

LILIANA CARLA REI DO FUNDO



**HISTÓRIA E FICÇÃO
EM
EUGÉNIA E SILVINA
DE AGUSTINA BESSA-LUÍS**

MESTRADO EM LITERATURAS ROMÂNICAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO
2005

Liliana Carla Rei do Fundo

**HISTÓRIA E FICÇÃO
EM
EUGÉNIA E SILVINA
DE AGUSTINA BESSA-LUÍS**

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA

N.º 93455
Data 2007 / 04 / 17

Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas, orientada pela
Professora Doutora Maria de Fátima Marinho, e apresentada na Faculdade
de Letras da Universidade do Porto.

043 M
F977 L
lx.2

FUNDO GERAL

FLUP-BIBLIOTECA ()



984123

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Porto - 2005

« Aucun travail ne s'accomplit dans la solitude. »

Michel Beaud

Agradecimentos

Este trabalho muito deve a outras pessoas. A todas lembramos com afecto e aqui registamos o nosso sentido reconhecimento pelos seus contributos. Em particular, agradecemos:

À Professora Doutora Maria de Fátima Marinho, pela pronta solicitude, pelo acompanhamento incansável e generoso, pela orientação científica acutilante, pelos conselhos preciosos, pelo estímulo constante, bem como pela amizade e simpatia pessoal sempre presentes.

Aos Professores do curso de Mestrado, pelas orientações científicas e pela oportunidade de elaborar trabalhos que se revelaram extremamente proveitosos na aquisição e desenvolvimento de conhecimentos úteis para a execução desta dissertação.

À Dr. Isabel Leite, da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e à Dr. Paula Bonifácio da Biblioteca Municipal do Porto, pela prontidão, simpatia e amizade com que sempre se disponibilizaram no concedimento de materiais bibliográficos extremamente úteis para a elaboração do presente trabalho.

Aos meus pais e namorado, por terem vivido comigo este trabalho, encorajando-me nos momentos de maior dificuldade, manifestando afectividade, ânimo e compreensão quando eu necessitava, prestando todo o apoio ao seu alcance.

“Agustina Bessa-Luís cria mundos fabulosos em que aparecem personagens extraordinárias(...) e onde há sempre um toque do paranormal, de qualquer coisa do inexplicável.”

Laura Bulger, “Grande Prémio da APE”, in *Público*, 21/05/02

"Agustina reinterpreta a História à sua maneira, lê nas entrelinhas, favorece a dupla versão do mesmo facto, chegando a ponto de, propositadamente, sugerir outra perspectiva, que parece ter tanta plausibilidade como a tradicionalmente consagrada."

Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	5
-----------------	---

PARTE I

O ROMANCE DE AGUSTINA BESSA-LUÍS: UM ESTILO SINGULAR.....	8
---	---

1. Entre a fragmentação e a unidade..... 9
2. O Sonho e a Criação Poética..... 12
3. Uma Estética do Inacabado..... 18

PARTE II

<i>EUGÉNIA E SILVINA</i> : UM ROMANCE PÓS-MODERNO.....	33
--	----

1. *Eugénia e Silvina*: da autobiografia à biografia..... 34
2. A Província: lugar de crimes e paixões silenciadas..... 37
3. *Eugénia e Silvina*: duas biografias paralelas e antitéticas..... 41
4. O poder feminino em *Eugénia e Silvina*: 51
 - 4.1. *Eugénia e Silvina* ou a emancipação da mulher?..... 51
 - 4.2. Activação do feminino na identidade masculina..... 61
5. O «Nome»: um pilar na caracterização das personagens..... 65
6. A verdade – um percurso e uma meta:..... 72
 - 6.1. A verdade histórica e a verdade literária em *Eugénia e Silvina*..... 72
 - 6.2. *Eugénia e Silvina*: um romance terapêutico?..... 87
7. O Romance e a Intertextualidade..... 92
 - 7.1. Do diálogo intertextual ao discurso paródico em *Eugénia e Silvina*..... 96
8. A construção labiríntica do romance..... 104

CONCLUSÃO.....	111
BIBLIOGRAFIA.....	115
Bibliografia Activa.....	116
Bibliografia Passiva.....	120
Bibliografia Crítica Seleccionada.....	134
Outras Obras Citadas.....	139
Sites da Internet Pesquisados.....	141

INTRODUÇÃO

“Compreender uma obra, captar a sua mais íntima pulsação, é participar da energia accionada por uma individualidade excepcional.”

F.J. Vieira-Pimentel; *A Cidade – Revista Cultural de Portalegre*

O nosso primeiro contacto com a obra de Agustina Bessa-Luís deixou-nos a impressão de estar perante uma escrita singular, assente numa particular valorização do discurso ficcional, onde a todo o momento se descortina uma paixão avassaladora pela desordem, pela incerteza, pela dúvida. Uma escrita que, infatigavelmente, não cessou de nos perturbar, pelos inúmeros desafios colocados. Dessa impressão, nasceu o desejo de realizar um estudo mais aprofundado da obra da autora, privilegiando, precisamente esses aspectos tão particulares da sua escrita.

Na impossibilidade de trabalhar toda a obra romanesca, pela extensão da mesma, elegemos como campo específico de trabalho a obra *Eugénia e Silvina*, datada de 1989. A transcendência da História, o mistério germinado pela variedade e profundidade que o habita, o perfil intemporal da psique feminina aqui projectada, todos, sem excepção, nos seduziram para o estudo da referida obra.

Após a apresentação de uma escrita tão peculiar e *sui generis* como a de Agustina Bessa-Luís, à qual será consagrada a primeira parte deste trabalho, procurar-se-á mostrar como a História se insere em *Eugénia e Silvina*, dando especial relevo a uma das problemáticas aí desenvolvida: o papel da mulher nos finais do século XIX e inícios do século XX.¹ Por essa razão, achamos pertinente analisar cuidadosamente as personagens femininas protagonistas deste romance.

¹ Demonstraremos que as figuras femininas ficcionais estudadas correspondem a um padrão/tipo feminino que é condenado à inferiorização, numa época marcada pela opressão, pelo machismo e pela dominação.

Tentaremos, igualmente, demonstrar por que razão *Eugénia e Silvina*, assim como os restantes romances históricos da mesma autora, podem ser considerados como pós-modernos.

Pretendemos, ainda, na segunda parte desta dissertação, localizar na obra em estudo uma questão central: a questão da possibilidade de construção de uma escrita própria a partir do encontro e desencontro com escritas alheias, para numa perspectiva intertextual abordarmos o seu carácter dialógico e polifónico. Convocaremos, então, algumas posições teóricas determinantes sobre a questão da intertextualidade e questões com ela relacionadas que fundamentarão as nossas afirmações.

Registaremos, também, ao longo do presente trabalho, o modo como a autora constrói a sua verdade, o seu texto, um texto tecido de diferentes interpretações, de diferentes vozes que se cruzam, interpenetram, confundem e anulam. Um texto feito de ínfimas variações que ilustram o prazer de multiplicar os caminhos, tornando impossível a conclusão da história que se conta, remetendo-nos antes para uma reflexão sobre o sempre relativo conhecimento que temos das coisas, dos seres, da vida.

Guiados pela paixão desse conhecimento, na tentativa de alcançar o que sabemos inalcançável, ainda que sob o signo do risco, aceitamos o desafio proposto pela autora.

Arrisquemo-nos, então, nas páginas que agora se seguem, a perdermo-nos no labirinto que é este romance. Deixemo-nos envolver pela sua escrita, uma escrita fragmentada, excessiva, transbordante de sentidos, como, a seu tempo, tentaremos demonstrar.

I – UM ESTILO SINGULAR

1 – ENTRE A UNIDADE E A FRAGMENTAÇÃO

“Nos seus livros persiste o sentido do uno através do múltiplo, da totalidade através do fragmento (...). É uma arte de um todo que vive de múltiplos fragmentos obstinadamente recuperados e de novo perdidos...”

Álvaro M. Machado, *Agustina Bessa-Luís, O Imaginário Total*

Na estética romântica, o fragmento ocupa o mesmo lugar da ironia – zona inacessível entre o finito e o infinito. Reenvia-nos, simultaneamente para uma tradição inspirada nos epigramas e máximas latinas e para uma escrita caracterizada por um relativo inacabamento, pela ausência de desenvolvimento discursivo. Na sua acepção literária, o fragmento designa a exposição de um assunto que não se pretende levar à exaustão.²

Apresentados como inacabados, os fragmentos são considerados como uma pequena obra de arte, devem por isso ter os seus traços; uma vez que não sendo a obra total, não deixam, no entanto, de apontar para ela.

Neste sentido, deveremos também entender a totalidade da poesia como fragmento. Deste pressuposto parte Schlegel para a definição de poesia romântica como “universelle et progressive” cuja essência é precisamente a seguinte: “(...) ne pouvoir qu'éternellement devenir et jamais s'accomplir”.³

O fragmento deve, por esta razão, ter os traços da obra de arte. Sem ser a obra de arte é todavia em relação a ela que é preciso destacar a sua individualidade que é antes de mais a multiplicidade inerente ao género. A totalidade fragmentária não pode ser situada em lado nenhum, ela está simultaneamente no todo e nas partes; cada fragmento vale por si e a totalidade é

² Schlegel, “Fragments de l’Athenaeum”, in *L’absolu littéraire*, Paris, Éd. Du Seuil, 1978, p.177.

³ *Idem*, p.126.

o fragmento na sua individualidade acabada. Nesta mesma perspectiva, podemos abordar a obra agustiniana.

Em cada romance, Agustina Bessa-Luís refaz a labiríntica teia da obra total onde persiste “o sentido do uno através do múltiplo, da totalidade através do fragmento, do absoluto através do relativo.”⁴ Cada obra assume-se como itinerário cujo horizonte é a totalidade que se cumpre no ainda não dito. Há nos romances de Agustina uma vontade de dispersão, um ímpeto errante e ao mesmo tempo uma força que conduz ao lugar inicial, ao paraíso perdido, à obra total, ao caos – lugar de revelação do humano e do sagrado.

Marcados pela dispersão, há nos romances de Agustina uma continuidade interior que não se quebra, algo de mais profundo que liga os desvios, as ramificações do pensamento, os fragmentos da história. “É uma arte de um todo que vive de múltiplos fragmentos obstinadamente recuperados e de novo perdidos; de um repouso que se alimenta de incessante movimento; de um centro que se projecta em renovada abertura.”⁵ Eduardo Lourenço fala de uma tapeçaria onde “de cada ponto da obra pode partir-se para todos os outros, sem que haja um círculo de que cada um seja o centro.”⁶

Em *Eugénia e Silvina*⁷ parte-se de Eugénia Cândida, para Francisco António, seu filho, deste para Eugénia da Silva Mendes, desta para Eugénia Viseu e desta para todos os outros. Dir-se-á que Agustina desenha um grande fresco que cobre vários séculos de história, onde várias gerações⁸ se movem num à vontade desconcertante, sem deixar, no entanto, de haver um núcleo ou fio condutor a coser os vários fragmentos.

⁴ Álvaro Manuel Machado; *Agustina Bessa-Luís, O Imaginário Total*, Publicações D.Quixote, Lisboa, 1983, p.132.

⁵ *Ibidem.*, p.113.

⁶ Eduardo Lourenço, “Des-concertante Agustina”, in *O Canto do Signo*, Ed. Presença, Lisboa, 1994, p.166.

⁷ Agustina Bessa-Luís, *Eugénia e Silvina*, Lisboa, Guimarães Editores, 1990 (1ª ed., 1989). Nota: Constituindo esta versão o *corpus* de análise do nosso trabalho, quando dela citarmos excertos, por razões de economia de espaço e para não sobrecarregarmos o nosso texto com notas de rodapé, limitar-nos-emos a indicar, no corpo do trabalho, o número da página donde extraímos a respectiva citação.

⁸ Este romance apresenta as diferentes gerações de mulheres que se sucederam na Malhada, as três Eugénias, através das quais a História de Portugal vai sendo contada. O solar da família, local por onde passam as referidas gerações, tem sua história marcada pelas mulheres que o habitam. Acresce salientar que a nobreza ou o escândalo personificados pelas diferentes Eugénias colocam-nas, linearmente, como um retrato de Portugal em seus aspectos religioso, político, histórico.

Uma viagem que dá conta deste fazer poético, é a imagem de um amplo painel de azulejaria (ou mosaico), onde cada um dos azulejos, que se encontram justapostos, representa um motivo particular (uma árvore, uma flor, uma folha,...) de uma representação mais vasta (um jardim, uma floresta, ...). Embora cada azulejo possa ser individualmente considerado, é, todavia, o conjunto de todos eles que confere um sentido pleno e harmonioso ao painel.

Passa-se algo idêntico com a escrita agustiniana. A segmentarização do discurso vem validar aquilo que, pela simples leitura da obra, se apresenta como uma “impressão”, a de uma escrita fragmentária. Cada sequência (comentativa, digressiva, ...) corresponde a um fragmento, a um simples “azulejo”. Contudo, tal como acontece no painel de azulejos, também no discurso de Agustina existe um plano ou uma estrutura subjacente, embora nem sempre perceptível aos olhos do leitor; estrutura essa que suporta os diversos fragmentos e confere ao discurso o seu carácter orgânico e coeso.

Esta faceta fragmentária do discurso agustiniano provoca um labirinto de sentidos donde resulta, não raro, uma certa dificuldade em apreender, de forma imediata, a mensagem narrativa. No entanto, é nesse labirinto, nos meandros que se escondem nessa aparente “opacidade textual”, que se encontram alguns dos nexos semânticos mais significativos do texto. Para lá chegar, é exigido ao leitor um esforço acrescido. É a ele, leitor, que cabe a tarefa de ligar os vários fragmentos e encontrar a unidade do texto. Unidade essa que o sonho⁹, a criação poética e a “memória do amor” agustiniana desconhecem.

⁹ *Sonho*- conjunto de ideias ou imagens, aparentemente desordenadas e confusas que se apresentam ao espírito de quem dorme; utopia, imaginação sem fundamento, sequência de ideias vãs às quais o espírito se entrega, ilusão, fantasia.(Cf. António Morais Silva, *Novo Dicionário Completo de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Confluência, 1992, p.183.)

2 – O SONHO E A CRIAÇÃO POÉTICA

“Inventar é o melhor espelho, o resto não interessa nada.”

Agustina Bessa-Luís, *Aforismos*

A problemática do sonho conduz-nos à reflexão sobre a importância que o homem atribui ao inconsciente. Nos estudos de sonho cada um tem o seu universo particular que se traduz numa maneira própria de ver o mundo. Deste modo, falamos de linguagem dos sonhos como expressão de diferentes sentidos e, ao mesmo tempo, expressão do inconsciente criador. O sonho levanta questões que se relacionam com o Eu do indivíduo, com o seu sentir profundo, com a sua forma de ver/ler o mundo, com as suas vivências, com as reminiscências que o habitam.¹⁰

É com os românticos que o sonho ganha e assume um papel relevante na criação poética, valorizando-se o inconsciente criador. A linguagem dos sonhos é partilhada por outras expressões, entre elas a expressão poética. Como o sonho, a criação poética gera-se no interior do indivíduo, entre ambos existe um parentesco profundo. O acto poético assume, juntamente com os estados de inconsciência, de sonho, a importância do real e o homem passa a aceitar como válidas as suas próprias expressões, o produto da sua imaginação.¹¹ Entregues a estados subjectivos inerentes ao sonho e à criação poética, estamos dentro de nós mesmos, procurando a nossa própria consciência, a *memória do amor*, como diz Agustina.

O homem encontra a criação dentro dele próprio, conhecer é pois entrar em si. Novalis expressara já esta ideia ao afirmar “le chemin mystérieux va vers l’intérieur. C’est en nous, sinon nulle part qu’est l’éternité avec les mondes, le passé et l’avenir.”¹² O acto de criação resulta assim dum caminho misterioso a percorrer dentro de nós, feito através de palavras, traduzindo a expressão de um

¹⁰ Cf. Albert Béguin, *L’âme romantique et le rêve*, Librairie José Corti, 1991, p.64 – 70.

¹¹ Cf. *Idem*, p.71.

¹² Cf. *Ibidem*.

sentir, de uma visão particular do mundo. O fazer literário torna-se expressão de um mundo interior; a palavra poética traduz a expressão de um Eu que gera a obra; a arte deixa de imitar a natureza e passa a ser a sua própria expressão; a fronteira entre o sonho e a realidade esbate-se. No sonho, como na criação poética, o espírito deixa de se manter em contacto com o mundo da realidade para se abandonar ao seu funcionamento autónomo. O pensamento do sonhador como do criador basta para mudar a paisagem, os seres, as coisas que se assumem como novas, acabadas de criar.

Jean Paul assume essa aproximação entre o sonho e a criação poética, ou o sonhador e o poeta, acreditando na toda poderosa imaginação, pois só ela poderá dar resposta à nossa necessidade inata de comunicar com o infinito. Refere o autor: “C’est dans le rêve que la fantaisie peut le plus somptueusement déployer et fleurir ses jardins suspendus (...). Le rêve est poésie involontaire et montre que le poète, plus qu’un autre, fait travailler son cerveau physique (...). Le poète authentique n’est de même, en écrivant que le spectateur et non le maître à parler de ses personnages, c’est à dire qu’il ne leur compose pas un dialogue fait de pièces et de morceaux selon une stylistique de la connaissance des êtres laborieusement apprise, mais au contraire les regarde vivre comme en rêve, et alors les entend.”¹³ Jean Paul toma consciência do seu Eu através do sonho, que ao mesmo tempo lhe proporciona a transfiguração do real. Mestre incontestável do sonho, toda a sua obra é um sonho imenso onde a fronteira entre sonho e realidade desaparece.

Assim também é a forma de estar na literatura de Agustina Bessa-Luís que, nos seus romances, cria um mundo literário autónomo, emblema de vida e de imaginação. Diz a autora: “Inventar é o melhor espelho, o resto não interessa nada.”¹⁴ Na sua arte romanesca, impôs um mundo novo, “insólito, veemente, estritamente pessoal, desarmante e tão profusamente rico, verdadeira floresta da memória, tão povoada e imprevisível como a própria vida onde nada é esquecido e tudo transfigurado.”¹⁵ O romance constrói-se, motivado pela expressão do Eu e onde a imaginação tem um papel relevante, uma vez que se liga directamente à invenção, à imaginação criadora, à fantasia.

¹³ Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1979, p.105.

¹⁴ Agustina Bessa-Luís, *Aforismos*, Lisboa, Guimarães Ed., 1988, p.17.

¹⁵ Eduardo Lourenço, “Agustina Bessa-Luís ou o neo-romantismo”, *Op. Cit.*, p.162.

Agustina Bessa-Luís valoriza o invisível como objecto da criação estética. A sua arte assenta na tentativa de tornar visível o invisível através da profusão de imagens. A arte, lembra a autora, no prefácio a *Ternos Guerreiros*,

“(…)é uma constante das realidades invisíveis. Tudo o que está patente aos nossos sentidos e ao nosso intelecto desde o princípio do homem, vai-se desfazendo da bruma e aceitando comunicar-se-nos.”¹⁶

A escritora utiliza a linguagem como veículo de aproximação do homem às suas origens, libertando-o através do imaginário; a linguagem é assim libertadora da imaginação para atingir o todo, transformando-se cada obra num fragmento desse todo.

Qualquer romance de Agustina decorre de um *fluir caudaloso* da consciência da autora que não sente o imperativo de o reter.¹⁷ Em *Eugénia e Silvina*, as várias gerações (a de Eugénia Cândida, a de Eugénia Silva Mendes e a de Eugénia Viseu) misturam-se constantemente, os retratos sobrepõem-se do início ao fim, o que não deveria causar-nos estranheza, já que, como referimos, o fio condutor da estrutura das suas narrativas é a memória, a recordação. José Manuel Heleno pronuncia-se sobre este propósito, salientando que “a prosa de Agustina Bessa-Luís tem um efeito ramificador; efeito rizoma na medida em que basta pegar num objecto, num acontecimento ou personagem, para que inúmeros veios se ramifiquem indefinidamente”¹⁸, e nós acrescentaríamos, infinitamente.

Agustina escreve como se divagasse, sem saber muito bem onde se quer fixar, o que acaba por realçar esse efeito deambulatório, repetitivo, tão peculiar à sua arte de contar. Curiosamente, em *Eugénia e Silvina* é a própria autora que, num tom marcadamente irónico, nos alerta para este procedimento narrativo, deste modo:

¹⁶ Agustina Bessa-Luís, *Ternos Guerreiros*, Lisboa, Guimarães Ed., 1960.

¹⁷ Cf. Manuel Frias Martins, “O Mosteiro”, in *Sombras e transparências da Literatura*, Lisboa, I.N.C.M., 1983, pp.124 e 125: “Há cenas que parecem não ter ligação óbvia entre si ou mesmo um tema comum que os interligue(...). Espécie de «roman à tiroirs», ou romance com gavetas, a narração vai gradualmente desdobrando-se em blocos de informação completamente inesperados; o percurso narrativo como que se vai definindo pela negativa perante o leitor através da ausência de qualquer encadeamento lógico que permita a este situar-se em referentes seguros.”

¹⁸ José Manuel Heleno, *Agustina Bessa-Luís: A Paixão da Incerteza*, Lisboa, Fim de Século Ed., 2002, p.103.

“Acho que já disse isto, mas nunca é demais repetir. A bom leitor meia palavra não basta.” (p.30)

Qual Proust, a romancista distancia-se da lógica cartesiana de pensamento, ao associar o acto criador à memória. A “memória do amor” é a chave da sua criação, é a guia da autora, que fixa a sua atenção nos factos que mais ama, os quais constituem momentos perfeitos; daí os constantes desvios em busca de tais momentos. Em *Eugénia e Silvina* deparamos, frequentemente, com este fazer narrativo, onde o envolvimento afectivo do narrador é mais que pretexto para a elaboração de um dos capítulos do romance, vejamos:

“Tenho gosto em que alguém se chame António, por lembrança que tenho dum tio meu, peregrino e livresco, pouco voltado para a duração que o homem entende como felicidade. E deparando com um António que se reconhecia por irmão de Silvina, e ao saber que ele chorou como Verónica ao vê-la cativa e condenada, tive uma tal paixão por pessoa tão triste, que lhe dedico este capítulo.” (p.309)

Deste modo, podemos afirmar sem receio que Agustina assume, de forma nítida, nos seus romances, a distinção feita por Walter Benjamim entre o *contador de histórias* e o *romancista*, optando claramente pelo primeiro.¹⁹ Para tal, atentemos nas suas próprias palavras:

“E o contador de histórias – peço perdão – não é um romancista. Lembra-se – não constrói; deixa-se arrastar pela memória do amor e surpreender pelos episódios, tão vivos no seu coração, que não pode menos que sublinhá-los conforme a sua própria surpresa. O contador de histórias é auditório da vida; participa, coexiste, exprime-se tomando a palavra como um recurso mais, nunca como um objectivo. Assim como a enxada e o arado abrem a terra, desentranham raízes, preparam a profundidade da germinação, também o contador de histórias serve para revelar a memória do amor e, com ela, o encontro dos seres e das coisas.”²⁰

¹⁹ Cf. Álvaro Manuel Machado, “Agustina Bessa-Luís e a arte do conto entre o século XIX eo século XX”, in *Do Romantismo aos romântismos em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1996: Partindo da reflexão sobre escritos de Maupassant em defesa do contista visto como um cronista que sabe observar e imaginar por isso vê e ultrapassa o visível, o autor conclui que a arte do conto é fundamentalmente a “arte de conciliação subtil do ver e do imaginar, do visível e do invisível” considerando Agustina Bessa-Luís como “artífice emérita do conto português moderno”. p.156-7.

²⁰ Agustina Bessa-Luís, *O Manto*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1951, p.293.

Enfim, a matéria narrativa é quase exclusivamente constituída por “um longo percurso através da memória”²¹, onde o importante não é a sequência cronológica dos acontecimentos, mas sim o significado do tempo passado, garantido pela memória. As suas narrativas não podem ter outra que não a ordem estabelecida pela autora, ordem essa aleatória, até porque, lembra a própria Agustina Bessa-Luís:

“Pensar é o acto mais violento que há (...)”²² e “(...) escrever é estar atrasado no próprio coração.”²³

Também no romance *Eugénia e Silvina*, objecto de estudo desta dissertação, Agustina dá voz a esse terreno de sobremaneira aliciante para si: a desordem das paixões. Basta, deste modo, ater-nos nesta passagem, onde se lê:

“– A quem hei-de pedir, senão a ti, que és digna de ter a teus pés um mendigo como eu? Julgas que me atrevia a isto diante dum ricoço qualquer, que me punha na rua com um encolher de ombros? (...) Eugénia não sabia como lhe responder (...) No fim de contas, ela devia-lhe muito; ela estudava a impressão que lhe fazia, com aqueles olhos que «continuam a olhar-vos durante muito tempo depois de terdes cruzado com eles, mesmo se na realidade eles se desviam». Isto escrevia o jovem marginal de Bale, quando já Eugénia tinha morrido, em 1907. Será que as pessoas morrem? Então como a pôde ele descrever: «Grande e delgada... Usa um colar de grossas pérolas brancas e compridos brincos. E aros de ouro, muito simples, nos pulsos...»? É Eugénia, com o chapéu de plumas que tem o ar de ter vindo pousar-lhe na cabeça por vontade própria. Vestida de preto dos pés à cabeça, o rosto oval e, em volta da boca, um ligeiro e crispado traço secreto e astuto (se bem que nessas coisas a gente se possa enganar, como bem diz o jovem Bale). Era assim que ela entrou na igreja para assistir ao casamento do amante; a neve caíra na seda preta e derretia, como um beijo que é sugado.” (pp. 334-5)

Como podemos constatar, na sequência do discurso directo de uma personagem, neste caso Freitas Barros, que designa Eugénia Viseu como o arquétipo da mulher rica *digna dos seus mendigos*, surge a voz íntima e desordenada do narrador que encobre, diríamos mesmo, impossibilita, uma

²¹ Cf. Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres*, I.N.C.M., Lisboa, 1987. A autora classifica o tempo das mulheres como um tempo onde o contar feminino nos remete para o “tratamento do passado como um todo mítico onde já não importa o antes e o depois mas apenas os múltiplos momentos que se vão erguendo cheios de sentidos.” (p.216)

²² Agustina Bessa-Luís, *Aforismos*, Lisboa, Guimarães Ed., 1988, p.15.

²³ *Idem*, p.32.

resposta por parte da personagem feminina. Este narrador, por sua vez, cede a palavra a um outro narrador, o narrador intradieético, neste caso, o “marginal de Bale”; e, na narrativa deste último, o narrador extradieético/agustiniano vê o reflexo do retrato de Eugénia. A própria descrição da personagem Eugénia, que tem lugar no excerto citado após o relato de Bale, constitui um bom exemplo da não-linearidade do pensamento agustiniano: a partir da data 1907, o narrador mistura factos, acontecimentos, tempo cronológico e ficcional. Tudo isto porque a faculdade de contar é condição primeira de toda a criação de Bessa-Luís.

Desordenada, misteriosa e inexplicável, a obra de Agustina é herdeira da aprendizagem de Maria:

“Falavam-lhe do passado, punham em relevo os pequenos factos, as modas, as comidas, as manias. Tudo saía do vaso imenso do passado como um mago sai da garrafa encantada. E, ao sair, invade tudo. Sobe em espiral como uma nuvem logo mudada em mil formas humanas. Maria nunca mais se apartou desse talento colectivo que o passado lhe trazia, com as suas misérias, formosuras, castigos, em busca da repetição que lhe era devida, da eternidade que lhe era devida.”²⁴

²⁴ Agustina Bessa-Luís, *Memórias Laurentinas*, Lisboa, Guimarães Ed., 1996, pp. 293-4.

3 – UMA ESTÉTICA DO INACABADO

“Só o que é incompleto aprofunda a noção de nos encontrarmos dentro do próprio acto criador.”

Agustina Bessa-Luís, *Menina e Moça e a Teoria do Inacabado*.

“As conclusões duram uma vida.”

Agustina Bessa-Luís, *As Terras do Risco*.

“Há sempre uma luta obscura entre a narrativa e o encontro com as sereias, esse canto enigmático que é poderoso pela sua falha”²⁵ e o romance nasceu dessa luta. O canto encanta e o encontro é sempre adiado para não quebrar o encanto, o desejo de procurar, a vontade de encontrar. Nesse percurso não há caminho, faz-se caminho a andar. “Com o romance o que fica em primeiro plano é a navegação prévia, a que leva Ulisses até ao ponto de encontro.”²⁶ A palavra de ordem é que “seja excluída qualquer alusão a um fim e a um destino.”²⁷ A viagem é infundável, como infundável é o percurso da escrita agustiniana.

Numa conferência proferida em Outubro de 1983, intitulada “Menina e Moça e a Teoria do Inacabado”²⁸, Agustina Bessa-Luís, como que teorizando a sua recusa de fechar as histórias que narra, aproximava a novela de Bernardim Ribeiro aos frescos pintados por Miguel Ângelo na Capela Sistina, através daquilo que então designou como o *discurso do inacabado*:

“O estilo inacabado foi tema de discussão na escola florentina. Miguel Ângelo introduziu pela primeira vez na sua composição esse estilo que reflecte o sentimento da alma como tragédia cósmica. [...] A novela de

²⁵ Maurice Blanchot, *O livro por vir*, trad. Maria Regina Louro, Lisboa, Relógio D’Água, 1984, p.13.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Agustina Bessa-Luís, *Menina e Moça e a Teoria do Inacabado*, Lisboa, Universidade Nova, Faculdade de Ciências e Tecnologia, 1984.

Bernardim, tal como a obra da Sixtina, não pode ser lida como história moral – é uma tragédia cósmica. Acidentes, diálogos, presenças mudas, tempo e paisagem, tudo está sujeito a uma rotação sem desenlace e que é o discurso do inacabado.”²⁹

Na verdade, são muitos os romances da autora que representam uma modalidade possível para o infinito desenrolar da obra. Em 1954, *A Sibila*, apresenta-se como uma narrativa não fechada, processo este evidente através das reticências na frase final:

“Talvez ela [Germa] fique de facto imóvel no seu constante, lento e vertiginoso baloiçar (...) e a sua história fique hermeticamente fechada (...), porque aconteceu ser cedo ou ser tarde, porque não se compreende ou não se crê o bastante, porque se deseja demasiado e isto é todo o destino, porque... porque...”³⁰

A poucas palavras de fecho de *Os Incuráveis*, escreve-se igualmente:

“E esta obra ei-la incompleta. (...) Ai tanta coisa importante que deixei, que esqueci! (...) Enfim, este livro, mais do que imperfeito – exacto, porque pessoal –, este livro não acabou. Prossegue através dos corações melódiosos e sem culpa, cumpre-se para sempre nas nossas mãos manchadas de sangue. Enquanto decorrer a véspera do infinito, ele terá actualidade.”³¹

Cinco anos depois, em *O Manto*, o narrador volta a escrever:

“Eis como termina um livro – deixando sempre alguma coisa por dizer.”³²

Não é assim de estranhar que quase trinta anos depois, em 1989, data de publicação de *Eugénia e Silvina*, a autora continue a cultivar, nos seus textos, essa estratégia narrativa que tanto aprecia. De facto, neste romance Agustina parece propor, também aqui, uma *estética do inacabado*, contrária às certezas de qualquer conhecimento definitivo acerca dos meandros da História e das suas personagens, pois, também elas, permanecem inacabadas, suspensas no mistério.

Eugénia e Silvina é a história de permanência de um enigma, instaurado pela morte/assassinio de João Trindade, pai de Silvina, antigo caseiro dos Silva

²⁹ *Idem*, p.82.

³⁰ Agustina Bessa-Luís, *A Sibila*, Lisboa, Guimarães Ed., 1995 (1ª ed., 1954), p.252.

³¹ Agustina Bessa-Luís, *Os Incuráveis*, Vol.II, Lisboa, Guimarães Ed., 1982, (1ª ed., 1956), p.293.

³² Agustina Bessa-Luís, *O Manto*, Lisboa, Guimarães Ed., 1961, p.294.

Mendes e herdeiro da Casa da Malhada; um crime que, por não terem sido satisfatoriamente comprovadas as circunstâncias em que se deu, nem as razões que o terão provocado, como veremos mais adiante, exercerá um irresistível poder de sedução sobre o país inteiro e permanecerá para sempre como um caso em aberto, como um enigma nunca devidamente esclarecido:

“(...) o caso Poça das Feiticeiras moveu tantas opiniões (...) (p.214); Um mundo de intrigas e sugestões, levadas a cabo na intimidade da Tribo, explodia com aquele facto cuja violência era ainda uma coisa fictícia. (p.229); Não há provas que bastem (...)” (p.337).

Adivinha-se, por isso, uma “trama” sem fim à vista e sobre a qual se escreverá, a páginas tantas, o seguinte:

“(...) a morte violenta de João Trindade nunca pôde ser completamente esclarecida. (p.153); o caso nunca ficou completamente esclarecido no foro íntimo da comunidade (...)” (p.352).

Com efeito, quase todos os estudos desenvolvidos em torno dos romances de Agustina Bessa-Luís dão conta de uma certa dificuldade em designá-los como tal, na medida em que, embora haja uma acção, dificilmente se poderá falar aqui de uma intriga propriamente dita, para utilizar a distinção de Umberto Eco³³. A intriga, “para além da sucessividade e do consequente enquadramento temporal dos eventos, [...] implica duas características específicas: a tendência para apresentar os eventos de forma encadeada [...] e o facto de tais eventos se encaminharem para um desenlace”³⁴, o que, manifestamente, não acontece na escrita de Agustina, marcada, sobretudo, por processos como “a repetição e a visão directa e imediata, o método cinematográfico do ‘flash-back’, e a prospectiva implícita.”³⁵

Capítulo após capítulo, a autora volta a falar das mesmas personagens, a avançar e a retroceder constantemente. “É preciso esclarecer personagens, dá-las a

³³ Cf. Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Ed. Seuil, 1965: «la notion d'intrigue n'est qu'un des éléments de la poétique aristotélicienne. Comme l'a montré la critique moderne, elle n'est qu'une organisation extérieure des événements, destinée à manifester une direction plus profonde du fait tragique (et narratif): l'action».

³⁴ Carlos Reis; Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra, Almedina, 2000, p.206.

³⁵ Manuel Antunes, *Legémona: Textos e Teoria e Critica Literária*, Lisboa, INCM, 1987, p.461.

conhecer nas sua vicissitudes, e isso só se consegue porque se recua, porque se repetem características, factos, maneiras de ser e de sentir.”³⁶

Numa entrevista, concedida a Mário Ventura, Agustina Bessa-Luís diz: “...um livro surge sempre de uma sedimentação, não de um acontecimento mas da evolução de uma sociedade que se vai observando, que enfim se vai armazenando. E um dia escreve-se naturalmente.”³⁷ Efectivamente, é este processo de armazenamento, de sedimentação, para utilizarmos o termo de Manuel Hellen, que se aplica à escrita agustiniana. Mas como se sedimentam afinal?

Em *Eugénia e Silvina* o motivo iterativo é dado pela cena do assassinato de João Trindade pela filha Silvina, cuja primeira ocorrência no romance aparece no sexto capítulo. A partir de então, esta cena será infinitamente visionada e repetida, se não vejamos:

“Silvina bateu-lhe duas vezes, ele mal estremeceu. Não morreu, mas o ferimento era profundo. Ela continuou a bater, as orelhas do martelo enterravam-se no crânio, e depois a cabeça do martelo saltou. Ela ficou desorientada, saiu devagar do quarto e fechou a porta.” (p.224);

“Silvina, com a ira que era nela vício e loucura prolongada, como os vícios são, abatera o pai; sendo tão infeliz que o primeiro golpe o prostrou (...)” (p.238);

“Ela via-o prostrado em frente da casa, via claramente que ele estava morto; e prolongava esse prazer, evitando voltar à realidade para obter um prazer maior conforme os sinais da morte eram descobertos um por um. O belo rosto ferido pela queda, o sangue coagulado e negro empastando o cabelo; o travessão da gravata solto e prestes a cair. Ela desprendia-o e guardava-o na mão fechada. Era dor o que ela sentia, mas uma dor que se parecia à delícia de possuir a situação até aos últimos limites.” (p.260)

O crime é obsessivamente glosado, numa insistente sugestão de indefinido, através das múltiplas perspectivas que são trazidas a lume, onde os pontos de vista diferem sempre, originando, por isso, infinitas interpretações dos factos.³⁸ Assim sendo, se várias passagens apontam Silvina como autora do crime das Feiticeiras,

³⁶ Manuel Hellen, *Op. Cit.*, p.31.

³⁷ *Conversas*, Lisboa, Publicações D.Quixote, 1986, p.61.

³⁸ Cf. Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, p.184: “É interessante notar a ambiguidade que preside ao próprio fazer narrativo, ambiguidade que nunca se desfaz completamente e que dá azo a variadas asserções dos mais diversos aspectos das personagens em jogo.”

“Silvina matara em circunstâncias em que os outros teriam criado só uma situação de massacre (...).” (p.224); Silvina tinha-se auto-mutilado ao cometer aquele crime. Foi como engolir um punhal (...).” (p.265); “não sabia onde fora buscar tanta força para lhe bater. Uma força arrasadora; estava sozinha lá (...) e viu-o despir-se (...) ele viu-a, e o olhar desapareceu quando ela o agrediu. (...) Silvina chamou a criada e disse-lhe: – Não adianta a gente desnortear. Está feito, está feito.” (p.339),

outras há que nos levam a pensar na sua inocência:

“Havia muita gente que a considerava inocente, e até a casa Silva Mendes chegou a ter dúvidas e a interrogar-se se ela não seria vítima de falsas provas.” (p.239);
“...pois na verdade não matara o pai (...) (p.287); (...) o crime dera-se imediatamente depois da chegada dele ao solar (...) Albina (...) possivelmente munida com machada entrou pelo quarto de toilette e, achou a porta aberta do quarto do africanista (...) já desarmado, desprevenido naquela hora (...) talvez”³⁹ João Trindade não entrasse pela porta principal (...)” (p.288);
“É possível que João Trindade fosse esperado por gente que ele conhecia e a quem franqueou a entrada pela sala de bilhar onde seria atacado e morto. (...) Tratou-se dum crime de homens, porque, para descarregarem tantos golpes e tão brutais, a energia duma mulher seria insuficiente.” (p.298-9).

Mas então quem matou João Trindade? Silvina, Albina, um grupo de homens? Não o sabemos. O narrador faz questão de nunca o dizer.

O uso de modalizadores como “possivelmente”, “talvez”, “é possível que”, “provavelmente”, entre outros, que surgem na passagem supracitada mas também ao longo de todo o romance⁴⁰, não é de modo algum inocente, mas antes uma maneira de conduzir ao desvio.⁴¹ É, como sabemos, próprio de um discurso

³⁹ O sublinhado é nosso.

⁴⁰ O discurso modalizante, verificável no uso de advérbios e locuções adverbiais como *talvez*, *provavelmente*, *é provável que*; no uso de verbos de opinião como *parecer* ou *crer*, no recurso ao condicional ou na utilização de questões retóricas, domina todo o romance. *Vide*, por exemplo: “Olimpia, é provável que se matasse(...)”(p.169); “É de crer que fosse João Trindade quem sugeriu à filha que se casasse.(...) É possível que Silvina sentisse ciúmes de ver o pai tão amistoso com Claudino e quisesse desafiá-lo.(p.172); “É possível que o crime cometido(...) correspondesse à hostilidade submersa presente na sociedade(...)”(p.214); “Provavelmente o corpo de João Trindade foi transportado no dito carro(...)”(p.222); “É possível que fosse no escritório que o crime se desse(...)”(p.278); “Talvez João Trindade não entrasse pela porta principal(...)”(p.288); “Teria sido encontrado o guarda-sol que João Trindade trazia à noite quando voltava para casa? Ou esquecera-se dele(...)?”(p.299); “Talvez Albina não escondesse nada(...)”(p.362); (in Bessa-Lúis, Agustina; *Eugénia e Silvina*) O sublinhado é nosso.

⁴¹ Cf. Maria Alzira Seixo, *Op.Cit.*, p.101: “Encontra-se frequentemente, no conjunto da pormenorização, o uso de palavras como *talvez*, *possivelmente* e expressões como *quer-me parecer*, que sugerem toda uma constelação de conjecturas que a autora se propõe e também contribuem para uma dissolução da objectividade da História.”

que se quer hipotético, inacabado. Trata-se de uma encenação que torna a efabulação da História mais verosímil, uma vez que a voz narradora assume não saber tudo, o que seria crível. Pelo contrário, adianta possibilidades, hipóteses⁴², já que, refere o narrador de *Eugénia e Silvina*,

“A verdade, que eu saiba, não é virtude.” (p.24)

Como afirma Eduardo Lourenço, “é caso para evocar a sempre jovem aventura de Penélope. Bessa-Luís vai tecendo com uma mão o que destece com a outra. Nada parece guiá-la, na aparência, senão uma fidelidade sonâmbula à vontade de desfiar por sua própria conta um fantástico rosário de ‘relações humanas’, tornadas em suas mãos como elementos de um ‘puzzle’ variável ao infinito”⁴³. Quase poderíamos dizer que Agustina foge às malhas da Clio, construindo os seus avessos e tramando os fios ao sabor da imaginação.

Em *Eugénia e Silvina*, não só desconhecemos o autor do crime, como também não conhecemos os motivos da sua origem:

“O facto de o Dr. Pinheiro Torres, católico tradicional e afecto ao Estado Novo, se prestar a defender Silvina encerra algum enigma que só uma formidável urgência política pode, em parte, explicar. A morte de João Trindade, com tantas personagens, (...) deixava de ser linear (...). Começou a crescer a ideia de que ele fora morto por razões obscuras a que não seriam estranhas certas formas de desordem destinadas a enfraquecer a República.”(p.246)

“(...) José Relvas (...) crê que se trata dum crime com laivos políticos, crime de vingança, provavelmente cometido dentro de casa, mas não no andar de cima.” (p.298)

⁴² Trata-se de um romance onde várias hipóteses vão sendo lançadas, face aos mistérios com que o leitor se debate, e alimentadas por indícios, lembremos a frase tantas vezes repetida por Silvina, “Não vir a morte que leve tal homem” (Bessa-Luís, Agustina; *Eugénia e Silvina*, pp.153,163,167), o que, desde logo, confere um subtil tom policial, isto é, um clima de expectativa ao texto em questão. Cf., a este propósito, Isabel Allegro de Magalhães, *Op.Cit.*, p.83: “O ritmo da narrativa é o do romance policial: sem querer antecipar os acontecimentos, revelam-se constantemente sinais premonitórios de desfecho.”

⁴³ Eduardo Lourenço, “Des-concertante Agustina: A propósito de Os Quatro Rios”, in *O Tempo e o Modo*, nº22, [s.l.], 1964, p.112.

Os trechos anteriores lançam a hipótese de o crime ter sido cometido com base em motivos políticos. Na primeira passagem refere-se que o assassinato de João Trindade poderá ter sido efectuado no intuito de criar desordem e, por consequência, abalar a República. O narrador sugere a inocência de Silvina que poderá ter sido presa por uma vantagem política, dado que o seu defensor, Dr. Pinheiro Torres era *católico tradicional e afecto ao Estado Novo*.

Seja como for, o inquérito do crime da Fonte das Feiticeiras fica imperfeito até ao final do romance:

“O processo crescia, os papéis choviam, as assinaturas das testemunhas cruzavam-se por todos os lados (...)” (p.242); “O tempo e a sua irreversibilidade (...) não volta a recuperar-se. Por isso O Castelo e o Processo de Kafka e o processo de Silvina desencorajaram as explicações dos peritos e das testemunhas.” (p.258); “Seis anos depois do crime, (...) o que restava era uma decisão anódina que modelava as coisas, em atraso com a visão e a forma real delas mesmas.” (p.259); “As provas eram insuficientes (...)” (p.260); “A Malhada tinha tantos cantos e esconderijos que uma simples equipa de investigadores (...) não servia para os verificar a todos.” (p.287); “(...) havia um cem número de lugares que escapavam ao olhar do investigador.” (p.289).

A história faz-se, pois, com a escrita, que não tem fim, mas apenas perspectivas e constrói, por isso, um universo romanesco inesgotável⁴⁴. Maria Alzira Seixo chama mesmo a atenção para o facto de os romances de Agustina serem eminentemente inconclusivos, sugerindo com isso “uma espécie de conclusão da impossibilidade de concluir.”⁴⁵ Poderemos, assim, citar as palavras de Fátima Marinho, segundo a qual “o percurso deste romance parece prefigurar as várias leituras que se podem fazer da História, justificando implicitamente as novas teorias do romance histórico, na medida em que, longe de reconstruir o passado, na crença de

⁴⁴ Também o narrador de *A Corte do Norte* sugere a impossibilidade de uma conclusão para o romance em questão, nestes termos: “o epílogo desta história não se há-de escrever nunca.” (in Agustina Bessa-Luís, *A Corte do Norte*, p.271).

⁴⁵ Maria Alzira Seixo, “Agustina Bessa-Luís: um tempo de derivação”, in *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, INCM, 1987, p.104.

que ele é uno e estático, se abrem perspectivas que cada geração actualiza e completa.”⁴⁶

O inacabamento da obra agustiniana manifesta-se também através da repetição obsessiva de cenas-chave. Em *Eugénia e Silvina*, a cena do crime, visionada até à exaustão, configura a duração, e por consequência, o non-finito, o inacabado da escrita. Razão pela qual poderíamos aproximar este e os outros romances de Agustina à figura de uma espiral, que, de repetição em repetição, ou melhor, de reelaboração em reelaboração, se vê paradoxalmente alargada e esvaziada, até ao seu quase desaparecimento. Em *Eugénia e Silvina*, a desconstrução da cena-chave ameaça, por um lado, a construção da personagem, Silvina; por outro a construção do próprio romance, activando, deste modo, a estética da fragmentação.

O movimento helicoidal da narrativa, que abandona a linearidade cronológica para se colocar à mercê de sucessivas analepses e prolepses, no intuito de representar os acontecimentos de uma maneira sólida, reflecte-se nitidamente em todo o romance. O narrador parte de Eugénia Cândida para Eugénia Silva Mendes e desta para Eugénia Viseu, porém nunca o faz linearmente. Vejamos:

“A baronesa casou-a [Eugénia da Silva Mendes] com Henrique Nunes Viseu (...). Eugénia Viseu foi a obra desse acasalamento. Não é possível imaginar obra mais acabada e de proporções tão melodiosas. Ela não teve grande convivência com a mãe, Eugénia Mendes, que viveu 30 anos e morreu abrasada pela sede (...) Quando a baronesa caiu na escada (...) disseram que Eugénia Viseu a empurrara. (...) O certo é que não se levantou mais da cama. Era imensamente rica; entendia que o poder do dia enfraquece quando a fortuna lhe faz frente (...)” (p.18-9).

Em poucas linhas, o narrador cruza as personagens, não havendo grande rigor na distinção das suas vidas. No caso da passagem anterior mistura a vida de Eugénia Cândida e da sua bisneta Eugénia Viseu; repete descrições,

⁴⁶ Marinho, Maria de Fátima; *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p.261.

“Eugénia Cândida (...) apareceu baronesa, com duas bilhas de prata (...) e tão rica quanto herética.” (p.10);
“Era imensamente rica (...) dispondo de dinheiro suficiente para ostentar a virtude.” (p.18);

e antecipa pormenores:

“Nos últimos tempos de vida estava pouco menos do que encarcerada, e o Solar de Mangualde, que depois foi⁴⁷ a sala de concertos, foi a sua câmara de tortura e a sua câmara ardente.” (p.18)

Virada para o passado, Agustina dá-nos dele conta. Porém, é preciso não esquecer que “senhora de todo o acontecido e perturbadora volúvel do decurso temporal, ela apresenta-nos de vez em quando antecipações de tempo. Exprime, assim, uma espécie de futuro (que o é em relação aos factos que narra) mas, na medida em que tudo se considera já sucedido, não passa de mais uma alteração da ordem lógica do tempo.”⁴⁸

Este movimento helicoidal da narrativa é, pois, uma das características essenciais da escrita agustiniana. Fazendo lembrar a técnica da pintura impressionista-pontilista, os eventos vão sendo contados, em pinceladas, à medida que surgem na mente do narrador. A repetição e a regressão são uma constante, o que explica que o leitor, não raro, tenha uma sensação do “déjà lu”; e raras são as vezes em que “uma situação é explanada até ao fim, ou sequer continuada; há algo na sua referência que desvia o curso do pensamento coordenador da narrativa para outro assunto e, com ele, outro plano do tempo.”⁴⁹

Preocupada em revelar todo e qualquer pormenor, a autora esquece-se frequentemente da história que está a contar, transportando-nos muitas vezes para um tempo distante do das personagens que nos apresenta. Em *Eugénia e Silvina*, começa-se a falar de Eugénia Viseu (p.14), mas, meia dúzia de linhas percorridas, um pormenor exige que se fale da bisavó desta, Eugénia Cândida, e o narrador parece esquecer a primeira para adiantar informações da vida da segunda:

“[Eugénia Cândida] tinha boas letras e padecia de vertigens leves que são o indício do sentimento heróico (...) aos cinquenta anos era ainda elegante, de tipo espanhol, miúda de corpo.” (p.12-3)

⁴⁷ O sublinhado é nosso.

⁴⁸ Maria Alzira Seixo, *Op. Cit.*, p.87.

⁴⁹ *Idem*, p.80.

O leitor espera que seja um breve aparte, no entanto as suas esperanças caem por terra quando a romancista decide informar sobre o filho de Eugénia Cândida, Francisco António, não lhe restando, portanto, a alternativa de ouvir a vida deste último. Todavia em vão, pois é Eugénia da Silva Mendes quem, ao fim de poucas linhas lhe aparece:

“Eugénia Mendes, educada pela baronesa como para a compensação da morte do mais querido e abençoado dos filhos (...) viveu desde os quinze anos na Malhada (...)” (p.13).

O leitor compreende que se trata da evocação de uma cena e instala-se na ideia de conhecer a história de Eugénia Viseu a partir da infância da mãe, Eugénia Mendes. Mas o narrador-autor mais uma vez o desorienta, escrevendo apenas o seguinte:

“A avó casou-a [Eugénia Mendes] com o primo direito Henrique Nunes Viseu e dotou-a com imensa fortuna (...)” (p.14)

Gostaria o leitor de conhecer pormenores deste casamento, mas a romancista resumiu o acontecimento numa frase, como constatámos. E o leitor, que começou com Eugénia Viseu e privou já com Eugénia Cândida, sua bisavó, Eugénia Mendes e Henrique Viseu, seus pais, e Francisco António, seu avô, sente-se necessariamente abalado e confuso de tantas personagens, de tantos espaços e tempos evocados em tão poucas páginas. Mais, encontrando afinal uma multiplicidade de caminhos tortuosos que constantemente se desviam da rota fundamental, o leitor acha-se defraudado e desorientado na temporalização “artificial” em que se inseriu. Contudo, prossegue a leitura e, até ao fim do capítulo, não pára de surpreender-se.

Um pormenor feliz desperta o narrador-autor para uma descrição que afinal se não segue:

“Eugénia foi prometida ao primo Henrique, filho de Rita da Silva Mendes (...). A neta era alta e delgada, tinha cabelo loiro e um certo ar de defunta que ia bem com a cerimónia efectuada na Malhada. Fazia um tempo áspero e caía alguma neve.” (p.19).

Como podemos constatar, o narrador “entra” novamente numa personagem, neste caso, Eugénia Mendes, e sem qualquer indicação abandona-a, para nos informar doutro facto que de repente o solicita, nomeadamente, o tempo atmosférico que se fizera sentir no casamento da referida personagem, desarmando outra vez e inevitavelmente o leitor, inclusive o leitor mais atento e cuidadoso. Lembra Maria Alzira Seixo, a este propósito, o seguinte: “ao suspender a leitura para se dar conta do inusitado da sua comunicação, [o leitor] corre o risco de se perder ainda mais na trama narrativa, restando-lhe apenas acompanhar a autora e integrar-se no seu tempo de continuidade.”⁵⁰ Mais: “a própria autora, por vezes, tem de tomar precauções para se não perder no emaranhado de referências que justapõe.”⁵¹

Trata-se de uma escrita feita do cruzamento de “múltiplos e divergentes caminhos”⁵², onde o avanço da acção é retardado, dando lugar à divagação e reflexão. Impressiona no romance o modo como se lida com o tempo. Ironicamente, sempre de frente para trás, a autora, em vez de organizar factos, “deixa-se arrastar por eles, permite que eles a surpreendam”⁵³, tudo isto porque a memória é, como adiantámos, a chave da sua criação.

É precisamente esta temporalidade múltipla e contraditória, estes saltos próprios de uma estrutura em abismo, circular, que percorrem este e todos os outros romances de Agustina que, teimosamente, destroem até à exaustão a nossa sossegada concepção linear do tempo, tempo este que seria o fio condutor não só das histórias, mas também da própria História.⁵⁴ É este modo de contar histórias que nos permite compreender expressões da autora tão acentuadamente nietzscheanas:

⁵⁰ Maria Alzira Seixo, *Op.Cit.*, p.92.

⁵¹ *Idem*, pp.82-3.

⁵² Laura Bulger, *A Sibila. Uma superação inconclusa*, Lisboa, Guimarães Editores, 1990, p.56.

⁵³ Maria Alzira Seixo, *Op.Cit.*, p.74.

⁵⁴ Cf., Laura Bulger, *As máscaras da memória. Estudos em torno da obra de Agustina*, Lisboa, Guimarães Ed., 1998, p.36: Abundam, nos romances de Agustina, as cenas iterativas, as digressões e incursões narrativas, assim como as anacronias - a analepse e a prolepse - que subvertem a linearidade aparente da narração.”

Cf., também, Maria Alzira Seixo, *Op. Cit.*, p.62: “A noção de fluxo contínuo do pensamento, não obedecendo a qualquer imposição exterior, limando arestas e arredondando cantos por uma perfeita acção erosiva, é uma ideia que parece ser primária para a compreensão de qualquer obra de Agustina Bessa-Luís.”

“Busco, volto, abandono e chamo de novo.”⁵⁵; “A má memória é essencial para escrever romances e para os poder viver; na vida e nos romances, tudo se repete.”⁵⁶

Compreende-se, deste modo, que o tempo verbal típico dos romances de Agustina seja o pretérito imperfeito, o qual corresponde ao tempo da narradora e à utilização da “durée” bergsoniana. De facto, a continuidade interior definida por Bergson, como “une succession de changements sans aucune tendance à s’extérioriser les uns par rapport aux autres, sans aucune parenté avec le nombre”⁵⁷, é tema presente na obra de Agustina Bessa-Luís. Deste modo, concebidos os seus romances como expressão de uma duração humana, o pretérito imperfeito é, pois, o tempo que mais se presta à manifestação da acção no seu aspecto durativo. Tempo qualitativo, sentimento da continuidade da vida, eis duas noções pilares da ficção agustiniana.

Este sentimento de continuidade, infinidade, esta ideia de inacabamento temporal está presente na obra de Agustina através da imagem do rio. Símbolo ou metáfora, as águas do rio estão intimamente relacionadas com o tempo ficcional: “A frase de Agustina Bessa-Luís consente o enunciado concentrado da metáfora, ao desenrolar paralelamente o percurso memorial. Este ritmo aleatório, feito de alternâncias regulares, é modelado pelo rio ou pela catarata, ambos entranhados da permanência que lhes confere a presença simbólica da água ao longo da obra toda. O conceito de ritmo é que assegura, (...) o *continuum* do romance e fundamenta a estética da repetição, numa modalidade outra, mais poética do que filosófica.”⁵⁸

O rio e o movimento perpétuo das suas águas não tem fim, tal como não tem fim a escrita de Agustina. Em *Eugénia e Silvina*, o narrador, a propósito do Rio Douro, evoca a raiz celta da palavra “Our, que significa rio”⁵⁹. Contudo, lembra Catherine Dumas, “esta tautologia não é fechada sobre si mesma. Transforma-se, bem mais, num meio de focalizar a narração no carácter celta de

⁵⁵ Agustina Bessa-Luís, *A Muralha*, Lisboa, Guimarães Ed., 1986 (1ª ed. 1957), p.7.

⁵⁶ Agustina Bessa-Luís, *Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998 (1ª ed. 1979), p.11.

⁵⁷ Bergson, Henri; *Matière et mémoire*, Paris, P.U.F., 1959, p.79.

⁵⁸ Catherine Dumas, *Estética e Personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*, Porto, Campo das Letras, 2002, p.104.

⁵⁹ Agustina Bessa-Luís; *Eugénia e Silvina*, p.7.

uma região e dos seus habitantes que acabam sendo as personagens. Ela dá lugar a analogias em séries proferidas em forma de aforismos”⁶⁰, deste modo:

“(…) chegar às margens do Douro e encontrar lá esse augúrio celta que tudo confunde: destino, obra, e criação momentânea, de que o português muito uso faz.” (p.7)

Este processo de seriação activa a duração do romance e, por consequência, contribui de forma relevante para uma estética do inacabado. O ciclo da água, símbolo de eternidade⁶¹, é pois, juntamente com tantas outras, uma manifestação nítida desse inacabamento temporal de que é feita a arte de Agustina Bessa-Luís. É o ritmo modelado pelo curso da água que assegura o *continuum* da obra. O desenrolar em espiral da frase agustiniana participa deste mesmo sentimento, é ela que, submetida ao movimento infinito, modela a obra do escritor. São as próprias palavras da autora que dão o testemunho:

“A vida é, para o que pensa e regista os acontecimentos, uma sucessão de amargos elos soltos e desaparelhados. Como fazer com eles uma espiral de opulência, uma coincidência com o amor que em cada pessoa dormita, sem exigência e sem vocabulário, assim é a obra do escritor.”⁶²

Encontramos o modelo de ciclo na própria construção dos romances, já que as personagens são, na sua maioria, condicionadas pelo retorno das gerações⁶³. No caso do romance *Eugénia e Silvina* este processo é bem evidente, já que as vidas das personagens femininas homónimas, apesar do distanciamento temporal das gerações de ambas, apresentam inúmeras semelhanças e afinidades. Eugénia Viseu e Silvina sofrem o mesmo destino educativo: as suas mães morrem cedo, sendo ambas criadas pelo pai. Vejamos:

“Eugénia Viseu (...) não teve grande convivência com a mãe que viveu trinta anos e morreu abrasada pela sede (...)” (p.17); “Servida pelo pai

⁶⁰ Catherine Dumas, *Op.Cit.*, p.66.

⁶¹ Cf. *Idem*, *Op.Cit.*, p.67: “O fim do percurso, mar ou oceano, não é evocado. (...) Em *A Sibila*, o rio Douro pára o seu curso «em certas noites mortas em que a água era como um brocado que se rasgava nas punas das penedias» (*A Sibila*, p.219). A anulação do curso do tempo, representada pelo curso do rio que pára, tem uma conotação mortuária.”

⁶² Agustina Bessa-Luís, *Contemplação Carinhosa da Angústia*, Lisboa, Guimarães Editores, 2000, p.170.

⁶³ V. sobre este assunto Catherine Dumas, *Op.Cit.*, p.69.

(...) não tivera outra experiência familiar. (...) Teve a sorte de escapar a ressentimentos e a disputas de maior, porque se encontrava sob a protecção do pai (...).” (p.26); “O pai queria fazer dela uma senhora (...).” (p.138); “Ela era a mulher marcada pelas sevícias paternas, era a bastarda de destino incerto (...).” (p.268)

Em ambos os casos, o pai apodera-se da filha adolescente. É ele quem adquire a função de guarda da casa e faz da filha uma vestal através de uma relação pai-filha demasiado estreita, tão estreita que se coloca o problema do incesto.

“ O pai dera-lhe [a Eugénia] tal educação que a tornara imprópria para casar. Era uma vestal (...).” (p.68); “ o pai tinha por ela um amor fanático (...).” (p.314); “Amavam-se pai e filha (...).” (p.315) ;“Vivia com o pai numa devoção atroz, partilhando o infortúnio de sentimentos inseparáveis (...).” (p.321).

“Silvina conheceu a intimidade com o pai pela primeira vez (...).” (p.139); “(...) o povo dizia que eram amantes (...).” (p.146); “Amava a filha (...) e talvez o incesto se consumasse nos primeiros tempos de coabitação em que foram felizes (...).” (p.157).

Estas são algumas das muitas semelhanças que deixam perceber a qualquer leitor que, de facto, as vidas de Eugénia e Silvina se correspondem, mesmo pertencendo a épocas diferentes. E é esta mistura, esta correspondência das duas gerações que, ao anular as distâncias temporais, torna possível o inacabamento do romance em questão. O próprio nome Eugénia, que se repete ao longo de três gerações – Eugénia Cândida, Eugénia da Silva Mendes e Eugénia Viseu –, assegura a estrutura circular, o *continuum* do romance.

Este gosto pela desordem, pelo inacabado, pelo perspectivista, cuja essência está no devir, é reconhecido pela própria romancista que, numa biografia dedicada a Maria Helena Vieira da Silva, aproxima a sua escrita à obra de arte da pintora, nestes termos:

“(...) quadros que não têm começo nem fim, que são puro espaço. Por isso me surpreendem tanto. Tomo os títulos quase sempre como uma intervenção importuna (...). Os nomes não ajudam nada a interpretar e a ver. Eu gostaria que as minhas personagens não tivessem nome, que corressem pela minha pena como um delgado fio suspenso do orbe.”⁶⁴

⁶⁴ Agustina Bessa-Luís, *Longos dias têm cem anos*, Op.Cit., pp.60 e 61.

Perante tal construção narrativa, desorganizada e desconcertante, porque feita de vaivéns e sobressaltos⁶⁵, atrevemo-nos, também nós, em aproximar a obra de Agustina Bessa-Luís às pinturas medievais das vidas dos santos⁶⁶. Nestes quadros não verificamos a preocupação do pintor em dispor as várias estações das existências dos santos de uma forma diacrónica e encadeada, mas antes transmitir a sua exemplaridade. Assim procede a romancista, pois também ela dispensa o encadeamento, a sequência do que narra.⁶⁷

Em vez de apresentar o sentido de uma vida, como era próprio do romance, a autora assinala antes diversos sentidos ou hipóteses de sentido, como vimos, confrontando-nos assim com o inacabado dos seus textos. Preferindo a incerteza à verdade consagrada, Agustina possibilita a si própria e aos seus leitores a alegria de um reconhecimento sempre renovado.

O objectivo primeiro é que a história prossiga, projectando-se na realidade *non finita*; porque o sentido trágico moderno implica uma imperfeição, porque a verdade do múltiplo é condição da escrita.

⁶⁵ É, precisamente, neste vaivém que os seres, as personagens a que dá vida, nascem, vivem e morrem, mergulhados na paixão da e pela incerteza, “pois as sociedades aliam-se pelos factos e comunicam pelos sintomas”. (in Agustina Bessa-Luís, *Vale Abraão*, Lisboa, Guimarães Editores, 1996, pp.180 e 181.) Parafrazeando as páginas finais de *Os Meninos de Ouro*, diríamos que chegamos a um ponto onde “não há personagens”, só “há a velha amiga que é a terra” e os “lírios geresianos”. (in *Os Meninos de Ouro*, Lisboa, Guimarães Editores, 1987 (1ªed.,1983), p.302.)

⁶⁶ Cf. Carlos Garcia, “A indefectível coerência estético-filosófica do romance de Agustina Bessa-Luís”, in *Vértice*, 463, Nov.-Dez., 1984, p.27.

⁶⁷ Cf. Álvaro Manuel Machado, *Agustina Bessa-Luís, O Imaginário Total*, Lisboa, Dom Quixote, 1983, p.79: “Um escritor como Agustina Bessa-Luís parece não ter aquilo que habitualmente se chama «fases» ou «ciclos» ao longo de uma obra. Tudo nela se corresponde e entrelaça. (...) Tudo nela é uma espécie de continuação intuição arquitectónica, propícia a construções grandiosas, paralelas e labirínticas que não se sabe bem onde começam nem onde acabam(...)”

II – *EUGÊNIA E SILVINA*: UM ROMANCE PÓS-MODERNO.

1 – EUGÉNIA E SILVINA: DA AUTOBIOGRAFIA À BIOGRAFIA.

“ A única solidão é aquela que não tem passado”

Agustina Bessa-Luís, *A Mãe de um Rio*.

Obra construída sobre a memória, reflexo de recordações, não admira que Agustina coloque em cena o ambiente das suas origens. Na verdade, o quadro, a sociedade e os indivíduos dos seus romances são-lhe familiares. “É à sua vivência interior que se refere o realismo das histórias que conta.”⁶⁸

A busca das origens, forma única de combater a solidão, refere-o a própria autora – “A única solidão é aquela que não tem passado”⁶⁹ –, repete-se de romance para romance, pelo que a encontramos também em *Eugénia e Silvina*. Nesta dupla biografia, a realidade histórica assenta na vivência autobiográfica da escritora, pois, embora a realidade geográfica do romance em questão se encontre um pouco afastada do alto vale do Douro, região da infância de Agustina, a autora justapõe a Beira e o Rio Douro e, consequentemente, os tempos modernos e as épocas das invasões árabes e celtas, deste modo:

“ O caso de que vou tratar foi célebre há cinquenta anos. O futurismo tinha arrancado nos vales aprazíveis do Tâmega, e Sousa Cardoso trouxera de Paris um capricho modernista bebido ao espelho do seu sócia Modigliani. Ambos eram possivelmente oriundos da raça sefardita mais nobre que um dia cruzasse as veigas de Castela e Andaluzia. Para se embrenhar na Toscânia, semeando lá uma febre um pouco lúgubre, que é a do génio crepuscular. Ou então para chegar às margens do Douro e encontrar lá esse augúrio celta que tudo confunde: destino, obra, e criação momentânea, de que o português muito uso faz.” (p.7)

⁶⁸ Katherine Kong-Dumas, *Op.cit.*, p.53.

⁶⁹ Agustina Bessa-Luís, *A Mãe de um Rio*, Lisboa, Guimarães Ed., 1998, p.9.

Seguidamente, o narrador faz questão de revelar ao leitor a origem da palavra Douro, lembrando que esta tem uma raiz eminentemente céltica, *our*, que significa curso de água:

“Douro provém (e não há nada em contrário sobre este assunto) da palavra celta *our*, que quer dizer curso de água; o mesmo que *daour*, em bretão. Não significa, portanto, ouro, nem o seu leito foi alguma vez aurífero.” (p.7)

Deste modo, recusando ao Rio Douro qualquer ligação ao ouro, a romancista constrói, nas primeiras páginas deste romance, um território celta espiritual, bem adequado à criação poética, nas margens do rio⁷⁰:

“A Beira, calha dizer que faria parte dum território que não pertencia aos celtiberos, mas sim aos dados como celtas. De facto, os *berones*, que se situaram no vale do Ebro, são classificados como celtas, assim como os cidadãos de Deobriga (de Brigit, deusa celta), entre os vales do Ebro e do Douro; e os Nemetani, que Ptolomeu designa ao norte da Lusitânia, na margem direita do Douro. De resto, os celtas descenderam as poéticas margens do Tâmega, (...).” (p.8)

Este espaço primitivo, espécie de intermediário entre presente e passado, fruto de uma memória que já não é a dos factos, mas antes a dos lugares, dilui-se na continuação do romance, para dar lugar ao local onde um crime bem real teve lugar, o Solar da Malhada:

“Mas o caso a que me vou referir, um crime, uma terrível emanção do inferno, onde, como eu disse, muito se ama, não sucedeu nas margens deleitosas do Tâmega, ou do Odres, ou do Anha, onde pousa a libélula e caem os bogalhos das carvalhas, ventre de mosquitos silenciosos. Passou-se num alto lugar, agora rasgado pela estrada donde se avista a lívida cortina da Serra da Estrela, com o seu quê de inviolado e de submerso no tempo.” (p.8)

Seja como for, estamos perante um espaço circular cujo centro é a região do Douro, lugar original para a autora. Em *Eugénia e Silvina*, Agustina Bessa-Luís volta a elaborar toda uma teia de considerações sobre a região nortenha e o

⁷⁰ Cf. Catherine Kong-Dumas, *Op.cit.*, p.89.

espírito deste mesmo local.⁷¹ É precisamente este regresso implícito ao lugar das suas origens, à sua infância, que nos levou a escrever este capítulo e a considerar este romance, juntamente com tantos outros da autora, um romance que tem o seu quê de autobiográfico e biográfico. E é este teor do romance em questão e de todos os outros da sua autoria que desestabiliza a ordem enunciadora narrativa, tornando-a caótica e desordenada, já que, lembra-nos a própria romancista: “A desproporção é a forma do romance, o seu princípio fundamental.”⁷²

⁷¹ Cf. Álvaro Manuel Machado, “A arte dos «espaços em branco»”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 9 a 22 de Junho de 2004, p.11: “Essa obstinada e labiríntica elaboração duma estratégia do subterrâneo, que desde o início se alimenta de leituras várias, (...), oscila a cada passo entre a análise das paixões humanas e a ironia, de cariz aforístico, centrando-se no imaginário rural de Entre-Douro-e-Minho, espaço eleito da autora.”

⁷² Agustina Bessa-Luís, *Contemplanção Carinhosa da Angústia*, Lisboa, Guimarães Ed., 2000, pp.156-7. Cf. *Ibidem*: “Só nos entendemos por meio de sinais artificiais e não chegamos às regiões que se chamam espaços em branco. Regiões originais, que nunca pisamos ou desbravamos. Onde moram entidades desconhecidas e que não queremos tirar do seu anonimato.”

2 – A PROVÍNCIA: LUGAR DE CRIMES E PAIXÕES SILENCIADAS

No conto *A Brusca*, datado de 1971, podemos ler a páginas tantas o seguinte:

“A província, senhores, deixai-me contar: todas as violências do lugar-comum, todas as sevícias do sentimento que se não espelham nos interesses têm aí o seu reinado.”⁷³

Oito anos depois de *A Brusca*, em *Fanny Owen* escreve-se o seguinte:

“A vida da província era acidentada pela luta mesquinha das opiniões, a intolerância das tendências, a proibição dos afectos; tudo amparado pela fisionomia das paixões, infames porque não contribuíam senão para iludir o tempo e esquecer a morte.”⁷⁴

Em *O Mosteiro*, escreve-se também:

“A província quem a não viveu e dela desertou não sabe nada do mundo. É perversa sem método, ligeira sem pecado, espirituosa sem teorias.(...) Improvisa o amor e o ódio.”⁷⁵

Na verdade, é na província que as famílias mostram como têm de manter o equilíbrio entre a perversidade e o tédio, já que é aqui, neste espaço constituído pelos seus solares, casas senhoriais ou apalaçadas, “que os sentimentos circulam em surdina – mistura de tédio, de desejos intempestivos, de paixões silenciadas.”⁷⁶

Em *Eugénia e Silvina*, o Solar da Malhada⁷⁷, localizado na região de Viseu, é precisamente o local onde as várias histórias culminam num parricídio, a 17 de Julho de 1925, parricídio este supostamente cometido por Silvina, uma das

⁷³ Agustina Bessa-Luís, *A Brusca*, contos, Lisboa, Guimarães Ed., 1984 (1ª ed, 1971), p.10.

⁷⁴ Agustina Bessa-Luís, *Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Ed., 1979, p.36.

⁷⁵ Agustina Bessa-Luís, *O Mosteiro*, Lisboa, Guimarães Ed., 1980, p.53.

⁷⁶ José Manuel Heleno, *Op.Cit.*, p.59.

⁷⁷ O topónimo *Malhada* refere-se à Quinta de São Caetano, em Ranados, na Beira, até 1888 residência da bela e rica Eugénia Nunes Viseu, viscondessa de São Caetano. Após a sua morte, a quinta passa indirectamente, pois Eugénia legara-a à Misericórdia, para as mãos do antigo rendeiro, João Trindade.

protagonistas deste romance, filha bastarda de João Trindade. É, pois, na província, nesse espaço fechado que os crimes têm lugar:

“A província tem consigo uma desordem. (...) A existência de nós próprios e das coisas que nos rodeiam apresenta-se de maneira mais positiva e imediata, sem que precise do recurso do pensamento. Uma tal existência é perigosa. É na província que se praticam a maior parte dos crimes (...). Quando passais pela montra da taberna de bairro, onde uma pescada do alto abre a goela negra e aveludada e alguns ovos e pimentos verdes compõem o quadro da natureza-morta perfeita, não formulais a ideia de que tudo aquilo é obra dum provinciano em desarmonia com o sistema. O peixe, como um dragão chinês, estende o corpo na exígua cela da montra. Se não existe nada na natureza que não produza um qualquer efeito nas pessoas, o provinciano, ligado à natureza e com ela coabitando, está mais sujeito aos seus efeitos do que o cidadão urbano. O peixe significa o objecto em acordo com a ideia verdadeira que ele sugere; e uma ideia verdadeira implica um acto violento.” (pp.132-3)

O espaço rural é, efectivamente, o local onde a tragédia melhor se pode confirmar, já que “a gente simples ama o mistério; ele consola-a de tudo o que não se atinge nem com a educação nem com o risco.”⁷⁸ É na província que “os vários estados de culpa” (p.38) se acabam por revelar, é aqui que a natureza humana e aquilo que ela tem de excessivo pode explodir de um momento para o outro⁷⁹. Vejamos, a este propósito, esta passagem de *Eugénia e Silvina*:

“na província (...) a monotonia faz pecados e a vida simples não faz milagres.” (p.175); (...) a província tem melhor memória do que o meio urbano, (...) tem também maior dose de dramaturgia ou capacidade de dar à delinquência uma dimensão deontológica (...). A Beira (...) era particularmente predisposta à carreira do desviante (...).” (p.227)

Se nos detivermos neste romance, vemos bem como é atravessado por uma série de paixões que conduzem à destruição, no caso de Eugénia, que ama o pai, Henrique Viseu, e morre desse amor excessivo; ou à violência e ao crime, no caso de Silvina, que mata o pai, João Trindade, que a amava.

⁷⁸ Agustina Bessa-Luís, *Fanny Owen*, p.140.

⁷⁹ Cf. José Manuel Heleno, *Op.Cit.*, p.61: “A «rocking-chair» de Germa, em *A Sibila*, é apenas um símbolo desse mundo pachorento onde, a todo o momento, pode irromper uma violência inesperada, o que equivale a referir o que há de paradoxal na província. Estas últimas palavras podem igualmente aplicar-se ao romance *A Corte do Norte*. Aí se vê como a chegada da imperatriz Elizabeth perturbou o meio fechado e provinciano do Funchal, ocasionando uma mudança nas atitudes e hábitos dos seus habitantes.”

A província é, neste e nos outros romances da autora, palco de desregramento, onde tem lugar a perversidade humana; a incomunicabilidade, a doença, o incesto, o mal. Servem de exemplo, a este propósito, as palavras do narrador de *Eugénia e Silvina*:

“Há na província uma maneira radical de entender as relações de homem e de mulher. Se vivem sós, não escapam ao desejo, que é fraude da esperança em lugares que a escorraçam. A província transforma em canapé tudo que é posição vertical.” (p.141)

A província e as estranhas perversidades, que aí habitam, são, como de resto podemos constatar, tema maior neste e em muitos outros romances da autora. Deste modo, se tentássemos filiar a obra de Agustina Bessa-Luís no conjunto da história da novelística portuguesa, poderíamos, sem receio, evocar Camilo Castelo Branco, precisamente pela importância que o autor atribui à trama romanesca familiar dos agregados rurais nortenhos, “teia sentimental em que se confundem paganismo e catolicismo, lugar privilegiado de violentos conflitos sociais e económicos (...) mais ou menos ocultos.”⁸⁰

Esta aproximação do autor, porém, não se verifica apenas ao nível da localização das intrigas, onde o espaço eleito é a região nortenha, mas também na análise das dicotomias existentes entre a cidade e o campo e no estatuto das personagens eleitas, geralmente burgueses ou nobres arruinados, detentoras de uma *identidade intrigante*⁸¹, atravessadas de presságios, de paixões escondidas, de valores corruptos e decadentes. Curiosamente, em *Eugénia e Silvina*, a dado momento, deparamos com a seguinte passagem:

“É sobretudo nesta dedicatória [do texto da Memória Biográfica do Coronel Francisco Bernardo da Costa e Almeida] que paira a mão de Camilo: no estilo, na verve, na teatralidade barulhenta, no gosto heróico e, além do mais, nas figuras retóricas.” (p.59)

⁸⁰ Álvaro Manuel Machado, “Agustina Bessa-Luís ou a paixão do conhecimento”, in *A Novelística Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Biblioteca Breve, ICP, 1977, p.63.

⁸¹ Cf. Agustina Bessa-Luís, “Os Quatro Rios”, in *As Relações Humanas*, Lisboa, Guimarães Ed., 1981 (1ªed.1964), p.11: “[as personagens] possuem toda uma identidade intrigante que é a maneira do Norte abordar a metafísica (...).”

Ora, da leitura deste trecho também nós nos sentimos capazes de atribuir tais palavras a Agustina, uma vez que, como adiantámos, não raro a autora nos oferece neste e nos seus outros romances várias imagens camilianas.

Cronista atenta e, por vezes, implacável do ambiente provinciano português, Agustina Bessa-Luís, qual Camilo, tece, ao longo da sua inquietante obra, lúcidas considerações sobre este mundo. É aqui, na província, que “o contador de histórias está como peixe na água; é nela que os excessos de todo o género, «a memória do amor», acontecem.”⁸² É nela que os dramas das protagonistas deste romance, Eugénia e Silvina, têm lugar, como verificaremos nas páginas que agora se seguem.

⁸² José Manuel Heleno, *Op. Cit.*, p.62.

3 – EUGÉNIA E SILVINA: DUAS BIOGRAFIAS PARALELAS E ANTITÉTICAS

“Fomos as duas infelizes, mas sem par no que sofremos.”

Agustina Bessa-Luís, *Eugénia e Silvina*

Em qualquer obra, o título tem como função indicar o conteúdo das suas páginas. Lembra Maria Augusta Babo que “para além de uma classificação, os títulos se prestam a uma semântica, a um tratamento dos seus temas, dos conteúdos que contêm ou anunciam.”⁸³. Se por vezes as nossas expectativas saem goradas, outras vezes podemos dizer que encontramos no livro aquilo que dele esperávamos.

O título *Eugénia e Silvina* é, a este nível, exemplar. Verificamos que o mesmo se gera, efectivamente, no interior da obra, uma vez que potencia, desde logo, o nome das protagonistas do romance em questão. Todavia, ao contrário do que é vulgar acontecer em textos narrativos, o leitor de *Eugénia e Silvina* não toma conhecimento das personagens principais logo no início do livro. Aqui o processo é mais complexo: ambas são referidas, pela primeira vez, depois de percorridas várias páginas⁸⁴ e a sua caracterização elaborada lenta e progressivamente, ao longo do romance, de um modo fragmentário, aparentemente anárquico e desordenado, próprio do pensamento agustiniano.

Mas, se decidirmos empreender a tarefa de tentar juntar “o que anda disperso”, concluiremos que, subjacente à aparente desordem pela qual os dados biográficos sobre Eugénia e Silvina chegam aos ouvidos do leitor, há, apesar de tudo, uma organização textual, que nos permite descortinar, no emaranhado das palavras, duas biografias riquíssimas, semelhantes e distintas ao mesmo tempo, como tentaremos demonstrar.

⁸³ Maria Augusta Babo, *A Escrita do Livro*, Lisboa, Ed. Veja, 1993, p.132.

⁸⁴ No caso de Silvina, lembre-se que esta apenas surge na página 75 do romance.

Eugénia Viseu, antecessora de Silvina na Casa da Malhada, é filha da antiga família do solar, nomeadamente, Eugénia da Silva Mendes e Henrique Viseu. Perde muito cedo a mãe, de quem sabemos ter poucas recordações – “A mãe deixara-lhe poucas recordações, Henrique Viseu não as avivara.” (p.36). É, por consequência, criada pela avó e, mais tarde, pelo pai, o qual, adquirindo a função de guarda da casa, faz da filha uma “vestal”, torna-a “imprópria para casar”:

“(…) nunca se casou (…)” (p.14); “servida pelo pai que a idolatrava (…) não tivera outra experiência de vida senão o harém familiar (…)” (p.26); “Henrique Viseu tinha posto todo o seu talento de educador ocioso a fazer da filha uma mulher ideal conforme a fórmula aristocrática e feudal (…)” (p.36); “O pai dera-lhe tal educação que a tornava imprópria para casar. Era uma vestal de Ranados (…)” (p.68).

Henrique Viseu leva a filha Eugénia de passeio à ópera em S.Carlos e às capitais da Europa, faz dela “uma candidata a ninfa das mil fontes” (p.68), “um verdadeiro achado para um poeta e que parecia ter descido à terra para dar razão aos profetas de que a terra merecia ser salva” (p.69). Estamos, de facto, perante uma mulher portadora de uma beleza invulgar. Alta como o pai, delgada, loira, rosto ameninado, portadora de uma tez pálida, de olhos azuis, “vestida de branco como uma pena de cisne” (p.363), sempre com pérolas variadíssimas, sugere “a nudez poética e sentimental.” (p.25). Formosa, elegante, angelical, exerce naqueles que a rodeiam uma espécie de poder magnético:

“(…) não é possível imaginar obra mais acabada e proporções tão melodiosas (…)” (p.17); “(…) era deslumbrante (…), a diva de uma época (…)” teve pretendentes de nascimento e fortuna (…)” (p.36); “(…) foi a mais perfeita das mulheres (…)” (p.40); “Era como um magnífico quadro (…). Ela era a actriz (…), fotografia do natural, como uma pessoa que posava (…)” (p.118); “Eugénia era linda (…)” (p.296).⁸⁵

⁸⁵ De facto, Eugénia Viseu é, no romance, a personagem mais enriquecida com traços distintivos de graciosidade física. Os atributos elogiosos são inúmeros, sendo notória a descrição claramente enriquecida por uma criteriosa adjectivação que ilumina o carácter excepcional e revela uma harmonia de traços corporais quase divinal. Cf. Agustina Bessa-Luís, *Eugénia e Silvina*, pp. 14, 17, 23, 25, 29, 30, 35, 313 e 319.

Ora, apesar do intervalo de mais de uma geração, pertencendo por isso a uma outra época, a do advento da República, Silvina sofre o mesmo destino educativo que Eugénia. Morena, de olhos grandes e escuros, “cabelos bastos”, desengraçada e miserável no vestir⁸⁶, filha bastarda de João Trindade, caseiro da quinta, e de Maria Augusta, a dama de companhia de Eugénia, também ela vive a infância separada da mãe. Inicialmente, é criada pela avó, posteriormente, é educada num convento e mais tarde vai viver com o pai, na Casa da Malhada, casa que este, quando retornado milionário de África, decidira comprar. Aqui, mantém uma relação especial com a criada Albina,⁸⁷ a par de uma conturbada paixão que sente pelo pai, com quem mantém relações íntimas, quase incestuosas:

“Silvina conheceu a intimidade com o pai (...)” (p.139); “É certo que a sociedade lhe imputava fraquezas que podiam confundir-se com o crime. O crime do incesto (...) o povo dizia que eram amantes (...)” (p.145); “Amava a filha (...) e talvez o incesto se consumasse nos primeiros tempos (...)” (p.157); “Silvina encontrou o pai em plena escuridão. O coração bateu (...) e era assim que a paixão se apoderava dela.” (p.168); “O incesto era provável (...) Isto de ter lenços ao alcance, no quarto de Silvina, provava alguma coisa do enigma da sua intimidade com ela.” (p.184); “Foi Silvina que lhe caiu nos braços (...) o contágio daquela natureza desinibiu-a para o incesto (...)” (p.350).

Também Eugénia Viseu, apesar de evidenciar uma inclinação para o amor bissexual – “sabia que não casaria com um homem, que não era como homem que ela o amava” (p.35) – e de manter uma relação ambivalente com amigas e criadas, destacando-se a amizade com a escritora Guiomar Torrezão como a mais elucidativa, mantém uma relação estreita com o pai, colocando-se igualmente aqui o problema do incesto. A prová-lo, basta referir passagens do romance, como:

“(...) juntos, pai e filha, como dois namorados, caçavam, liam, jardinavam. Eram inseparáveis; ela chegara aos trinta anos sem se casar, era «feliz entre todas», naquele idílio que os levava pela Europa

⁸⁶ Vide, a este propósito, algumas passagens do romance que deixam transparecer uma figura feminina austera e desengraçada, desprovida de atractivos: “(...) com horríveis chinelos de porteira (...)”; “no vestir do dia a dia era miserável e aproveitava os trapos até ao fio. As crianças dos caseiros riam-se dela (...) andrajosa, com um vestido que há quinze anos estivera na moda.”; “[o caseiro] vira-a só uma vez bem vestida, para assistir a um casamento (...)” (in *Eugénia e Silvina*, pp.129, 177 e 207, respectivamente)

⁸⁷ Falaremos desta relação mais à frente.

inteira (...)” (p.313); “Amavam-se pai e filha com tanta fidelidade às perfeições que tinham apurado para se tornarem dignos um do outro, que um pequeno animal de regaço seria bem vindo; pelo que os distraía de tanta grandeza (...)” (p.315); “(...) vivia com o pai numa devoção atroz, partilhando o infortúnio dos sentimentos inseparáveis (...)” (p.321)

A exclusividade deste amor – “só amara o pai e ninguém mais substituíra esse amor” (p.322) – faz com que não consiga amar mais ninguém, mas antes sentir desprezo pelos homens que conhece. Referimo-nos, especificamente, a Freitas Barros, o tenente com quem mantém uma relação, relação essa que nunca a satisfizera, devido à depressão que a acometia. Para ela o importante é continuar vassala do pai, mesmo que para isso tenha de colocar de parte o casamento com o tenente. Prometera, aliás, a seu pai que nunca amaria mais ninguém e que Freitas Barros nunca passaria de um “objecto de adorno”, “de um despachante da sua bagagem”:

“Henrique Viseu (...) fez-lhe jurar que não se casaria com o tenente (...). – Não se preocupe, meu pai. Ele é para mim o que foi no primeiro dia. Amei-o, mas não o quero.” (p.321); “Preferia os sonhos inacabados, que a comprometiam menos (...)” (p.29); “Eugénia não o encorajava a declarar-se (...) o amor era-lhe vagamente como uma norma mal intencionada (...)” (p.76); “Se o amasse estava tudo perdido, não quis sequer julgar-se sujeita a esse azar.” (p.110); “Nem amante nem amigo, (...) só um despachante da sua bagagem.” (p.120); “(...) o amor tinha para ela um só quadro, que era o pai (...)” (p.314); “Não o [tenente] amava, e ele sabia-o (...) daquele delírio da mancebia, falsa decerto, emergia sempre a senhora do património que ele não podia alcançar, nem com súplicas, nem com louvores, nem com humilhações.” (p.370).

O facto de “restringir-se a um só objecto de interesse” (p.314), a um só amor, o amor paterno, é a causa do constrangimento, do sofrimento de Eugénia. Tal como as heroínas do Romantismo, ela vive triste e melancólica, destruída por esse amor que sabe impossível⁸⁸, chegando a sentir, antes de morrer, a dor imensa de uma relação frustrada:

⁸⁸ Curiosamente, são vários os romances de Agustina, onde se verifica uma espécie de amor impossível. Em *Fanny Owen*, por exemplo, a heroína, de nome homónimo, vive triste e melancólica, devido a um amor não correspondido. Também em *As Pessoas Felizes* assistimos a uma situação idêntica: Nel, a protagonista, nos três anos que se seguem ao casamento, vive apenas

“ (...) um só amor amarga e envenena.” (p.314); “Ela amava o pai e amava-o como mulher. A fidelidade que se propunha referir-lhe era embargada pelo desejo de criar vida; como não era possível, restava destruir-se.” (p.317); “(...) estava ferida até ao fundo da alma (...) um só amor desilude mais que cem amores.” (p.328); “Ela queria um amor exclusivo, perfeito. Ia pagar por isso a fortuna da vida.” (p.332)

Estéril, incapaz de amar verdadeiramente, Eugénia é votada a um sofrimento físico extremo e, conseqüentemente, a uma morte atroz, de que constituem exemplo várias passagens deste romance:

“Ela parecia um fardo de vísceras podres, tudo nela era imundo e cheirava mal. As flores não chegavam para atenuar esse cheiro pestilento (...)” (p.88); “Durante dezoito meses sofreu, agonizou, travou uma luta feroz com o corpo, que se corrompeu, apodreceu aos poucos.” (p.372).

Todavia, nos últimos tempos de vida, de modo a atenuar o sofrimento em que se encontrava e, por forma a ser lembrada depois da sua morte, justamente pela agonia que padecera, Eugénia Viseu doa a sua fortuna aos pobres. Comparando-a à Silvina de Camilo Castelo Branco, personagem de *O Mundo Elegante*⁸⁹, Agustina define Eugénia como a “mulher que salva” (p.55), portadora de uma caridade imensa, a saber:

“ (...) mandou vestir trinta e cinco pobres e deu esmolas aos pobres da cadeia; (...) concedeu um donativo importante ao Asilo da Infância Desvalida (...)” (p.114); “(...) tornou-se numa santa popular ao doar aos pobres a sua fortuna.” (p.155); “Dedicou-se [-lhes] com aplicação tão profunda, que foi por eles tratada como mãe magnífica (...)” (p.333); “Fizera-se célebre pela abundância com que tratava a Misericórdia, os hospitais, os asilos. Dava jantares(...), os mendigos votavam nela para um parlamento celestial.”(p.365)

uma “felicidade obediente” (p.93), chora imenso, vive uma vida amargurada, tudo isto porque ela, tinha “vida interior”, e, lembra o narrador, “o que faz as pessoas felizes é não terem vida interior.” (p.131).

⁸⁹ Camilo Castelo Branco, *O Mundo Elegante: Litteratura,, Theatro e, Belas Artes*, Porto, 1858-60.

A doação da sua fortuna aos mais necessitados foi, efectivamente, um dos poucos, para não dizer o único, momento de felicidade na vida de Eugénia, um verdadeiro acto de realização:

“Em pouco tempo Eugénia levantara o seu monumento, em toda a redondeza sabiam que ela existia, como mártir e como benemérita.” (p.115); “Essa fora a glória de Eugénia Viseu (...) ao valer-se do pobre para reinar sobre ela própria (...)” (p.337); “Antes disso, foi a mais infeliz mulher que os céus protegeram.” (p.31).

Este acto, fulcral na vida de Eugénia Viseu, é perpetuado por algumas das suas amigas, todas elas figuras referenciais da época em questão. São elas: Guiomar Torrezão, escritora do fim do século XIX, “guarda-avanzada dos profissionais das letras em Portugal” (p.31), que terá convivido com Eugénia e, deste modo, publicado o seu diário; Virgínia da Costa, sua prima e uma das primeiras mulheres juristas em Portugal, “pioneira das condições da mulher na velha sociedade em transformação” (p.31); e Flora Tristan, a sua representante, uma verdadeira “agitadora” (p.123) ligada ao debate político e à acção social. “Como Eugénia, ela julga que uma mulher cultivada, mãe espiritual do mundo da emancipação, é o que os homens esperam para se salvarem” (p.123), podemos ler.⁹⁰

E se Eugénia Viseu e Flora Tristan continuam na lembrança dos seus contemporâneos pelas suas acções sociais, também Silvina se torna num objecto de mitificação, ao agir, nos últimos tempos de vida, como mulher salvadora. De facto, qual Eugénia, que legara a sua fortuna aos pobres, Silvina dedica-se à causa das mulheres na prisão das Mónicas, onde é vista como uma santa:

“Destacava-se na cadeia das Mónicas pela brandura e gosto pela enfermagem. Cuidava dos doentes com paciência (...)” (p.245); “Ensinava as reclusas a ler e dava-lhes lições de música.” (p.350); “Na prisão (...) foi a pessoa responsável a quem a directora confiou tarefas morais, como a de leccionar as analfabetas (...)” (p.352); “(...) adquirira com o tempo uma auréola de santa (...).Recorriam a ela por todos os motivos e encontravam sempre bom acolhimento (...) Pagavam-lhe das maneiras mais absurdas e até ridículas, dando-lhe pequenas lembranças (...)” (p.374)

⁹⁰ A vida de Eugénia tem como pano de fundo o *feminismo europeu*, cujo primeiro objectivo é, precisamente, a educação da mulher.

Convém, no entanto, lembrar que é apenas numa etapa final da vida que Silvina se identifica com as feministas da época. Até então, esta personagem representara o obscurantismo vivido pela maior parte das mulheres portuguesas. Ao contrário de Eugénia Viseu, apontada como uma mulher extremamente culta, socialmente proeminente, que viaja frequentemente,

“(…) mulher extraordinária pela curiosidade (...); com uma inteligência rara (...)” (p.14); “(...) cultivou-se numa sociedade que exorbitava em coisas de gosto (...)” (p.22); “mulher acima do tempo, pelas ideias e pelo comportamento (...)” (p.23); “pelo espírito e pela grandeza de opiniões (...)” (p.30); “(...) versada em línguas (...)” (p.35); “Tinha uma erudição devastadora (...) pensamentos laboriosos (...) vestuta aos quinze anos.” (p.48); “(...) sabedora de muitas graças (...)” (p.50); “(...) uma senhora reputada pela riqueza e pela cultura.” (p. 56),

Silvina, “mulher muito abaixo da simulação inteligente” que “estaria melhor no papel de mademoiselle Docteur ou de Mata Hari” (p.232), vive afastada dos eventos sociais da sua época, distanciando-se, portanto do nível intelectual daquela:

“(…) mulher ignorante, para quem o discurso da elegância é mudo e sem sentido (...) estava longe de ter a dimensão moral, social e semântica de Eugénia Viseu, não possuía o rico estilo etnográfico das oito toilettes (...) desengaçada, com horríveis chinelos de ponteira e um ar lorpa de pastora.” (p.128-9); “Silvina não seria capaz de usar colar branco da cultura europeia, como Eugénia Viseu. (...) Tinha que contentar-se com o desinteresse por outros objectivos que não fossem as propriedades do pai.” (p.218)

Ao lado da maioria das mulheres portuguesas deste século, Silvina vive “encerrada” na quinta da Malhada. Vassala do pai, João Trindade, ela vive exclusivamente para este e para a casa. Mulher caprichosa, dúbia, decidida, destemida, é ela quem a dirige, quem trata dos negócios, quem toma as decisões. Se não vejamos:

“(…) mandava em tudo (...)” (p.148); “Chamavam-lhe «O Silvino», pelo tipo que ela representava nas decisões (...) ocupava-se tão completamente de todos os assuntos que, sem Silvina, a casa caíra na ruína (...)” (p.151); “(...) era gestora da casa e das quintas (...)”

(p.152); “O pai não lhe negava nem o poder financeiro, nem o direito de escolher e despedir o pessoal e gerir as quintas (...)” (p.157)

Destaca-se, por outro lado, nesta personagem feminina o desejo pelo domínio daqueles que a rodeiam. Enquanto “mulher de harém, dominadora” (p.184), a riqueza e o poder fazem parte dos seus objectivos:

“A riqueza dava-lhe ânimo e a esperança de a ter fazia-a terna (...)” (p.184); “Um dia vou ser muito rica (...)” (p.195); “Ela sonhava estar entre os seis grandes proprietários do concelho (...) queria sentar-se entre as senhoras do coro (...) e receber bem.” (p.202); “Queria ser uma senhora de chapéu (...) como as senhoras Silva Mendes (...)” (p.360).

Silvina, mulher excessivamente “pressionada pela ambição” (p.268), viciosa herdeira da fortuna do pai, quando sente que a sua herança está em causa – “Constou-lhe que o pai estava a vender as propriedades.” (p.203) – enche-se de furor, revoltando-se nitidamente contra este último⁹¹. Por outro lado, a insatisfação relativamente à vida que o pai desde sempre lhe impusera⁹², uma vida de criada, de dona de casa, sujeita aos caprichos daquele, inclusive aos mais íntimos (sabemos que eram amantes), uma vida opressora, portanto, aliada ao desejo de liberdade, que até aí lhe fora vedada, é a outra razão que, juntamente com a anterior, leva Silvina a pensar numa terrível vingança⁹³: o assassinio de João Trindade. A prová-lo, citamos algumas passagens, como:

⁹¹ Cf., entre outras, as seguintes passagens: “Das ameaças João Trindade passou aos factos, e entregou a um indivíduo que chamavam o Preto um pinhal e umas belgas, sem que contasse ser pago. Foi mais grave quando a bela quinta dos Areais passou às mãos do Dr. Abranches; vendeu-a ao desbarato, ou quis que isso constasse. Silvina ia-se robustecendo com um discurso do poder em que figurava a força e o pelourinho. No juízo dela, o pai, o Joãozinho, estava a ir longe demais.” (*in Eugénia e Silvina*, p.213).

⁹² Da leitura do romance, sabe-se que João Trindade sempre desejara que a filha se parecesse com Eugénia Viseu, porém “a primeira vez que viu Silvina sentiu-se ludibriado. Ela estava longe de ter a dimensão moral, social e semântica de Eugénia Viseu, ela não possuía o rico estilo etnográfico das oito toilettes do dia e da noite.” (*Eugénia e Silvina*, pp.128 e 129). Desiludido, João Trindade inicia uma relação estreita com a filha e quando esta decide casar com Claudino mostra-se extremamente revoltado: “O silêncio dela, durante o tempo que durou a lua-de-mel, causou estragos na personalidade dele [de João Trindade]. Despediu os caseiros, (...) todos eram atingidos pelo seu rancor (...). Quando lhe falavam em Claudino, fechava-se num desprezo que intimidava toda a gente. «Ela não gostava daquele parvo. Eduquei-a, foi ensinada a ter melhores gostos» - pensava.” (*Idem*, p.148).

⁹³ Cf. José Manuel Heleno, *Op.Cit.*, p.71: “[Neste romance] a autora procura demonstrar, o que sentem dois seres ao envolverem-se numa relação «eu-tu». Agustina entra dentro do labirinto das

“Silvina sentiu-se ludibriada. Trabalhara 15 anos para a casa (...) sujeita ao amor desabrido do «Joãozinho» (...)” (p.175); “A mulher era para ele uma coisa que se negoceia e completa a propriedade (...) Nesse acordo tácito se entenderam (...)” (p.184); “[mas] as relações esfriaram (...) não queria reflectir na condição que ele lhe dava, de amante a quem se põe com dono e se garante o futuro com uma farsa.” (p.199); “[Silvina] precisava de contrapor uma validade moral ao tratamento injusto que o pai usara para com ela e para com Maria Augusta, a mãe (...)” (p.121)

Vemo-nos, assim, confrontados com dois dramas pai-filha que acabam de maneira diferente.

Eugénia, que amara apaixonadamente o pai – “só amara o pai e ninguém mais substituíra esse amor” –, prestando-lhe vassalagem a vida inteira, quando toma conhecimento da sua esterilidade e, por consequência, da impossibilidade deste amor, vive anos e anos rodeada de dor e angústia, acabando por morrer atrozmente, como referimos. Silvina, porém, que também amara o pai, vivendo durante anos ao seu serviço – “viveu como prisioneira das ordens do pai, que a queria virgem para o mercado do casamento ou para corresponder ao escrúpulo de encarregado de educação” (p.306) –, escolhera outro desfecho para o problema que há muito a perturbava.

Ao contrário de Eugénia Viseu, que se deixara arrastar até à morte com o seu problema, Silvina farta de ser subjugada, opta por uma vida autónoma, independente, liberta dos hábitos que sempre a oprimiram, usando para tal do seu poder, ao assassinar brutalmente e sem piedade João Trindade.

“Ela era a mulher marcada pelas sevícias paternas, era a bastarda de destino incerto (...)” (p.268); “(...) quando a culpa nos pesa, só outra culpa pode aliviar (...)” (p.368); “[Por isso] cometera um crime horrível (...)” (p.374).

Por outro lado, enquanto Eugénia é arrastada para uma atitude de negação da vida, como vimos, a parricida Silvina, mesmo depois do terrível acto que praticara, consegue, de maneira notória, recuperar a sua identidade e reconciliar-

almas e, com uma linguagem muito própria, tenta dar-nos a conhecer as paixões que as percorrem.”

-se com a vida. Sabemos que, na prisão, se revela uma ótima professora e uma boa enfermeira, fazendo, por isso, muitos amigos. Enfim, Silvina escolhe a vida, por oposição a Eugénia, cuja existência “falhada” acaba na doença e, posteriormente, na morte.

Eugénia e Silvina coloca-nos, pois, perante dois dramas paralelos, complementares, em muitos aspectos, mas com desfechos radicalmente diferentes.

4 – O PODER FEMININO EM *EUGÉNIA E SILVINA*

4.1 – *EUGÉNIA E SILVINA* E OS INDÍCIOS DE UMA EMANCIPAÇÃO FEMININA.

“Se os espanta as excelências da mulher que vou debuxar, antes de mas impugnarem, afirmam-nas pela natureza, interroguem-se, concentrem-se no arcano imaculado da sua consciência.”

Camilo Castelo Branco, *O Que Fazem Mulheres*

Tentámos, no capítulo anterior, dar uma visão global dos dramas vividos pelos protagonistas deste romance. E, da leitura dessas linhas, chegamos à conclusão de que, efectivamente, em *Eugénia e Silvina*, Agustina nos coloca perante duas personagens femininas que vivem em choque permanente com a sociedade que as rodeia, a sociedade cristã, marcada pelo poder patriarcal.

A Malhada é, com efeito, o cenário onde se desenrola a história destas figuras femininas. Originalmente habitado por descendentes de druidas, este local constitui o último vestígio da herança celta, cuja religião, a religião pagã, centrava a divindade na figura feminina em harmonia com a natureza. Neste romance, a autoridade feminina é simbolizada pelas Mestras de Ranados, as mágicas que, apesar de viverem fora da comunidade aldeã, com ela mantinham um contacto profícuo:

“Descendentes dos druidas, protectoras da comunidade pagã, com a sua sabedoria silvestre, as mestras, que vinham desde o século XV operando com banhos frios e reduzindo hérnias com mão experiente, eram tidas por tutelares, aparentadas com entidades benfazejas. Viviam à beira dos cursos de água, ou tinham dentro da sua propriedade nascentes e ribeiros que lhes proporcionavam uso medicinal e uma certa inspiração mágica que dos poços se nutre.” (p.44)

Mulheres “bentas e de virtude” (p.44), é pois através da força simbólica e material da água que as Mestras adquirem um poder imenso⁹⁴, poder esse ameaçador para o homem – “(...) primeira fileira da mulher em vias de emancipação, (...) elas levavam ao exterior um poder cada vez mais sintonizado com o poder dos homens.” (p.56). Ao manter uma relação privilegiada com a matéria água, uma água dormente, inalterada, lodosa, a personagem feminina torna-se uma presença construtora de um mundo harmonioso. Por exemplo, a cena em que a Mestra Maria do Amparo recolhe a água da Fonte das Feiticeiras constitui um exemplo significativo dessa plenitude da mulher resultante da aliança com o meio natural inalterado:

Muitas vezes Maria do Amparo ali se debruçara e, sobre as lentilhas da água, deixara cair a cântara de barro para tirar mais pura a medicina, trazendo algum girino na infusa. Colhia-o com a mão em concha, devolvia-o à fonte. O rosto dela, belo e sem rugas, ainda que fosse velha, mostrava uma doce sensualidade para com a vida vegetal e animal. Mas, para os homens, o rosto fechava-se.” (p.363)

À inalterabilidade da água da fonte, corresponde, pois, a inalterabilidade do rosto da Mestra, o que significa que quando a mulher corta os laços com a água, a sua plenitude desaparece, ficando submetida apenas aos laços que a unem à terra. Por isso a páginas tantas se lê:

“(...) Todos os desta casa hão-de sofrer e travar batalhas cruéis (...). Os dons de Deméter e os seus malefícios caíram sobre esse ramo da família, com uma abundância prodigiosa (...).” (p.92)

“Deusas em passagem pela cruz do mundo” (p.54), detentoras do poder curativo da Fonte das Feiticeiras, as Mestras geram, portanto, uma sociedade na qual a mulher exerce um poder benéfico sobre o mundo.

⁹⁴ A imagem de espaços femininos considerados sagrados e relacionados com a água perpassa os romances de Agustina. N’*A Mãe de um Rio*, por exemplo, talvez o mais flagrante retrato da herança pagã, há a figura da Mãe, criatura mágica, guardiã do tempo e da vida, revestida de um caráter místico: “(...)Era ela uma mulher que dominava a linguagem das gralhas e vivia numa pequena casa feita de barro, na serra da Nave. (...)Ela era a guarda de um rio que brotava no fundo duma cova, e existia ali há mil anos, sempre acordada, e a ver levantar o bando negro de gralhas cada vez que ela dizia algumas palavras. (in Agustina Bessa-Luís, *A Mãe de um Rio*, 1981, p.27.)

Ora, esta feminilidade actuante parece atravessar todo o romance. Referimo-nos, neste caso, ao clã das Eugénias, uma espécie inscrita na natureza, numa referência ao código pagão. Eugénia Cândida, a baronesa, é definida por alusão à linhagem das Mestras não só por estas lhe terem conferido a fertilidade,

“A Mestra Maria da Natividade, que teve ainda amizade com a baronesa, (...) tornou-[a] fecunda de três filhos (...).” (p.57)

mas também por perpetuar alguns dos princípios desta saga feminina, tais como uma beleza e cultura distintas:

“(...) não se julgue que a fidalga era rude e ignorante. Antes tinha boas letras (...)” (p.12); “Leu as rimas de Camões (...) e aos cinquenta anos era ainda elegante, de tipo espanhol, miúda de corpo. Os olhos, o melhor da sua beleza, correspondiam a uma índole que a indigência da nossa sabedoria não ousa conhecer (...)” (p.13)

Eugénia Viseu, a protagonista do romance, bisneta da baronesa, parece também dar continuidade ao papel das Mestras. Mulher sublime, detentora de uma virgindade mítica e de uma beleza fora do comum, como vimos no capítulo anterior, possui um poder encantatório sobre os que a rodeiam – “Era uma mulher possesora como o tenente dizia (...) possesora queria dizer que tinha domínio sobre as situações e as pessoas.” (p.83), podemos ler. Destaca-se, igualmente, dos demais pela inteligência e cultura extraordinárias – “mulher tão bem formada (...) lia e viajava muito (...) posto que o trabalho e a luta não a preenchiam” (p.85 e 100), prolongando, deste modo, a linhagem de mulheres ilustradas como Flora Tristan e outras feministas da época, nomeadamente, a escritora Guiomar Torrezão e a jurista Virgínia da Costa, com quem convive frequentemente, por partilharem as mesmos ideais: os ideais feministas.⁹⁵

⁹⁵ Embora se evidenciasse uma posição passiva e acomodada por parte da maioria das mulheres portuguesas perante um Estado e uma Sociedade machista e patriarcal, nesta época começam a fazer sentir-se alguns sinais de emancipação política, económica e sexual da mulher através da obtenção, por algumas, de uma educação superior e do desempenho de uma profissão fora do sector tradicional doméstico. No romance em questão, algumas personagens, personagens referenciais, denotam atitudes que indiciam um certo desejo de emancipação. Referimo-nos, neste caso, à escritora Guiomar Torrezão, à pedagoga Flora Tristan e à jurista Virgínia da Costa, cujas profissões contrariam um mundo machista patriarcal.

“Mulher acima do seu tempo, pelas ideias e pelo comportamento” (p.23), é apontada pelo narrador como a “mulher salvadora” do destino trágico da humanidade, ao doar toda a sua fortuna aos pobres, um possível modelo da “mulher messiânica” definida pelo rei-João na sua *Memória Biográfica*⁹⁶:

“(...) ela dava um jantar a pobres e a necessitados (...) e comiam ali duzentas pessoas em estilo bíblico, durante dois dias, como se esperassem milagre messiânico. (...) parecia à multidão como uma santa de olaria.” (p.125)

A saga de Eugénias é, pois, como podemos verificar, uma geração marcada pela orientação feminina, cujos valores, ligados ao prazer e à liberdade, contestam os da sociedade vigente, marcada pela lei patriarcal, onde, portanto, o poder feminino é entendido como uma ameaça. Por outras palavras, a Inquisição identifica o culto pagão com o Mal e a mulher que detém o conhecimento e a intuição passa a ser temida, sendo, então, o poder de que era dotada aniquilado e, por consequência, substituído pelo patriarcado.⁹⁷

Não só a geração de Eugénia Viseu, mas também Silvina parece dar continuidade a esse veio feminista iniciado pelas referidas Mestras. Sabemo-la pouco culta e pouco viajada, já o dissemos, e que a elegância e a beleza não são o seu forte, se assim podemos dizer. E, se neste aspecto, a personagem se afasta da transcendência daquelas mulheres, noutros aproxima-se e bem, contrariando religiosa e ideologicamente a ordem estabelecida.

Numa clara remissão à herança pagã e numa nostálgica evocação ao tempo em que o saber era feminino, Silvina de ascendência druida por parte da mãe, Maria Augusta, é apresentada como uma mulher forte, corajosa, “destemida

⁹⁶ João da Silva Mendes, o rei-João, bisavô de Eugénia Viseu, escreveu uma *Memória Biográfica* em prol do coronel Francisco Bernardo da Costa e Almeida, o seu avô. Neste livro aparece como um verdadeiro precursor do feminismo, ao defender os direitos da mulher e a sua principal preocupação é a educação desta última: “não foi dado prever que na educação da mulher se possa talvez encontrar a única solução do tremendo problema das nações.” (*Eugénia e Silvina*, p.79). Na sua opinião, a mulher cultivada pode muito bem ser a salvação do mundo: “a mulher que pode ser o Messias” (*Ibidem*), escreve na Dedicatória da sua *Memória Biográfica*.

⁹⁷ São várias as passagens do romance onde se alude ao desaparecimento da força pagã, num reflexo da opressão feminina exercida pelo pai. Vejamos: “As Feiticeiras, as Mestras chamadas, foram, durante muito tempo, auxílio de desprevenidos e conselho de pobres de espírito (...). Mas a força delas diluí-se com o ascender das luzes do século (...).” (p.149) “A Malhada estava como maldita, já não se sentia nela a velha história de heroínas e protectoras de artes. A figura miúda e leve das Mestras de Ranados evaporava-se.” (p.277) “A Poça das Feiticeiras (...) conservava o melancólico aspecto dum abandonado termo de fé, profanado pelo tempo.” (p.362).

e ousada” (p.181), que não se cansa se procurar uma vida autónoma, independente. Recusa a “sua natureza”, isto é, os limites do feminino, do espaço privado que lhe pertence e lhe dá a identidade⁹⁸. A sua teimosia em querer afirmar-se no espaço tradicionalmente masculino, fazem com que a apelidem de o “Silvino”, até porque é ela quem trata dos negócios, quem toma as decisões, como havíamos referido.

Mais: negando o discurso oficial⁹⁹, Silvina farta dos hábitos que sempre a oprimiram e no intuito de obter a liberdade que nunca tivera, predispõe-se a utilizar todos os meios ao seu alcance. Tal como Clitemnestra¹⁰⁰, Silvina não perde de vista o momento ideal para atacar:

“Silvina, (...) era segura nos seus objectivos, pelo que, apesar da sua melancolia, não perdia de vista todos os aspectos duma acção mais ou menos viável. Ela era capaz de se fixar numa determinada necessidade até chegar ao patológico. Queria destruir o pai e recolhia-se numa espécie de frieza (...) porque isso lhe economizava todas as formas de violência exterior, prejudiciais a um plano. Clitemnestra não teria melhor arte para o crime, e podemos imaginá-la nos terraços de

⁹⁸ Cf. Maria Helena Padrão, *Os Sentidos da Paixão*, Porto, Ed. Universidade Fernando Pessoa, 1998, pp. 152 e 153: “A mulher agustiniana recusa ser inscrita na trama do homem, recusa a concepção tradicional; (...) quer ter uma vida autónoma, nem melhor nem pior em relação à do homem, simplesmente independente. Exemplo vivo desta atitude é Ema Bouvary de *Vale Abraão* [que] surge como agente, movida pela sêma da masculinidade, do poder, capaz de dirigir a vida dos homens (...) constituindo em seu redor um verdadeiro harém, onde o homem surge no papel de objecto e a mulher no papel de sujeito: «Os desejos bizarros de comer fora de horas, de beber champanhe sem que nada o justificasse, de deitar fora roupas e objectos que outra teria aproveitado, punham Ema no número das mulheres cuja extravagância denuncia uma passagem de um sexo a outro. Eram virtudes de homem e não apenas de grávida o que ela manifestava.» (in Agustina Bessa-Luís, *Vale Abraão*, 1991, p.19).

⁹⁹ A desobediência às regras impostas pela ordem estabelecida é uma constante nas personagens femininas de Bessa-Luís. É o caso de Fisalina, a protagonista de *A Mãe de um Rio*. Dotada de uma grande inquietação e irreverência, Fisalina, na tentativa de escapar às rígidas regras impostas pela aldeia onde vive, isto é querendo ver-se livre, pede auxílio à Mãe do Rio e, após um mergulho nessas águas, acaba por ter os seus dedos transformados em ouro. Ora, a sua libertação pela atribuição de uma elemento tradicionalmente simbólico da masculinidade confere-lhe o poder da Mãe do Rio e, ao mesmo tempo, faz com que seja rejeitada pelos habitantes da aldeia, que tentam apedrejá-la, por causa do medo infundido pela sua monstruosidade. Fisalina é, então, obrigada a exilar-se nas montanhas e aí errar eternamente, pagando deste modo o preço da herança dos seus dedos de ouro: “Fisalina, incauta e predestinada, está agora nessa deserta serra da Nave, com os seus dedos de ouro que para sempre a farão inimiga mortal das criaturas.” (Agustina Bessa-Luís, *A Mãe do Rio*, 1981, p.29).

¹⁰⁰ Figura da mitologia e literatura grega, Clitemnestra é mulher de Agamémnon, de quem tem uma filha, Ifigénia. Quando este decide sacrificar a filha de ambos, para salvar o exército grego, Clitemnestra elabora um projecto de vingança. Deste modo, durante a ausência do marido, no período em que teve lugar a guerra de Tróia, Clitemnestra torna-se amante de Egisto que, por sua vez, passa a dominar o palácio de Agamémnon e a projectar o assassinato deste. E, no momento oportuno, Clitemnestra, mulher vingativa, decide atacar, matando o marido com as próprias mãos. (Cf. *Dicionário de Mitologia Grega*, p.197.)

Micenas, deitada como uma pantera que espera os lustres da noite clara,
para caçar.” (p.280)

Com efeito, numa clara alusão às fúrias gregas, capazes de desencadear “terramotos” agitando e perturbando a ordem estabelecida, Silvina obedece aos impulsos da sua natureza selvática e mata o pai, numa imagem arquetípica da destituição da autoridade masculina, marcando uma vez mais a transgressão feminina.

Silvina revela-se, pois, uma mulher dominadora, capaz de proporcionar “o acesso às inesgotáveis fontes de energia criadora que não existem no espaço e no tempo mas no pré-simbólico terrível e ameaçador”¹⁰¹; ela é uma espécie de receptáculo de “imagens do ancestral e mitos de uma vingança primitiva conduzida a partir das leis do sangue: desde as mitológicas fúrias até às grandes figuras femininas da tragédia grega.”¹⁰² No fundo, esta personagem, invertendo abruptamente os cânones, através de atitudes tão fortemente interventivas, demonstra que as características como força, racionalidade, coragem e poder de decisão, se podem encontrar, com igual validade na mulher.

Em situações-limite, Silvina revelou-se capaz de apresentar soluções racionais, mantendo uma postura clarividente e não permitindo que os seus sentimentos e emoções interferissem nas decisões. A excepcionalidade da diferença – o seu verdadeiro heroísmo – concretiza-se nos actos de determinação e rebeldia perante um ambiente cultural, social e económico que com as suas próprias regras, lhe aparece como castrador. Esta personagem parece, assim, corroborar os versos do *Cântico Negro*:

“«Vem por aqui» – dizem-nos alguns com olhos doces,
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
quando me dizem: “vem por aqui”!
eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos meus olhos, ironias e cansaços)
e cruço os braços,
e nunca vou por ali...

a minha glória é esta:
criar desumanidade!

¹⁰¹ Silvina Rodrigues Lopes, “A inteligência contagiante” in *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral Editores, 1990, p.114.

¹⁰² *Ibidem*.

Não acompanhar ninguém.
– Que eu vivo com o mesmo sem-vontade
Com que rasguei o ventre a minha Mãe.

Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...”¹⁰³

Ao contrário de Eugénia, sua antecessora, mulher pura e perfeita que extremara a sua condição feminina, por não conseguir mudar o destino, acabando por morrer de um tumor que lhe causara enormes hemorragias,

“O sangue soltava-se-lhe e inundava-a. Não tinha dores, mas era como uma fonte que descia dela até ao chão; sentia o calor do sangue nas pernas, parecia que alguma coisa se despedaçava lá dentro, o útero inchava e gretava como uma terra árida, rompendo-se os vasos de sangue fresco.” (p.332)

Silvina liberta-se, ao transformar a passividade feminina em mulher homicida.¹⁰⁴ “O pai castrador, objecto de veneração transmite uma certa masculinidade à personagem Eugénia. Mas para Silvina ela já não é senão o pai amante, o pai brutal, que se abate como o porco em *A Sibila*.”¹⁰⁵ Viril, poderosa e vingadora, Silvina inverte a ordem simbólica, ao actuar como parricida¹⁰⁶; e as águas onde lava o corpo do pai, outrora “águas lustrais e encantatórias” (p.149), curativas, fonte de vida, tingem-se, agora, de sangue, se sangue masculino, como que metaforizando uma resistência às pressões falocráticas do cristianismo¹⁰⁷.

Deste modo, as terras da Malhada, último reduto do poder pagão, após a morte de João Trindade, representante típico do patriarcado, são então herdadas pela sua filha, retornando às mãos femininas.

¹⁰³ José Régio, *Obras Completas: Poemas de Deus e do Diabo*, p.57.

¹⁰⁴ Cf. Catherine Dumas, *Catherine Op.Cit.*, p.92: “Neste romance, o homem é ameaçado de morte, de extinção. O poder conferido à mulher é destruidor, quando o poder conferido pela água era um poder construtor de um mundo harmonioso. A inversão simbólica serve o propósito da romancista de escrever e interpretar o mundo moderno da «relações humanas».”

¹⁰⁵ *Idem*, p.91.

¹⁰⁶ Em *Eugénia e Silvina* as transgressões operadas pelo mundo feminino são bem explícitas: além da parricida, temos a lésbica, a incestuosa, as quais desafiam, deliberadamente, a ordem estabelecida.

¹⁰⁷ Cf. Catherine Dumas, *Op.Cit.*, pp.122-124: “A mise-en-abîme da identificação feminina não é, em *Eugénia e Silvina*, uma simples estratégia narrativa. Bem mais ontológica, ela significa a viagem que se abre sob os passos da mulher privada do seu saber originário do mundo, do seu poder benéfico sobre os homens, prisioneira das estruturas sociais que ela não quis. (...) [Agustina] ao armar a mão de uma mulher assassina da virilidade dominadora do pai, projecta o reconhecimento bem contemporâneo da primazia genética do elemento feminino.”

Esta personagem demonstra, então, a insubmissão total perante a figura masculina, ao desafiá-la. Na verdade, nega a sua condição feminina de fraqueza, dependência, humildade e resignação perante o homem e enfrenta-o em diversas situações controversas, como a citada.

Pelo seu crime, Silvina passa dezoito anos na prisão. No entanto, durante esse tempo, torna-se uma cidadã respeitável, ao ministrar voluntariamente aulas neste espaço, como adiantámos. Ao ensinar as prisioneiras, volta a encontrar o papel de Mestra e não só: salva-se a si própria, pois o espírito de sacrifício, bondade e acto de caridade conferem-lhe a liberdade. Proscrita desde a infância, bastarda, enjeitada e “negociada”, parricida, Silvina é a única a ser literalmente presa, mas também a única a conseguir mudar o próprio destino, a única a conquistar a liberdade.

Caso para dizer que em *Eugénia e Silvina*, tal como em tantos outros romances de Agustina Bessa-Luís, as figuras mais fortes, as que comandam as situações, as que determinam comportamentos, são mulheres¹⁰⁸. Estas destacam-se desse denominador comum socialmente determinado. São mulheres de carácter forte, de personalidade que ninguém detém¹⁰⁹. Há nelas uma espécie de instinto de liberdade que as parece conduzir a alguma forma de subversão. Como refere Catherine Dumas, “Cet instinct de la liberté, nous l’appellerons avec Agustina, la subversion. En général, ce sont les femmes qui se révoltent, qui contrarient les règles établies, qui exercent la subversion.”¹¹⁰. Dominadoras, corajosas, detentoras de uma personalidade própria, é delas que parte o necessário “sopro”, o

¹⁰⁸ Frequentemente, Agustina coloca em confronto, de modo bem explícito, os dois campos: o feminino e o masculino. Deste confronto a mulher sai quase sempre vencedora, o homem, esse, aparece na maior parte das vezes como o ser mais frágil não só do ponto de vista psíquico e espiritual, como também do ponto de vista intelectual. Esta imagem do “homem fraco” e da mulher, ou antes, algumas mulheres que se impõem pela sua força moral e intelectual está presente em muitos dos seus romances, citamos, a título de exemplo, *A Sibila*, *O Manto*, *A Monja de Lisboa*.

¹⁰⁹ Também em *Fanny Owen* deparamos com a presença de mulheres fortes, detentoras de uma enorme força interior. Fanny, a protagonista, revela indícios dessa mesma força ao tentar romper com o seu próprio mundo. Apesar de ter um quotidiano semelhante ao de outras mulheres, Fanny procura emancipar-se dessa vida, rompendo com esse tempo em que vive apenas rodeada pela irmã e pela mãe. Temos, por outro lado, a personagem feminina Judite que, apesar de ser uma personagem marginal, aparece também ela como uma pessoa cheia de força interior: “A alma dela era grande demais para se contentar com a servidão. (...) Dava-lhe prazer transtornar a autoridade do marido.” (*Fanny Owen*, pp. 33 e 34).

¹¹⁰ Catherine Dumas, *Mystère et réalité dans l’œuvre d’Agustina Bessa-Luís*, Paris, Sorbonne, 1980, p.159.

“empurrão” oportuno para alterar uma vida que parecia fatalmente anunciada, neste meio rural beirão.¹¹¹

Na epopeia, não é o protagonista que controla todo o desenrolar da acção. O cerne da narração é a acção em si e as personagens são meras representações das diferentes posturas entre o “Eu” e o “Mundo”, entre o individual e a sociedade. Em *Eugénia e Silvina* porém, onde a romancista parece encenar o que chama em *Alegria do Mundo*, de “caso-crime da emancipação da mulher”¹¹², as personagens, neste caso, as femininas posicionam-se de uma forma bastante demarcada face à sociedade. Elas deixam de ser meros complementos de apoio no percurso de construção da acção para intervirem activamente na resolução de conflitos, transformando-se, deste modo, em motores indispensáveis da História e desta história.

Embora o universo diegético não seja constituído estritamente por personagens femininas¹¹³, é com elas, delas, nelas e por elas que se tecem as

¹¹¹ Além de Silvina, também Albina, sua criada, co-autora do crime, se destaca como mulher corajosa – “(...) amava a dificuldade de vencer.” (p.207); decidida – “(...) só fazia o que lhe parecia e não cumpria ordens. Era um pouco selvagem e incapaz de aceitar um regime que lhe tolhesse a liberdade.” (p.339 e 340); vingativa – “Se me arrancharem, eu digo tudo.” (p.285); astuta e detentora de uma inteligência superior – “(...) tinha uma inteligência curiosa e pronta a tirar conclusões. Durante todo o tempo que durou a instrução do processo, Albina Correia demonstrou uma capacidade de ponderação notável. O crime da Poça das Feiticeiras (...) representou para Albina a oportunidade de entrar pela porta nobre no grande palco da vida (...)” (p.231); “A precisão das suas respostas roçava pela audácia. Albina gostava de ficar cara a cara com os magistrados, nunca tomou atitudes de negação nem de medo (...). Albina era inteligente; percebia que era capaz de confundir o melhor dos detectives (...)” (p.242); “(...) o campo da sua observação era mais vasto do que o concebível.” (p.273); “ (...) era extremamente esperta.” (p.293).

¹¹² Agustina Bessa-Luís, *Alegria do Mundo I*, Lisboa, Guimarães Ed., 1996, p.164.

¹¹³ O título da obra – *Eugénia e Silvina* – sugere, à partida, o predomínio e a preponderância do universo feminino que a constitui. Todavia, o facto de se contemplar e privilegiar um universo ficcional feminino, não nega a evidência e a relevância das figuras masculinas. Na diegese em que se movem, estas últimas não manifestam posições e acções diminutas, pelo contrário, são cruciais no desenrolar da acção, já que as acções das figuras femininas dependem, em grande parte, da postura das primeiras. Amante, marido, filho, irmão ou amigo – em todos encontramos, directa ou indirectamente, a natureza dos motivos que levaram as personagens femininas a manifestarem determinadas atitudes ou a revelarem certos aspectos. A amizade, o amor, a atracção, a veneração, o ódio, a obrigação e a sujeição são alguns dos variados tipos de posturas que norteiam as relações que a personagem feminina estabelece com a masculina, na obra em estudo. Freitas Barros, por exemplo, contribui de forma determinante para a evolução psicológica de Eugénia Viseu. Os cuidados que vai tendo para com ela, os olhares que lhe dirige, no decorrer da acção, criam na protagonista a ilusão de uma paixão correspondida e promovem-lhe uma vivência mais alegre, menos solitária. Entretanto, mais tarde, a notícia de que o tenente casara com outra mulher (Cf. Agustina Bessa-Luís, *Eugénia e Silvina*, pp. 101 e 370) desperta naquela sentimentos dolorosos, como a tristeza, a mágoa, a solidão, surgindo assim uma nova Eugénia: “Sentia-se pobre, mal-amada, injustamente tratada.” (p.330); “Ficava só, rica como sempre fora, mas empobrecida pela perda dos que julgara inseparáveis da sua vida: o pai e agora o seu tenente de asas partidas por um vulgar caso de sedução.” (p.101); “(...) não supunha que a liberdade do amante lhe ia custar tão caro. Durante dezoito meses sofreu, agonizou, travou uma luta feroz com o corpo (...)” (p.372).

palavras deste romance. Tal como o feminismo floresce no século XX, a personagem feminina desta obra, reflexo da mulher da época, frequenta e domina a diegese, marca cada acção que se perspectiva, cada espaço que se visualiza, cada tempo que se sente.

É assim que Agustina Bessa-Luís nos leva a percorrer a História, através de um universo feminino perturbante, mas sempre fascinante.

4.2 – ACTIVAÇÃO DO FEMININO NA IDENTIDADE MASCULINA.

Como constatámos, esforça-se o narrador de *Eugénia e Silvina* por nos dar a ver o passado dramático, solitário da figura feminina, prisioneira das estruturas sociais vigentes.

Dotadas de uma grande inquietação, que as faz destoar dos demais habitantes do lugar, e, por consequência, na tentativa de escapar à solidão e à angústia proporcionadas por aquele tipo de vida, as personagens femininas deste romance recorrem à imitação. Como lembra Isabel Allegro de Magalhães, esta “surge como capa protectora ou como sublimação de fragilidades interiores; é uma forma de sobrevivência.”¹¹⁴

Tal como Charles Chaplin que, lembra o narrador agustiniano, terá encontrado na imitação um “escape” para os danos morais profundos da sua infância¹¹⁵, também Silvina recorre a esta para esconder a solidão:

“(…) Silvina, posta a sós com o seu problema, era uma clandestina na sociedade moderna. (...) Não podiam advertir que havia nela um processo de solidão que não deixara de desenvolver-se desde a infância. Ela tentara proteger-se imitando a linguagem escolar, usando belas roupas e mantendo o contacto com o alto clero.” (p.272)

“Esta faculdade da imitação resulta numa forma de comunicação muito eficaz, e por isso Silvina se afeiçoara a ela de maneira extraordinária.” (p.293).

A dada altura, a personagem surge inclusive em travesti:

“Para se defender dos seus direitos femininos, que implicavam o perigo de ceder, foi, pouco a pouco, adquirindo um interesse pelo travesti, tornando-se na virago que toda a gente apreciava na sua ditadura doméstica. Ela era o *Silvino*, e sendo assim, era possível, naquela

¹¹⁴ Isabel Allegro de Magalhães; *Op.Cit.*, p.87.

¹¹⁵ Cf. Agustina Bessa-Luís, *Eugénia e Silvina*, p.293: “(...) Charles Chaplin (...) não é senão um imitador de um actor (...). A miséria da sua infância, maior do que a que uma criança pode suportar sem danos morais profundos, encontrou a escapatória da imitação.”

espécie de casal que representavam, uma igualdade, uma democracia de valores com tendência à cooperação perfeita” (p.169).

Este gosto pela imitação parece existir, igualmente, noutras mulheres do romance. Referimo-nos, especificamente, a Eugénia Viseu que, ao julgar-se desprezada por ser rica, “[se] inventou miserável para atrair o amante” (p.34) e a Albina, criada de Silvina. Vejamos:

“Albina habituou-se a simular a histeria (...) agia como criada (...) e era um modelo de fidelidade. (...) esta faculdade de imitação resulta numa forma de comunicação muito eficaz (...). Havia no pacto servil de Albina uma mensagem directa, como se ela fosse uma princesa incógnita e só pudesse ser reconhecida pelo seu excesso de imitação, nesse caso a imitação de uma criada. Denunciava-se naquela deformação de nascença que era dizer sempre a verdade.” (p.293)

Além da imitação, deparamos no romance em questão com outras possíveis formas de combater a solidão, o medo, a angústia, esse mal-estar que atormenta a vida de algumas personagens, em especial as femininas. Essa outra forma de escape consiste, e agora utilizamos as palavras de Isabel Allegro de Magalhães, na “procura do mesmo” e/ou “na recusa do outro”¹¹⁶. Com efeito, este desejo de fuga relativamente àquilo que é estranho, traduz-se no romance em comportamentos de incesto. E, a ideia de que a escolha do mesmo é securizante, é referida pelas próprias personagens do texto, deste modo:

“(...) depois de tudo, o incesto é o que nos salva de sermos estranhos.” (p.43).

Ora, a procura do mesmo através do incesto é, já o vimos em capítulos anteriores, levado a cabo pela maior parte das personagens femininas e masculinas, nomeadamente, Eugénia, Silvina e os pais de ambas, Henrique Viseu e João Trindade, respectivamente. A prová-lo, basta citar passagens como:

“[Eugénia] vivia com o pai numa devoção atroz, partilhando o infortúnio de sentimentos inseparáveis (...).” (p.321)

¹¹⁶ Isabel Allegro de Magalhães, *Op.Cit.*, p.89.

“Ali estava tudo o que significava o objectivo regressivo da sua [de Silvina] vida: o amor do pai, incestuoso (...).” (p.173).

Além do incesto, a homossexualidade é outro dos comportamentos assumido por muitas das personagens deste romance, numa clara tentativa de renúncia perante aquilo que se apresenta como estranho. No que respeita às personagens femininas, Silvina e Albina, já o dissemos, entretêm uma relação homossexual, evidente em passagens como,

“(...) havia terríveis inimigos que explicavam tanta fidelidade com (...) amores perversos entre ama e criada (...)” (p.245); “Fazia[-se] constar as relações de Silvina com a criada, os gestos obscenos que não deixavam dúvida sobre os seus amores viciosos. (...) as duas mulheres partilhavam um sentimento que os actos sexuais não podem revelar exactamente pelo que ele tinha de eterno.” (p.286).

O mesmo se pode dizer de Eugénia Viseu que, embora de uma forma menos evidente que as primeiras, deixa também ela antever o seu lado homossexual:

“A inclinação oriental manifestou-se nela com tal ardor, que Eugénia teve medo. (...) Não podia casar-se com ele [Freitas Barros], (...) porque sabia que não casaria com um homem; que não era como homem que ela o amava.” (p.35)

Já em relação às personagens masculinas deste romance, especificamente João Trindade e Freitas Barros, verificamos que os seus valores masculinos foram, a pouco e pouco, “apagados”, se assim podemos dizer, pela força das mulheres, como se de uma “transferência de feminilidade para o homem”¹¹⁷ se tratasse.

Relativamente a João Trindade, infere-se que este vai perdendo o seu lado masculino, o seu papel de D.Juan, deixando-se, pois, invadir pelo lado homossexual, tudo isto em consequência da crescente masculinidade de sua filha, Silvina. Vejamos:

¹¹⁷ Chaterine Dumas, *Estética e Personagens nos Romances de Agustina Bessa-Luís*, p.138.

“Para se defender dos seus direitos femininos (...) Silvina foi pouco a pouco adquirindo um interesse pelo travesti, (...). Esse travestimento de Silvina que a fazia fumar, tratar de negócios e gostar de armas tinha o seu lado inquietante. (...) Podia, em suma, revelar um ponto fraco em João Trindade, até aí negado expressamente pelo seu donjuanismo: a sua latente carga homossexual.” (p.169).

Em relação a Freitas Barros, apercebemo-nos que também o seu lado masculino, a sua imponente virilidade – “Era de aspecto viril, tinha coragem de jogador, sabia montar a cavalo com elegância (...)” (p.34) – é, a dada altura, posta em causa por Eugénia Viseu que vê nele “uma feminina imitação do homem”:

“O que ela viu em Freitas Barros, como Balzac viu em De Marsay, era uma feminina imitação de homem. Quando ele vinha pelo caminho das cerejeiras, tocando nas árvores com o seu chicotinho de baleia, ela notava a ondulante graça da cintura e um nervoso sacudir dos cabelos para trás, como se fosse penteá-los, dando ao despenteado uma liberdade de ninfa. Pensou muitas vezes que ele não era grotesco porque, no travesti, uma mulher nunca é grotesca; só o homem é.” (p.35).

Eugénia e Silvina coloca-nos, portanto, perante “uma simbiose dos sexos na qual prevalece nitidamente o elemento feminino”, como se o amor não fosse possível senão entre mulheres.

Afinal a figura feminina tem uma grande importância no romance, uma vez que, possuindo uma força extraordinária, contamina aqueles que a rodeiam. É essa, precisamente, a característica da maioria das mulheres que povoam o universo romanesco de Agustina, “a de passarem como certas intensidades que vão garantindo o estremecimento do mundo”¹¹⁸.

¹¹⁸ Silvina Rodrigues Lopes, “O estremecimento do mundo” in *Exercícios de Aproximação*, Lisboa, Ed. Vendaval, 2003, p.164. Citamos uma passagem de *O Mosteiro*, onde se faz referência, precisamente, a esse dom feminino: “De certas mulheres se diz que retratam o conteúdo que não têm, como as *stars* mais ou menos mitológicas; mas outras, não há *cliché* que as impressione, e fica sempre delas só uma irradiação vaga e um contorno impreciso da sua alma. São as que mais produzem a ilusão e se tornam imprescindíveis, tanto no círculo familiar como na mística social dum meio mais amplo. Nada fazem de extravagante, e, no entanto, são elas o próprio princípio do excesso.”

5 – O NOME: UM “PILAR” NA CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS.

“Le nom du personnage permet la critique sur le récit, comme le récit lui-même, comme la lecture du récit. Etudier un personnage, c’est pouvoir le nommer. Agir, pour le personnage, c’est aussi, d’abord, pouvoir épeler, interpeler, appeler et nommer les autres personnages du récit.”

Philippe Hamon, *Le Personnel du Roman: Le Système des Personnages dans «Rougon-Macquart»* d’Émile Zola

Toda a caracterização física, psicológica, socioeconómica e profissional das personagens femininas permitiu-nos aprofundar o perfil da mulher que povoa *Eugénia e Silvina* de Agustina Bessa-Luís. Todavia, parece-nos relevante não menosprezar uma análise dos seus nomes, os quais se revelam cruciais enquanto traços caracterizadores de tais personagens.

Segundo os antigos egípcios, “O homem é corpo, alma e nome”¹¹⁹, frase que, desde logo, denuncia a importância que o nome e outras formas de denominação tinham e têm, quer enquanto traços individualizadores do ser humano, quer enquanto formas de o classificar ou reputar. Porém, a sua escolha, condicionada por inúmeros factores, nem sempre é marcada pela intencionalidade. Na verdade, ao homem são, algumas vezes, aplicadas formas de nomeação que não conhecem um motivo em específico.

Já a personagem – reflexo do ser humano – é intencionalmente marcada, pelo seu autor, com um nome, ou vários, como qualquer outra forma de nomeação, ou, propositadamente, sem algum atributo. À imagem do que sucede com o homem, a nomeação da personagem é também um modo de

¹¹⁹ Cf. Ana Belo, *Mil e Tal Nomes Próprios: A Magia dos Nomes*, Cascais, Ed. Arte Plural - Pergaminho, 1997, p.7.

individualização, classificação, definição e reputação. Todavia, ao invés do que se passa com o Ser Humano, muitas vezes revela-se um importante elemento de caracterização¹²⁰. O nome constitui, assim, um traço linguístico indispensável para o conhecimento da mesma – sentido subjacente à afirmação de Philippe Hamon: “Étudier un personnage, c’est pouvoir le nommer”¹²¹.

Com efeito, ao “baptizar” as personagens que cria, o autor está a fundar identidades, estabelecendo simultaneamente uma forma de individualização destas figuras ficcionais. Além disso, os seus nomes – próprios, apelidos, alcunhas, diminutivos ou outras formas de nomeação – revelam-se, como já dissemos, importantes elementos de caracterização de tais entidades. A sua escolha, por parte do autor, é deste modo, um aspecto crucial e inegavelmente intencional na construção das personagens.

José Saramago, no Diário I dos *Cadernos de Lanzarote*, faz uma breve reflexão acerca da escolha dos nomes para as personagens do texto Ensaio – mais concretamente, acerca da ausência de nomes aplicados a tais figuras – e reconhece claramente o carácter intencional da nomeação; refere: “(...) ninguém se chamará António ou Maria, Laura ou Francisco, Joaquim ou Joaquina. Estou consciente da enorme dificuldade que será conduzir uma narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e preparar-lhes destinos.”¹²²

O *nome* constitui, assim, segundo o autor, uma “muleta”- mais propriamente um pilar – que, de algum modo, sustenta a chama da vida das personagens e lhes assegura um determinado fado, accionando a individualização e caracterização das mesmas. A ausência de nomes faz delas autênticos espectros, sem contornos definidos e particulares, suscitando até uma certa confusão propositadamente criada pelo autor que demonstra preferir “ que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor não saiba nunca *quem* se trata, que quando alguém lhe apareça na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal

¹²⁰ Embora existam inúmeros estudos que se debruçam sobre a caracterização das pessoas que possuem determinados nomes, não têm rigor científico. Habitualmente a análise é de carácter astrológico.

¹²¹ Cf. Philippe Hamon, *Le Personnel du Roman: Le Système des Personnages dans «Rougon-Macquart» d’Émile Zola*, 2ªed., Genève, Librairie Droz, 1998, p.107.

¹²² José Saramago, *Cadernos de Lanzarote: Diário I – Diário II*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998, vol.I, p.95.

sucedem, se o cego da página cem será ou não o mesmo da página cinquenta, enfim, que entre, de facto, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos nós todos.”¹²³ Motivada por vários factores, a escolha do nome dos seres ficcionais por parte dos seus autores manifesta, portanto, um certo propósito, tanto na individuação como na caracterização dos mesmos.

Na verdade, em *Eugénia e Silvina*, os nomes, neste caso, os nomes próprios¹²⁴, constituem inegavelmente traços distintivos e caracterizadores das personagens.¹²⁵ *Eugénia* provém do grego «Eugenia» que significa bem nascida, de origem nobre.¹²⁶ De facto, esta personagem é caracterizada ao longo da diegese, como uma personagem extremamente rica:

“(…) era riquíssima(…)”(p.14); “O [seu] inventário ficou célebre pela profusão de valores descritos e avaliados(…) as jóias, corallinas e brilhantes, ouro e pérolas finas, amontoavam-se(…)” (p.366)

Indica uma pessoa comunicativa e sociável, curiosa, engenhosa e perseverante no trabalho, características que não deixamos de encontrar na personagem, pois sabemos-la uma mulher amante do conhecimento e socialmente proeminente:

“(…) extraordinária pela curiosidade” (p.14); “(…)era versada em línguas” (p.35); “(…) tinha uma erudição devastadora” (p.48); “(…) lia muito e viajava” (p.55).

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ José Saramago, autor de *Todos os Nomes*, evidencia claramente nesta obra a importância do nome próprio. Apelido vulgar, sem conotações sociais que vale a pena memorizar, é o único que os interlocutores, as outras personagens e, acresce, que nós, os leitores “retêm na memória”: “No entanto, se por algum desconhecido motivo, se é que não decorre simplesmente da insignificância da personagem, quando ao Sr. José se lhe pergunta como se chama, ou quando as circunstâncias lhe exigem que se apresente, Sou Fulano de Tal, nunca lhe serviu de nada pronunciar o nome completo, uma vez que os interlocutores só retêm na memória a primeira palavra dele, José, a que depois virão a acrescentar, ou não, dependendo do grau de confiança ou de cerimónia, a cortesia ou a familiaridade do tratamento.” in José Saramago, *Todos os Nomes*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p.19.

¹²⁵ De acordo com o propósito desta dissertação, cingimo-nos apenas ao estudo do nome das personagens femininas, especificamente, às protagonistas do romance, Eugénia Viseu e Silvina.

¹²⁶ Cf. Ana Belo, *Op.cit.*, p.96.

Além de designar uma pessoa “caprichosa”, “com a mania das grandezas, ambiciosa”¹²⁷ este nome sugere, também, uma pessoa “enigmática, perturbadora, cujos olhos profundos não nos deixam indiferentes.”¹²⁸ Assim é Eugénia de Agustina Bessa-Luís. “Senhora da sua vontade” (p.25), amante da perfeição – “queria que a sua [vida] decorresse dentro da pretensão exorbitante da beleza e da perfeição” (p.28), ela ultrapassa as expectativas da sociedade, a ponto de ninguém lhe ficar indiferente:

“mulher acima do tempo” (p.23); “misteriosa (...) uma aparição, senhores, que aparição!” (p.58); “os homens receavam-na pelo espírito e pela grandeza de opiniões.” (p.30)

O nome Eugénia indica, igualmente, uma pessoa “muito generosa, dócil, que se preocupa muito com a colectividade.”¹²⁹ Alguém que “coloca uma ideia, uma fé, acima de tudo, envolvendo-se e combatendo por ela, tornando-se, por vezes, uma defensora dos oprimidos.”¹³⁰ Na verdade, esta personagem, já o sabemos, revela-se detentora de valores como a bondade e a caridade para com os mais necessitados, aos quais se dedica inteiramente, nos últimos anos de vida:

“Eugénia tomou a seu cargo as vítimas da cólera (...) mandou vestir 25 pobres (...) concedeu um donativo importante ao Asilo da Infância Desvalida. (...) Ela mandava dar esmolas, remediar desastres. Era incansável de atendimento, sôfrega de bem-fazer.” (pp. 113 e 114)

Apesar de benfeitora, Eugénia é punida com a morte, uma vez que se condena a uma perfeição inatingível. O seu nome dá conta de uma pessoa que não só “não aceita qualquer tipo de domínio”¹³¹, como também “não faz altas apostas no amor, apesar do fascínio que este exerce sobre ela.”¹³² E, de facto, curiosamente, Eugénia Viseu não foge a tais características. Com tendência para se “instalar” num pedestal quase intocável – “ele [Freitas Barros] não tinha

¹²⁷ Ana Belo, *Nomes Próprios*, 3ª ed., Lisboa, Ed. Pergaminho, 1993, p.71.

¹²⁸ Ana Belo, *Novas Opções de Nomes Próprios*, Lisboa, Ed. Pergaminho, 1995, p.69.

¹²⁹ Ana Belo, *Nomes Próprios*, p.71.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

hipótese de lhe tocar” (p.28) - , a personagem recusa-se a amar, por receio das consequências que daí poderão advir:

“(…) preferia os sonhos inacabados que a comprometiam menos (...)”
(p.29); “(...) não amo ninguém. Um dia que eu ame, é um dia terrível.
A minha beleza desaparece.” (p.111)

Eugénia Viseu, a terceira Eugénia, prolonga assim a linhagem de mulheres ricas, belas, elegantes, ilustradas que se foram sucedendo na Malhada. Referimo-nos especificamente à sua bisavó, Eugénia Cândida, a baronesa da Silva, e a Eugénia Mendes, sua mãe, de quem a personagem herdara não só o nome¹³³ mas também alguns traços físicos e psicológicos.

Na realidade, Eugénia I, a baronesa, tal como sugere o seu nome, apresenta-se, também ela, como uma mulher rica - “dispunha de dinheiro suficiente para ostentar a virtude”(p.18) - , bela e elegante - “aos cinquenta anos era ainda elegante” (p.13) -, extremamente culta - “tinha boas letras”(p.12). O seu nome indica uma pessoa “independente, decidida e corajosa, uma realista que sabe alcançar e perseverar naquilo que acha importante.”¹³⁴ São, de facto, essas as características da personagem agustiniana. Eugénia da Silva é, pois, uma mulher distante - “o seu encanto era deixar-se interditar pelos homens”(p.13) -, lutadora, emancipada - “personificou a mulher que se emancipa da preguiça servil, para se produzir como pessoa destacada da condição feminina”(p.51) - , optimista e determinada,

“Dedicou-se inteiramente à causa liberal”(p.36);
“comprometeu a fortuna e a vida e tirou dessa aventura prodigiosa o baronato.”(p.53)

De igual modo, o nome Silvina, promove a sua identificação. Proveniente do latim, que significa “da selva”, “da floresta”, Silvina determina “uma pessoa activa, muito observadora e perspicaz, rápida de raciocínio cujo entusiasmo e

¹³³ Cf. Agustina Bessa-Luís, *Eugénia e Silvina*, p.39: “ (...) Eugénia fora o nome da baronesa da Silva e, a partir daí, a exactidão, como um discurso silencioso, incluía a imagem visual de quem o usou, na família; o nome de Eugénia era já a história duma espécie inscrita na Natureza e a que o nome deu a realidade possível. De geração para geração, o nome recebeu a sua actualidade, nascida de diversas linguagens repetidas, até que a imagem inicial, a da baronesa da Silva, se apagou.”

¹³⁴ *Ibidem*.

optimismo lhe garantem o sucesso.”¹³⁵ Na realidade, Silvina, a personagem de Agustina, revela-se uma mulher astuta, criativa, determinada e, por consequência, triunfadora:

“(…)atrevida de génio(…)” (p.135); “(…)[marcada] pelo desejo de explorar tudo ao seu alcance(…)” (p.142); “(…)habituada a tomar decisões(…)” (p.203); “(…) a força de Silvina deixava a sua marca.” (p.143)

Este nome sugere, ao mesmo tempo, uma “personalidade complexa, corajosa, sonhadora e caprichosa, que gosta de ultrapassar as metas estabelecidas.”¹³⁶ Exigente que é, “acaba por conseguir conciliar a sua sede de aventuras com as suas necessidades burguesas, sem nenhum complexo.”¹³⁷ Assim é Silvina, a personagem deste romance. Mulher independente, autónoma que vagueia ao sabor dos caprichos, obedece à natureza selvática, ao negar o código civilizacional de seu pai, João Trindade, matando-o sem qualquer compaixão:

“(…)de espírito caprichoso que tanto a pode levar a ter um amante como a assassinar um importuno(…)” (p.128); “(…)decidida e propensa a cóleras súbitas, resolvidas em actos de crueldade.”(p.158); “Silvina era segura nos seus objectivos (…) não perdia de vista todos os aspectos de uma acção mais ou menos viável.” (p.280)

Tal como o seu nome indica, Silvina revela “paixão pela vida e a vontade de assumir tudo o que contribua para aumentar a sua felicidade.”¹³⁸

O nome de qualquer personagem permite, assim que a identifiquemos, a individualizemos, que, por vezes, a distingamos a nível social, económico ou profissional de outras e, por fim, que a caracterizemos, como referimos. O nome das personagens femininas, Eugénia e Silvina, constitui, pois, instrumento basilar, no conhecimento e na caracterização das mesmas. Daí a pertinência da afirmação de Philippe Hamon de que: “Le nom, avant d’être un signe (plus ou moins «arbitraire», plus ou moins «motivé», plus ou moins chargé de «sens») peut donc

¹³⁵ Ana Belo, *Mil e Tal Nomes Próprios*, *Idem*, p.226.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*.

être une «enseigne», c'est-à-dire inscription publique qui signale, indique, souligne, et dénote un «notable».”¹³⁹

¹³⁹ Philippe Hamon, *Op.Cit.*, p.139.

6 – A VERDADE – UM PERCURSO E UMA META

6.1 – A VERDADE HISTÓRICA E A VERDADE LITERÁRIA EM *EUGÉNIA E SILVINA*

“ o que resta daquilo que se amou é a
nossa má consciência e com ela se
escreve a História.”

Agustina Bessa-Luís, *A Monja de Lisboa*

“ A verdade, que eu saiba, não é virtude.”

Agustina Bessa-Luís, *Eugénia e Silvina*

Propondo-se romancear a biografia de personagens referenciais do passado, Agustina Bessa-Luís, neste e noutros romances da sua autoria, consciente da incapacidade de transcrever uma verdade absoluta, oscila entre o saber absoluto e a dúvida, ao desvendar a única forma possível de escrever a História hoje, forma essa bem diferente da até então utilizada.

Na verdade, nas últimas décadas, o romance histórico tem apresentado mudanças significativas relativamente ao romance histórico tradicional dos românticos. Acontece que no século XIX, correspondente à fase clássica do romance histórico, a “verdade” da História oficial de modo algum se questionava. Romancistas históricos como Scott, Manzoni, Bulwer e Herculano encaravam seriamente os seus trabalhos ficcionais. Com uma constante preocupação de fidelidade histórica, esforçavam-se por reconstituir todo o ambiente de uma época, desde a indumentária até à vida interior das personagens, num rigor documentarista denominado “cor local”¹⁴⁰ ou “authenticité de l’atmosphère historique”, como lhe prefere chamar Lukacs¹⁴¹. Tudo isto porque acreditavam

¹⁴⁰ 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 domme en même temps à cette expression le timbre, la couleur, la cadence de l’époque, de la classe, etc.” (Cf. Georges Lukacs, *Le Roman Historique*, trad. Robert Saille, Paris, Ed. Payot, 1977 (1ª ed. 1937), p.67).

¹⁴¹ Cf. Georges Lukacs, *Op. Cit.*, p.50.

que poderiam ressuscitar o passado através dos seus trabalhos ficcionais de uma forma até mais aliciante do que a historiografia de que seriam um complemento, pois onde esta se manteve silenciosa, aí falariam os romancistas.¹⁴²

Investindo na recriação de um espírito histórico, de um *hic et nunc*, e atribuindo papéis secundários a personagens históricas para diminuir o risco de possíveis infidelidades, Scott e os seus imitadores pretendiam sobretudo criar no leitor a sensação de estar em contacto directo com a História. Ora, se o positivismo oitocentista procurava separar claramente as águas entre a ficção e a História, os romancistas históricos da época, por outro lado, esforçam-se por anular essa distância, aproximando o mais possível o romance histórico da historiografia, perpetuando, deste modo, o princípio da reunião da literatura e da História.

Com efeito, ao contrariar a objectividade da História, assente na verdade das fontes, o romance histórico pós-moderno é todo ele um convite à reflexão historiográfica, levantando questões sobre o modo como é construído o conhecimento histórico. Segundo alguns autores, como é o caso de Linda Hutcheon, a “reconstrução imaginativa”¹⁴³ é a característica essencial desta ficção pós-moderna, que se propõe analisar e interpretar o passado, à luz das contingências temporais e receptivas, permanecendo este último aberto a contínuas interpretações.

Contrariando totalmente a história objectiva e assente na veracidade das fontes, a tendência principal desta ficção historicista é, portanto, para abandonar a necessidade de representar a realidade tal como ela é, ou deveria ser, isto é, a partir de uma subordinação maior ou menor às leis da verosimilhança. Por essa razão, o passado histórico passa a constituir não uma fonte de inspiração para uma intriga meramente interessante, mas antes um *locus* a ser irónica e parodicamente revisitado,

¹⁴² A preocupação efectiva em contar a verdade por parte destes romancistas devia-se em grande parte às preocupações didácticas que estes depositavam nos seus escritos. Bulwer confessou ter estas preocupações ao escrever os seus romances históricos porque considerava que esta literatura deveria ser colocada ao serviço da divulgação histórica. Scott reclamava igualmente contribuir para a propagação do conhecimento histórico, o que implicava que estes romancistas teriam de limitar a sua imaginação à “exploração dos espaços em branco” (Cf. Helena Irena Kaufman, *Ficção Histórica Portuguesa do Pós-Revolução*, Madison, U.M.I., 1991, p.192.) ou “dark áreas” (Cf. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1994, p. 86-7).

¹⁴³ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, p.92.

“O Porto, no século XVII, eu não sei como era.”¹⁴⁴

“Não é fácil dizer como as coisas se passaram.”¹⁴⁵,

reapropriando esse passado sem qualquer nostalgia ou revivalismo. O romance histórico pós-moderno problematiza a História como um conjunto de verdades ou versões que se degladiam, sendo a História oficial a versão vencedora sobre múltiplas outras que poderiam ser tomadas em consideração.¹⁴⁶ A História deixa de ser vista como uma fonte de verdade inquestionável:

“A História é uma ficção controlada. A verdade é uma coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana.”¹⁴⁷

“A História considerada pelo lado do romancista integra-se no carácter da invenção(...) destina-se a resolver dificuldades, diminuindo no leitor a desconfiança que ele confere à ficção pura.”¹⁴⁸

¹⁴⁴ Agustina Bessa-Luís, *Um Bicho na Terra*, Lisboa, Guimarães Ed., 1984, p.13. Cf., também, o romance de Virginia Woolf, onde a paródia à cor local é evidente em quase todo o romance: “The Great Frost was, historians tell us, the most severe that was ever visited these islands. Birds frozen in mid-air and fell like stones to the ground. (...) It was no uncommon sight to come upon a whole herd of swine frozen immovable upon the road.” (Woolf, Virginia; *Orlando. A Biography*, London, The Hogarth Press, 11th impr., 1970 (1^a ed. 1928), p.33).

¹⁴⁵ Agustina Bessa-Luís, *O Mosteiro*, Lisboa, Guimarães Ed., 1980, p.137. “Quando o narrador de *O Mosteiro* fala dos «dados históricos deliberadamente falsos», a «data errada, o nome trocado, a informação insuficiente» (*O Mosteiro*, p.137), há nesse exagero a necessidade de afirmar que uma visão da história, elaborada do ponto de vista da arte, não se subordina ao visível e ao evidente, pelo contrário, transgride-os e nada tem a ver com o perfeccionismo e rigor factual do trabalho da historiografia. O que o romance se propõe, não é reconstruir o passado, é pensar o passado, de um ponto de vista genealógico, segundo a proposta de Nietzsche: Pensar o passado para compreender o presente.” *Cit.* in Lopes, Silvina Rodrigues; Agustina Bessa-Luís. *As hipóteses do romance*, *Op. Cit.*, p.43.

¹⁴⁶ Embora Aristóteles afirmasse, no capítulo IX da Poética, que o historiador dava conta do que realmente acontecera, por oposição ao poeta, que narrava o que poderia ter acontecido (Cf. Aristóteles, *Poética*, 5^a ed., Lisboa, I.N.C.M., 1998, p.115), cedo se tornou evidente a impossibilidade de conhecer o real. Já em 1641, René Descartes duvidava, nas suas *Meditações*, se a realidade de facto existiria, colocando mesmo a hipótese de todas as nossas ideias acerca do mundo não passarem, afinal, de uma enorme ilusão. Mais tarde, em pleno século XX, Ludwig Wittgenstein viria reabrir, com o *Tratado lógico-filosófico*, a brecha existente entre língua e realidade, demonstrando que, tal como não existe uma única língua, também não podia existir uma única verdade, coexistindo, pelo contrário, uma pluralidade de realidades, ao mesmo tempo (Cf. White, Hayden, *The content of Form-Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987: p. 206: «it is possible, of course, to read any text as a meditation, more or less explicit, on the impossibility of representation [...] just by the virtue of the fact that any text attempting to grasp any reality through the medium of language [...] raises the spectre of the impossibility of the task undertaken»).

¹⁴⁷ Agustina Bessa-Luís, *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa, Guimarães Ed., 1983, p.224.

¹⁴⁸ Agustina Bessa-Luís, *Contemplação Carinhosa da Angústia*, Lisboa, Guimarães Editores, 2000, p.229.

Questiona-se tanto a (in)fiabilidade como a selectividade das fontes, limitativas da objectividade do historiador, mas incontornáveis por duas razões: há sempre documentos (textuais ou não) desaparecidos; o historiador selecciona apenas os dados históricos que encaixam no seu quadro mental. Por outro lado, ganha-se consciência de que não existe uma única verdade: “History is not the transparent record of any sure truth.”¹⁴⁹ Este aspecto, além de ter consequências nos elementos da narrativa, transmite a esta um carácter perturbador, uma vez que abala as nossas certezas onto-epistemológicas, distanciando-se neste ponto do modelo tradicional do romance histórico.¹⁵⁰

O autor deixa de encarar o seu trabalho como um complemento da historiografia e desprende-se de obrigações pedagógicas. O leitor, por sua vez, cada vez menos pode esperar aprender História lendo um romance histórico pós-moderno. O objectivo do romancista é outro: abalar a crença numa cultura universal, incluindo a concepção de Homem como um sujeito coerente e contínuo.¹⁵¹ E, justamente com o propósito de abalar a crença numa única verdade histórica, o romance histórico pós-moderno abandona usualmente a focalização omnisciente, para adoptar uma visão limitada, pessoal e/ou a múltipla focalização.¹⁵² Esta, por sua vez, permite a exposição de diversas versões a propósito do mesmo facto, mostrando a precaridade da verdade histórica.¹⁵³

Também em *Eugénia e Silvina*, objecto de estudo desta dissertação, deparamos com a múltipla focalização a qual, ajudando à construção de um universo só aparentemente referencial, contribui para o aparecimento de variadas versões de um mesmo episódio do passado, o crime da Fonte das Feiticeiras,

¹⁴⁹ Linda Hutcheon, *Op.Cit.*, p.129.

¹⁵⁰ Cf. Paul Hamilton, *Op.Cit.*, p.171: “The winners in historical conflicts are those whose version of events is accepted”; Maria de Fátima Marinho, “O Romance Histórico Pós-Moderno em Portugal”, in *Op. Cit.*, pp.1016-1017; Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, p.41; Linda Hutcheon, *Op. Cit.*, pp.92-95 e pp.122-123; Elisabeth Wesseling, *Op.Cit.*, pp.1-5; Helena Irena Kaufman, *Op.Cit.*, p.36; Amy Jeanny Elias, *Op.Cit.*, pp.74-76 e Martin Kuster, *Op.Cit.*, pp.26-29.

¹⁵¹ Cf. Linda Hutcheon, *Linda, Op.Cit.*, p.177.

¹⁵² Cf. *Idem*, cap. “Theorizing the Postmodern: toward a Poetics”, *Idem*, p.10 e Maria de Fátima Marinho, “O Romance Histórico Pós-Moderno em Portugal”, in *Op.Cit.*, p.1017 e Maria de Fátima Marinho, cap. “Focalização Heterodoxa”, in *O Romance Histórico em Portugal*, pp.233-243.

¹⁵³ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico Pós-Moderno em Portugal*, sep. de Associação Internacional de Lusitanistas. Actos do Quinto Congresso. Universidade de Oxford. 1 a 8 de Setembro de 1996. Organização e Coordenação de T.F.Earle, Oxford / Coimbra, 1998, p.1017: “A mudança, por vezes, constante de focalizadores, relatando cada um a sua versão da História, dá a medida exacta da precária verdade do passado.”

deixando ao critério do leitor se condena ou inocenta a suposta autora do crime, Silvina:

“Ela matara o pai com aquele furor, sempre precário, capaz de fazer na atmosfera um rombo, um rasgão por onde pudesse respirar.” (p.264)

“ Havia muita gente que a considerava inocente, e até a casa Silva Mendes chegou a ter dúvidas e a interrogar-se se ela não seria vítima de falsas provas.” (p.239)

O narrador parte, portanto, de um caso verídico, histórico, com uma versão acabada do crime, versão esta que a narrativa, ao longo das várias páginas, vai problematizar e subverter. Deste modo, se da leitura do paratexto da obra o leitor toma conhecimento de que “em 17 de Julho de 1925 (...) nos arredores de Viseu”, uma mulher, chamada Silvina, filha bastarda de João Trindade, matou o pai, o narrador faz questão de partir do ponto zero. Como? Reinventando a história, “num registo mais ficcional do que histórico, sabiamente integrando na narrativa, quando crê oportuno os dados históricos de que dispõe”¹⁵⁴, dados esses guardados de geração em geração, pela região da Beira. Por outro lado, a própria complexidade que um crime como este levanta e que o narrador faz questão de frisar,

“(...)é indecifrável a razão que leva uma mulher a matar o pai (...)” (p.253)

leva a que nada se possa esclarecer completamente. A narradora abre ao longo da narrativa, sucessivas portas que não fecha, declarando a cada passo a impossibilidade desse esclarecimento:

“(...) não há provas que bastem.” (p.337); “(...) com Silvina tudo é certo e nada é verdade.” (p.357); “(...) a morte violenta de João Trindade nunca pode ser completamente esclarecida (...)” (p.153)

¹⁵⁴ Isabel Allegro de Magalhães, “Eugénia e Silvina de Agustina Bessa-Luís. Um romance policial?”, in *O sexo do texto*, Lisboa, Ed. Caminho, 1995, p.82.

O que interessa é “ ir abrindo portas, cada vez mais portas, deixando a cada um a decisão de as transpor, quando e como quiser”¹⁵⁵, refere Fernando Pinto do Amaral. Só “assim vamos fingindo aproximar-nos de uma verdade que sabemos irrecuperável para sempre”¹⁵⁶, acrescenta o mesmo autor.

A estratégia narrativa levada a cabo por Agustina tem que ver, portanto, com a particularidade de um projecto hermenêutico que alguns autores relacionaram com a arte retórica do Barroco, pela sua aproximação aos mecanismos instauradores do jogo.¹⁵⁷ Tal como este, também a escrita agustiniana se abre à multiplicação das hipóteses interpretativas¹⁵⁸. A unidade do romance é, pois, feita de diversos ecos, memórias, cruzamentos, mais do que por linhas bem definidas. Como lembra Laura Bulger, “nada é fixo ou definido(...), tudo se subverte ou transfigura quer pelas contradições inerentes à própria estruturação romanesca quer pelo constante ironizar.”¹⁵⁹

Estamos perante uma unidade que se mantém em aberto e visa sugerir, como adiantámos em capítulos anteriores, o inacabamento inerente a qualquer acto de conhecimento humano, a possibilidade de algo mais. A obra abre-se ao desconhecido e esta abertura é condição do conhecimento, janela pela qual nos apercebemos do infinito.¹⁶⁰

Quem esperar certezas mais seguras ficará inevitavelmente decepcionado com este romance. É que nele tudo se esquia à fixação de

¹⁵⁵ Fernando Pinto do Amaral, “*A Corte do Norte* de Agustina Bessa-Luís”, in *As escadas não têm degraus*, nº1, Livros Cotovia, Dez.1988, p.108.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Esta tendência para encarar a arte como um jogo encontra-se, de maneira explícita, na obra de Agustina. Por exemplo, em *A Corte do Norte*, afirma-se: “Como a arte, o jogo prolonga-se até às origens do mito, fora dos imperativos educativos e sociais, fora da legenda que humaniza o mito.” (*A Corte do Norte*, pp.103 e 104.)

¹⁵⁸ E porque o que vale são as hipóteses, o narrador de *Adivinhas de Pedro e Inês* não acha correcto que se atribua “mais crédito à História arrumada em arquivos, do que à literatura divulgada como arte de poetas (...)” (in Bessa-Luís, Agustina; *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa, Guimarães Ed., 1983, p.132).

¹⁵⁹ Laura Bulger, *A Sibila. Uma Superação Inconclusa*, p.64.

¹⁶⁰ A propósito do infinito, da incompletude da sua obra, atentemos nos finais de *As Terras do Risco*, onde se lê: “Partiram, é verdade que partiram, levando roupas e livros (...). Às vezes, outra rapariga do tabuleiro (...) dizia que vira Précieuse, ou alguém muito parecido. Constava que vivia em Palmela, casada com um desses fidalgos desengenhosos (...). Outros diziam que ela e Martin nunca se separaram e que ele continuou a sua pesquisa sobre Jacques Peres.” (Cf. Agustina Bessa-Luís, *As Terras do Risco*, p.283-4).

imagem final, deixando antes o leitor entregue a si próprio e à mercê desse infinito, desse enigma que fica por esclarecer:

“[Silvina] matou o pai, não porque o odiasse (...)” (p.244);
“Na verdade não matara o pai (...)” (p.287).

Na esteira de Kierkegard, Agustina Bessa-Luís nunca diz a verdade, reserva-a para si. A sua obra nasce das inúmeras hipóteses que levanta, mais ou menos justificadas, mas nunca comprovadas.¹⁶¹ São precisamente estas múltiplas possibilidades de leitura que remetem para a ideia que a autora faz questão de transmitir em toda a sua escrita; a de que a verdade não pode ser una, mas sim actualizada por cada geração¹⁶², donde esta sua afirmação:

“Faltam as conclusões. Não está acabado nem nunca estará. As conclusões duram uma vida.”¹⁶³

Processo idêntico encontramos em *Antes do Degelo*, romance mais recente da autora, onde a sede do infinito volta a reflectir-se:

“Ficamos sem saber se Judite atingiu a felicidade com Genaro; se este ficou contente com a fortuna de Cláudia, se José Rui perdoou a Charo os maus bocados que lhe devia, quando tinha quinze anos, ou menos, (...).Com quem casou Genaro? A curiosidade é a última que morre, como a esperança. Mas não posso responder a isso, se eu o dissesse ninguém acreditava.”¹⁶⁴

A escrita agustiniana assume-se então como caminho infindável, percurso de uma verdade em devir e o romance mantém-se em aberto e visa sugerir a possibilidade de algo mais: “ O final vem como uma melodia que morre devagarinho e alongando-se na distância, terminando

¹⁶¹ Cf. Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, p.258.

¹⁶² Cf., *Idem*, p.133 e 261, respectivamente: “... nunca pode haver uma só verdade (...), há inevitavelmente duas versões do mesmo episódio...”; “... longe de tentar reconstruir o passado, na crença de que ele é único e estático, abrem [-se] perspectivas que cada geração actualiza e completa.”

¹⁶³ Agustina Bessa-Luís, *As Terras do Risco*, p.174.

¹⁶⁴ Agustina Bessa-Luís, *Antes do Degelo*, Lisboa, Guimarães Ed., 2004, p.366.

para nós que deixamos de a ouvir mas que temos a vaga consciência de que ele continua noutra parte.”¹⁶⁵

Como afirmava Robert Musil, “representar algo significa representar as suas relações com cem outras coisas diferentes”¹⁶⁶ e, como temos vindo a constatar, é precisamente esta exploração incessante dos factos que constitui um dos traços mais característicos da escrita de Agustina Bessa-Luís. À luz das novas tendências criativas do romance pós-moderno, a autora, como adiantámos, não pretende apenas valer-se da matéria histórica, para construir o seu universo ficcional. Propõe-nos, antes, uma nova forma de encarar o Passado, buscando-lhe um sentido múltiplo, prenhe de infinitas possibilidades, onde também há espaço para o maravilhoso, o sobrenatural, a ambiguidade e a fantasia.

Com efeito, em *Eugénia e Silvina* deparamos com um discurso que, em vez de se limitar à reprodução da realidade histórica, constrói a sua própria realidade, realidade esta assente na expressão do Eu e na imaginação criadora, tornando-se o texto uma verdadeira invenção artística, já que a literatura não é mais representação da realidade.¹⁶⁷

Neste romance, a fantasia da autora move-se à volta de um período histórico que tem o seu início no Romantismo e que se estende pelo século XX, dando conta de algumas das linhas de força caracterizadoras desse tempo: Ultimato¹⁶⁸, República¹⁶⁹ e Estado Novo.¹⁷⁰ Assim sendo, a romancista nomeia factos, utiliza documentos e menciona figuras históricas referenciais, como: Eugénia Nunes Viseu, protagonista deste romance¹⁷¹, conhecida como viscondessa de São Caetano; a sua avó,

¹⁶⁵ Maria Alzira Seixo, “Agustina Bessa-Luís, Um tempo de derivação”, in *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, INCM, 1987, p.105.

¹⁶⁶ Robert Musil, *Ensayos e Conferências*, Madrid, Visor, 1992, p.15.

¹⁶⁷ O acontecimento deixa, pois, de assumir o carácter absoluto que o século XIX lhe atribuía e o passado, esse, só nos pode chegar textualizado. Cf. Hutcheon, Linda; *Op.cit.*, pp.16 e 93, respectivamente: “History is not made obsolete: it is however, being retought – as a human construct.(...) The «real» referent of their language once existed, but it is only accessible to us today in textualized form: documents, eye-witness accounts, archives.”

¹⁶⁸ Cf. Bessa-Luís, *Eugénia e Silvina*, pp.60 e 61.

¹⁶⁹ Cf. *Idem*; pp.233 e 234; 238; 246 e 247.

¹⁷⁰ Cf. *Idem*; pp.352 e 353.

¹⁷¹ Não esqueçamos que o romance histórico pós-moderno, ao contrário da fórmula convencional do romance histórico tradicional, tende a colocar figuras históricas como protagonistas da intriga. Esta presença da História na ficção recolhe, no período convencionalizado como pós-modernidade, nomes tão ilustres como Marguerite Yourcenar (*Mémoires d'Hadrien*, 1951), Gabriel García

Eugénia da Silva Mendes, amiga do marechal Saldanha; o neto desta, o memorialista João da Silva Mendes; e a sua filha, a pianista Maria do Céu. Deste ponto de vista, Agustina Bessa-Luís segue as propostas de Vigny expostas em *Réflexion sur la Vérité dans l'Art*¹⁷² e coloca-se, no panorama da Literatura Portuguesa Contemporânea, ao lado de romancistas históricos pós-modernos como António Cândido Franco¹⁷³, Seomara da Veiga Ferreira¹⁷⁴, José Saramago¹⁷⁵, entre outros, que retratam nos seus romances a vida de personagens históricas referenciais.

Todavia, o modo como Agustina descreve aquelas personagens, bem como a técnica romanesca por si utilizada, nomeadamente, o estilo fragmentado e descontínuo, afastam os seus romances do discurso biográfico tradicional. “Até em personagens históricas ou biografadas se assiste à intromissão no texto de um narrador irónico, personalidade dominadora e atrevida que não cessa de desafiar a lei com a sua insensatez”¹⁷⁶, lembra José Manuel Heleno, pois

«a história a que tudo responde é a que nos faz mais bocejar».¹⁷⁷

Como criadora de uma ficção, a romancista, ao contrário do historiador, diverge da história documentada e, justamente por essa razão, em *Eugénia e Silvina* somos confrontados com o retrato de uma das protagonistas, Eugénia Nunes Viseu, retrato esse diferente daquele que a História nos lega:

Márquez (*Cien Años de Soledad*, 1967), Umberto Eco (*Il Nome della Rosa*, 1980), José Saramago (*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 1991) e Catherine Clément (*La Señora*, 1992).

¹⁷² Nesta obra Alfred Vigny enuncia a concepção de que o romancista histórico se move entre o real e o fictício, nestes termos: “Nous trouverions dans notre coeur plein de trouble où rien n’est d’accord, deux besoins qui semblent opposés, mais qui se confondent, à mon sens, dans une source commune : l’un est l’amour du VRAI, l’autre est l’amour du FABULEUX. (in Vigny, Alfred de; “Réflexion sur la Vérité dans l’Art”, in *Cinq-Mars*, Paris, Le Livre de Poche, 1970, (1ª ed., 1827), p.27.

¹⁷³ Cf. António Cândido Franco, *Memória de Inês de Castro*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1990.

¹⁷⁴ Cf. Seomara da Veiga Ferreira, *Memórias de Agripina*, Lisboa, Presença, 1993; *Crónica Esquecida d’El-Rei D.João II*, 1995; *Leonor Teles ou o Canto da Salamandra*, Lisboa, Presença, 1998.

¹⁷⁵ Cf. José Saramago, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 1991.

¹⁷⁶ José Manuel Heleno, *Op.cit*, p.129. Cf. Marinho, Maria de Fátima; *O Romance Histórico em Portugal*, *Idem*, p.184: “Tal como nos romances anteriormente estudados, Agustina apropria-se de figuras referenciais, trabalhando-as a seu belo prazer, mas sobretudo reinterpretando as suas motivações ao tentar desvendar os seus mais íntimos segredos.”

¹⁷⁷ Agustina Bessa-Luís, *As Pessoas Felizes*, Lisboa, Guimarães Ed., 1975, p.29.

“Filha de Henrique Nunes e de sua mulher D.Eugénia da Silva Mendes, m. em 5-VI-1888. Possuía, além de grande fortuna, uma primorosa educação, feita em grande parte no estrangeiro, e notáveis dotes de bondade. Longa e cruciante doença reteve-a imobilizada na sua quinta de S.Caetano, freg. de Ranhados, conc. de Viseu, tendo-se conservado solteira e deixando uma tradição de senhora não só de grande encanto e distinto trato, mas especialmente de destacada e incessante benemerência, assinalada por constantes actos de caridade e pela instituição, em testamento, da Misericórdia de Viseu como herdeira de todos os seus bens. (...) A imprensa e escritores ilustres consagraram justas homenagens à sua memória, aureolada pela benemerência e por sofrimento e desgostos que Guiomar Torrezão chamou (...) um calvário suplicante, e aos quais não a pouparam a fortuna, a beleza, os dons da alma e delicadas amizades e gratidões.”¹⁷⁸

Se a História nos apresenta Eugénia como uma pessoa invulgar, que se distinguiu pela beleza, elegância, cultura, *primorosa educação* e, sobretudo, pelos actos de caridade, que permaneceu solteira, privando com mulheres cultas, como a escritora Guiomar Torrezão, nenhum destes aspectos o romance de Agustina deixa de mencionar. No entanto, rapidamente nos apercebemos que

“(...) a história de Eugénia Viseu não era tão seráfica como as crónicas contavam.” (p.312)

Dando seguimento a obras anteriores, como *Santo António*, *Florbela Espanca*, *Fanny Owen*, *Sebastião José* e *A Monja de Lisboa*, entre outras, a autora faz reviver em *Eugénia e Silvina* figuras relevantes da nossa História, reconstituindo-as através do trabalho documental, mas sobretudo reinventando-as e interpretando-as ao sabor de um processo que lhe é muito próprio, processo esse que consiste em encandear a verdade histórica e a verdade literária.

¹⁷⁸ “São Caetano, Viscondessa de”, in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, tomo XXVII, pp.437-8.

Deste modo, e uma vez que na impossibilidade de aceder ao real do passado, este é substituído pelo imaginário do presente¹⁷⁹, Eugénia Viseu de *Eugénia e Silvina* é diferente de Eugénia Viseu, personalidade histórica.¹⁸⁰ Aquela mais não poderá ser do que uma interpretação pessoal da autora que, ao revelar-se mais interessada numa hipotética verdade da interpretação do que na consagrada verdade da investigação, faz questão de contrapor o seu conhecimento, a sua experiência, ao discurso da História.¹⁸¹

Com efeito, neste romance, Agustina, embora nos informe sobre o espírito das épocas descritas (Ultimato, República, Estado Novo, ...), mostrando como um conflito privado pode ser politicamente explorado, a mesma não deixa de reagir, através de comentários sucessivos, contra os juízos valorativos de ordem social. Ou seja, afastando-se da mera representação e/ou reprodução do real, a autora opta pela missão do poeta e à versão oficial dos acontecimentos opõe a sua própria descrição da vida, tal como o havia feito Stendhal, autor admirado e, por consequência, citado, por Agustina, neste romance:

“Em 1833, quando Stendhal estuda o manuscrito Cenci, na Itália, não retira dele senão uma verdade aparente, baseada na justiça possível no tempo e no jogo das verosimilhanças admitidas. Cada século tem os seus preconceitos, e isto não passa inadvertido a Stendhal, que começa o seu relato com uma frase de Byron, (...): «Esta época tem as suas convenções». (...) «O tradutor deixa de ser fiel quando não pode continuar a sê-lo.» (p.249)

¹⁷⁹ Cf. Jean-François Louette, “Désillusions biographiques dans La Nausée de Sartre”, in *Le Désir Biographique, Cahiers de Sémiotique Textuelle*, Université Paris X, nº16, 1989, p.141 : « L’hiatus entre le réel et l’imaginaire, entre savoir et imaginer est net : impossible d’accéder à du réel passé (la vie du marquis), on ne peut que lui substituer de l’imaginaire présent (un roman sur cette vie) ».

¹⁸⁰ Na transposição do relato do historiador para o romance histórico, qualquer personagem se metamorfoseia em personagem ficcional. Cf. Fátima Marinho em “O Romance Histórico Pós-Moderno em Portugal”, in Associação Internacional de Lusitanistas, Actas do Quinto Congresso, Universidade de Oxford, 1 a 8 de Setembro de 1996, Organização e coordenação de T.F. Earle, Oxford – Coimbra, 1998 salienta “o carácter ficcional da narrativa (mesmo se histórica)” (p.1014). A mesma ideia é frisada in Marinho, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo de Letras, 1999, p.31.

¹⁸¹ Uma das características do romance histórico é precisamente “a conjugação da ficcionalidade inerente ao romance, e de uma certa verdade, apanágio do discurso da História.” (cit in Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p.12.) Daí que o romance histórico seja considerado um *gênero híbrido*. (Cf. Michel Vanoosthuyse, *Le Roman Historique – Mann, Brecht, Döblin*, Paris, PUF, 1996.)

Aquando do estudo dos documentos históricos para *Les Cenci*, Stendhal revelou-se insatisfeito com a versão real dos acontecimentos, sentindo, por isso, necessidade de alterar, modificar, essa mesma versão, introduzindo-lhe, inclusive, novos factos:

“(...) o seu relato está concebido segundo as infidelidades que ele lhe introduziu.” (p.249)

Qual Stendhal, a autora de *Eugénia e Silvina* não conseguiu limitar-se a uma descrição fiel à verdade. Também ela *deixa de ser fiel, quando não pode continuar a sê-lo*. A romancista desvia-se do tema, pensa criticamente, procede a analogias. É assim que compara o parricídio de Silvina ao regicídio de 1908 e ao atentado político de Sidónio Pais, acontecimentos igualmente sangrentos do período republicano que continuavam por expiar:

“ O crime da Poça das Feiticeiras foi o sintoma, e não exactamente um desarranjo moral ou mental. A sociedade cometera os parricídios e não fora julgada por eles: a morte do rei, a morte da entidade clerical, a morte de Sidónio, tudo o que era símbolo duma identidade com a pátria, o bem jurídico, as mulheres. A índole ambiental passara ao indivíduo e estilhara todas as inibições.” (p.352)

Agustina compara também Silvina a Beatriz Cenci de Stendhal, estabelecendo paralelismos entre o comportamento das duas parricidas:

“ Beatriz Cenci, dominando e apressando a vontade da sua obesa e pacífica madrasta, mata o pai, Francesco, lança-o abaixo duma balaustrada, dá a lavar uma toalha ensanguentada dizendo que ela serviu de protecção às suas regras; por fim, declara que esteve em risco de ser violada pelo velho Cenci, de má reputação e dado a prazeres aberrantes. Este é o trajecto de Silvina, passo a passo.” (p.253)

Enfim, analogias como estas fascinam a nossa romancista e o leitor reconhece que, para Agustina, a escrita de um romance não implica apenas

recuperar a História.¹⁸² Quando, por exemplo, no romance que acabámos de citar, a narradora afirma a sua ignorância relativamente ao processo narrativo, com frases deste género,

“Não sei porque me alongo neste capítulo, a não ser porque Eugénia Viseu está na raiz de todos os acontecimentos que se desenrolaram na Malhada em 1925, (...)” (p.25)

ou quando refere que introduziu, no capítulo IX, a personagem António, irmão de Silvina, por mero acaso, unicamente porque o nome dele lhe agradou,

“Tenho gosto em que alguém se chame António, por lembrança que tenho dum tio meu,(...) tive uma tal paixão por essa pessoa tão triste, que lhe dedico este capítulo.” (p.309)

afirmações estas cujo sentido contrariam a intenção do texto, é a invenção, a ficção, isto é, a verdade literária que vem ao de cima, diluindo-se, deste modo, a verdade histórica.¹⁸³ Aliás, quando num texto sobre Camilo a autora afirma,

“Eu espero fazer um romance histórico tão cheio de desacertos e de charadas que será uma delícia para os estudiosos revelarem.

¹⁸² Numa entrevista conduzida por Manuel António Pina, Agustina Bessa-Luís apela *Um bicho da terra* de “biografia romaneada”. E se a autora não nega “o demorado trabalho de investigação dos costumes e figuras da época”, não deixa de salientar a utilização de personagens “que são perfeitamente da ficção.” (in “Agustina Bessa-Luís: não sou escritora de uma só obra”. Entrevista por Manuel António Pina, *Jornal de Letras*)

¹⁸³ Apesar de se assumir como um narrador pesquisador, que narra os factos acerca dos quais leu em documentos, concedendo, assim, autenticidade ao que escreve, a narradora não deixa de atribuir alguma ficção aos seus romances: “Agora salto as coisas cerimoniosas, que são saber de escola, e dou estima à fábula, mais saudável ao espírito que a poeira das horas, em estado policial, vendo como se faz e desfaz num documento a verdade oficial e a segurança dos reinos.” (cit in Agustina Bessa-Luís, *A Monja de Lisboa*, Lisboa, Guimarães Editores, 1985, p.18). Agustina reafirma sempre, nos seus romances, a necessidade da conjugação da ficcionalidade com a verdade: “È de Toynbee a afirmação de que todas as Histórias se parecem à *Íliada*, na medida em que não podem prescindir por completo do elemento ficção. E recorda a opinião popular de que nenhum historiador pode ser grande se não é um grande artista. A simples escolha dos factos e a sua acentuação registam o elemento chamado fictício e que faz do pensamento humano um compulsador de fantasias favoritas, de obscuridades pessoais, de inspirações oníricas.” (cit in Agustina Bessa-Luís, *Santo António*, Lisboa, Guimarães Editores, 1973, p.11.)

Além de que errar de propósito nos absolve de acertar sem esforço (...)”¹⁸⁴,

pensamos que esta confissão, feita num tom marcadamente irónico, nos revela que a História é, para além de uma intriga verosímil, algo onde a invenção também tem o seu lugar. Aliás, se nos ativermos no prólogo de *A Monja de Lisboa*, constatamos que este é, sem dúvida alguma, o domínio preferido de Agustina enquanto escritora:

“Ao leitor deixo uma palavra confortadora: volto à ficção em que o livro deve ser escrito. Porque um resto de mistério é necessário às opiniões. A História é uma tradução deficiente que tem por ela o factor da actividade, factor que falta ao escritor. O historiador situa-se entre os povos caçadores; o escritor, entre os povos pastoris.”¹⁸⁵

E porque o acento é posto na ficção, a narradora surge portanto em *Eugénia e Silvina* como uma pesquisadora distanciada e estranha ao universo do biografado. A mesma não se coíbe de admitir que desconhece traços da vida de determinada personagem. Daí que chegamos ao fim deste romance e continuamos com dúvidas quanto à morte de Eugénia Viseu:

“Eugénia morreu nos braços de Virgínia; morreu ou não, não o sabemos.” (p.335)

A narradora mostra um conhecimento limitado, levantando hipóteses quanto ao que terá acontecido e banindo, por completo, as certezas, uma vez que

“O que hoje se vê verde, amanhã é turquesa; o que se estima por claro, a seguir é espinhoso e difícil de explicar.” (p.33)

¹⁸⁴ Bessa-Luís, Agustina; *Camilo - Génio e Figura*, Lisboa, Editorial Notícias, 1994, p.20.

¹⁸⁵ Bessa-Luís, Agustina; *A Monja de Lisboa*, Lisboa, Guimarães Ed., 1985, p.7.

Concluindo, em *Eugénia e Silvina*, Agustina Bessa-Luís escolhe, uma vez mais, a História, e neste caso uma figura histórica, Eugénia Nunes Viseu, para à volta dela construir o romance. Porém, uma vez que a literatura não é mais representação da realidade¹⁸⁶, como temos vindo a referir, a autora, ainda que retire a matéria do mundo exterior, cria a sua obra literária, isto é, um mundo autónomo, um universo próprio assente na imaginação criadora. A invenção da verdade, mesmo quando se trata da verdade “histórica” é, pois, justificação de toda a arte de Agustina:

“ (...) quando me falta a imaginação, a confissão, invento a verdade. Nem por um momento chego a admitir que pode ser aproximado à verdade um traço que eu escrevo; isso era iludir os meus leitores.”¹⁸⁷

“O que são romances? Histórias fingidas (...)”.¹⁸⁸

Como podemos verificar, para a autora, “a verdade (...) não é virtude”¹⁸⁹, e este princípio marca a poética que presidirá aos seus textos. O olhar sobre a história é um olhar sobre o passado e este é visto como um todo mítico sobre o qual a fantasia projecta a sua luz: “Dans la vie, déjà, la fantasie met en œuvre sa force cosmétique; elle projette la lumière sur le passé lointain, nettoyé des averses, et l’encercle des brillantes couleurs de l’arc-en-ciel, auquel nous n’atteignons jamais ; elle est la déesse de l’amour, elle est la déesse de la jeunesse (...) à la différence d’Orphée, nous obtenons notre Eurydice par un regard en arrière et nous la perdons par un regard en avant (...)”¹⁹⁰, tornando-se a invenção a justificação de toda a obra de arte.

¹⁸⁶ “All writing, all composition, is construction. We do not imitate the world, we construct versions of it. There is no mimesis, only poesis” (cit. in Foley, Barbara; *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1986, p.11)

¹⁸⁷ Agustina Bessa-Luís, *Longos Dias Têm cem Anos – Presença de Vieira da Silva*, Lisboa, INCM, 1982, p.23.

¹⁸⁸ Agustina Bessa-Luís, *A Muralha*, Lisboa, Guimarães Ed., 1986 (1ªed. 1957), p.38.

¹⁸⁹ Agustina Bessa-Luís, *Eugénia e Silvina*, Lisboa, Guimarães Ed., 1990, p.24.

¹⁹⁰ Paul, Jean; *Op.Cit.*, p.51.

6.2 – EUGÉNIA E SILVINA: UM ROMANCE TERAPÊUTICO?¹⁹¹

“ Eu sou uma escritora, testemunha sensível dos costumes, circunstâncias e discursos da minha época. A minha tarefa é compreendê-los, explicá-los, tentando arrancá-los à circularidade das verdades (...)”

Agustina Bessa-Luís, *Contemplação Carinhosa da Angústia*.

Afastando-se do romance histórico tradicional, Agustina Bessa-Luís, em vez de nos encaminhar para uma conclusão, pretende antes multiplicar os caminhos, as hipóteses, como verificámos, demonstrando deste modo a enorme complexidade do espírito humano.

A indagação dos sentimentos e das paixões que poderão estar na origem do parricídio, na convicção de que um crime “só é crime quando cometido com intenção criminosa” (p.220) é, efectivamente, a razão de ser deste romance. Partindo do princípio de que

“(...) o que se manifesta exprime o que está oculto.” (p.258),

o narrador de *Eugénia e Silvina* desempenhará aqui o papel de um verdadeiro investigador, detentor de uma actuação mais cautelosa e mais subtil que a do antropólogo Mendes Correia, o qual não conseguira interpretar o caso da homicida Silvina:

“Mendes Correia era um seguidor do positivismo, e muitos factores que hoje seriam decisivos para a solução do crime, além do antropólogo, deviam passar-lhe despercebidos. Enfim, a investigação foi deficiente e os problemas existenciais, não estando suficientemente estudados no tempo, resolveram-se grosseiramente. Não por culpa da inteligência, mas dos seus meios de trabalho.” (p.249)

¹⁹¹ Glosamos desta maneira o título “Literatura como Discurso Terapêutico, *Eugénia e Silvina* de Agustina Bessa-Luís”, trad. Maria Isabel de Azevedo in *Colóquio e Letras*, nº 120, Abril-Junho, 1991, pp.95-106.

Ora, para Agustina, o simples relato positivista de dados e factos em que Mendes Correia se baseara de modo algum se revela suficiente para aquele que, como a nossa romancista, pretende compreender as origens do crime. Sendo pois o objectivo primeiro demonstrar as causas que podem levar a um parricídio, a narradora vai

“seguir as pisadas dos que [no crime] intervieram, em direcção ao passado, que é o que tudo descobre.” (p.33)

Quer isto dizer que de entre as duas linguagens que constituem o processo judicial, a “descritiva” e a “estigmatizante”, Agustina opta nitidamente pela segunda, ao reconstruir os acontecimentos não apenas com base no relato científico, mas antes a partir de um ponto de vista psicológico, isto é, através das experiências e/ou vivências anteriores da pessoa a investigar, isto porque, lembra-no-lo a própria autora:

“(…) para ter acesso à culpa é preciso ter-se acesso à sensibilidade da história (…)” (p.38); “Acabara por um crime, mas tudo o que procedera esse facto era também crime.” (p.295)¹⁹²

O exemplo tirado da biografia de Napoleão mostra claramente que o narrador rejeita a forma simplificadora e objectivante dos factos:

“Em todo o processo judicial há duas linguagens: a descritiva e a estigmatizante. A primeira refere-se aos acontecimentos registados pelo mundo exterior; a outra refere-se a factos que prescrevem a acumulação doutros factos que tanto podem desdizer os primeiros como apagá-los completamente. As batalhas que Napoleão travava com os seus colegas no pátio do colégio seriam inofensivas para a imagem dum burocrata; mas para carregar a interpretação duma carreira imperial, já eram portadoras dum modelo explicativo.” (p.227)

¹⁹² Para ter “acesso à culpa” é preciso então ter acesso “à sensibilidade da história”, lembra o narrador e precisamente por este motivo podemos dizer de *Eugénia e Silvina* o mesmo que sobre tantos outros romances de Agustina: que a “família é uma forma de sequestro.” (p.11) : “Francisco António sabia que a mãe não o amava; ele era apenas alvo de manipulação moral, como é de resto, vulgar no âmbito familiar de estrato mais elevado.” (p.15); “[João Trindade] foi de facto uma personagem infeliz. Porque é sina deveras infeliz ter-se nascido entre exemplos tão nobres e elevados (…).” (p.65) (*Cit in Eugénia e Silvina*.)

Enquanto que para um “burocrata” as lutas que Napoleão travava com os seus colegas do colégio não passarão de um simples episódio de infância, sem qualquer relevância portanto, para aquele que, como Agustina, queira compreender a vida do General, aquelas tornar-se-ão imprescindíveis. Ou seja, na opinião da romancista, as lutas que Bonaparte travara durante a infância podem, muito bem, ser a chave explicativa da sua ascensão militar.

O narrador de *Eugénia e Silvina* tem, portanto, consciência de que “as leis que se herdam ou que na infância se modelam agem inelutavelmente pela vida fora”¹⁹³. Por exemplo, no caso das personagens femininas protagonistas deste romance, Eugénia e Silvina, o narrador faz questão de nos lembrar que, se no comportamento de ambas ressalta alguma culpa, tal poderá ter origem numa diversidade de factores¹⁹⁴, tais como: a situação da bastardia, a educação recebida em instâncias várias, a herança, a fortuna, a relação amor/ódio com o pai, entre outros.

“No caso de Eugénia tratava-se de uma culpa emprestada. Ela pedira ao pai a culpa, e a toda a linhagem da família uma série de culpas que fora acumulando nos braços (...).” (p.368)

“(...) Silvina (...) teve outro desfecho para os seus problemas; quando a culpa nos pesa, só outra culpa a pode aliviar (...).” (p.368)

Mais: o mundo individual das personagens, lembra o narrador, encontra-se, também ele, em íntima conexão com a realidade socio-cultural, isto é, com o ambiente em que tem lugar:

“(...) há ocasiões em que um crime está em conexão com o sistema socio-económico e social de um povo.” (p.214)

E, em Portugal, na época próxima daquela em que este parricídio se dá,

¹⁹³ Isabel Allegro de Magalhães; *Op.Cit.*, p.85.

¹⁹⁴ Cf., *Idem*, p.84: “Em vários momentos se confirma que está em curso um levantamento dos véus que encobrem a profundidade das emoções, uma espécie de arqueologia das camadas, ou *strata*, dos sentimentos e da história que existe por detrás deles. Por isso faz-se, e à *outrance*, o quadro da região implicada, o das personagens e famílias envolvidas, o de ambientes contíguos e longínquos, de acontecimentos próximos e distantes.”

“A sociedade cometera os parricídios e não fora julgada por eles: a morte do rei, a morte da entidade clerical, a morte de Sinódio, tudo o que era símbolo de uma identidade com a pátria, o bem jurídico, as mulheres. A índole ambiental passara ao indivíduo e estilhaçara todas as inibições.” (p.352)

Quer a narradora com isto dizer que o parricídio supostamente levado a cabo por Silvina poderá ter tido lugar por uma espécie de contágio dos parricídios sociais, podendo perfeitamente ser entendido à luz do seu tempo como um sintoma de uma época. Daí a razão para a inconclusão relativamente à culpa de Silvina,

“Matou o pai (...)” (p.244) “Na verdade não matara o pai (...)” (p.287),

e para a afirmação inicial do narrador:

“(...) às vezes um só gesto leva cem anos de preparo. Tal foi o crime das Feiticeiras de que trata este livro.” (p.32)

Em suma, nas investigações efectuadas pela narradora, vem ao de cima o que há de contraditório e complexo na acção humana. Enquanto investigadora, a autora de *Eugénia e Silvina* rejeita a forma simplificadora de relatório levada a cabo pela autoridade secular, a qual nunca conseguira entender o mistério deste crime:

“Este crime das Feiticeiras havia de ficar por desvendar (...)” (p.310);
“O caso nunca ficou completamente esclarecido no foro íntimo da comunidade; levantaram-se toda uma espécie de forças políticas e clericais para apaziguar o paradoxo que era sobre tão nobre terra cometer-se crime tão hediondo.” (p.352)

“Comprometida com a verdade da vida”¹⁹⁵, a autora do romance aproveita todas as oportunidades para reagir contra os juízos valorativos da ordem social. Com ela procura o diálogo, é precisamente a sociedade que ela quer ajudar, como haviam feito, antigamente, as mágicas à comunidade aldeã. Daí a narradora afirmar, a dada altura, que, apesar do desaparecimento das Mestras e da perda dos poderes encantatórios das águas por elas usadas para fins curativos, ainda há poetisas, como é o seu caso, a refrescar-se nelas:

“As mestras ficaram esquecidas e, antes disso, já tinham desaparecido de Ranados; restando as fontes de águas salobras e salgadas, os rios no curso dos quais interpretavam o mal e os seus sintomas. A Poça das Feiticeiras guardou durante muito tempo a sua mensagem esotérica, completamente indeferida em qualquer quadro científico. As águas lustrais e encantatórias como a nascente de Delfos perderam a eficácia da sua comunicação, e só alguns poetisas obstinados ou espíritos paracélsicos continuam a beber nelas.” (p.149)

Eugénia e Silvina compreende-se, portanto, como discurso didático-terapêutico. Tal como outrora as Feiticeiras interpretavam a doença no curso das águas do rio, prescrevendo banhos curativos, também este romance se comporta terapeuticamente: “reconhece os sintomas, pesquisa histórias de doentes, observa o desenvolvimento das doenças e aponta possibilidades de cura.”¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Georges Gütert, *Op. Cit.*, p.105.

¹⁹⁶ *Idem*, p.98.

7 – O ROMANCE E A INTERTEXTUALIDADE.

“ (...) tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte.”

Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*

Terapêutico ou não, o certo é que em *Eugénia e Silvina*, como em tantos outros romances da autora, a história parece não surgir mais 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 cruza.

Essa releitura faz-se de modo paródico, questionador, uma vez 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 se apresenta inteiramente condicionado pela textualidade.

Segundo Bakhtine¹⁹⁷, cada discurso que se constrói entra em diálogo com outros discursos, estabelecendo com ele uma relação intertextual, designada por dialogismo – “Deux oeuvres verbales, deux énoncés, juxtaposés l’un à l’autre, entrent dans une espèce particulière de relations sémantiques que nous appelons dialogiques. Les relations dialogiques sont des relations (sémantiques) entre tous les énoncés au sein de la communication verbale.”¹⁹⁸. Para este teórico, é no romance que a intertextualidade surge de forma mais intensa¹⁹⁹. Distingue dois

¹⁹⁷ Mikhail, Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Seuil, 1970.

¹⁹⁸ Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique de Écrits du cercle de Bakhtine*, Collection Poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1981, pp.95 e 96.

¹⁹⁹ Cf. *Idem*, pp.102 e 103: “Dans la prose littéraire, en particulier dans le roman, le dialogisme innerve de l’intérieur le mode même sur lequel le discours conceptualise son objet, et jusqu’à son

tipos de discurso: o monológico, a uma voz, e o diálogo ou polifônico, 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. Nesta perspectiva, o discurso literário é sempre dialógico.

Partindo destes conceitos de dialogismo e de polifonia, Julia Kristeva²⁰⁰ define intertextualidade como a relação de interdependência semiótica de um texto face a outro, considerando, assim, o intertexto, o texto ou os textos que fazem derivar ou determinam os novos textos. Ao sistematizar os seus conceitos, a autora pretende pois identificar a intertextualidade como marca distintiva do discurso e dos textos literários. Neste sentido, afasta-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 desempenha, na produção e 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 vários autores. Laurent Jenny²⁰¹, por exemplo, considera a intertextualidade fundamental para a compreensão da obra literária, cujo sentido e estrutura se apreende se relacionado com os seus arquétipos, face aos quais a obra entra sempre em relação de realização, transformação ou transgressão. Para Laurent Jenny, o “olhar intertextual” é sempre um “olhar crítico”²⁰² que apreende, transforma e reescreve. Os textos não se limitam a herdar uma tradição, antes a procuram, transformam e activam; “as formas literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus percursores.”²⁰³ A intertextualidade é caracterizada pela introdução de um novo modo de leitura que rompe com a linearidade do texto. Assim, as referências intertextuais transformam-se em lugares de alternativa que nos permitirão continuar a leitura ou voltar ao texto de origem.

expression, en transformant la sémantique et la structure syntaxique du discours. L'orientation dialogique réciproque devient ici comme un événement du discours même, l'animant et le dramatisant de l'intérieur, dans tous ses aspects.”

²⁰⁰ Julia Kristeva, *Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

²⁰¹ Laurent Jenny, “A Estratégia da Forma”, in *Intertextualidades*, trad. Clara Crabbé Rocha, Coimbra, Almedina, 1979, pp. 5-49.

²⁰² *Idem*, p.10.

²⁰³ *Ibidem*.

À luz da intertextualidade, ler um texto passa também pelo reconhecimento da sua ligação a outros textos, e este trabalho intertextual activa, subverte e contradiz. A sua crítica não permite a estagnação ou a repetição, antes a renovação e a transformação incessantes, “Abre-se então o campo duma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele.”²⁰⁴ Deste modo, 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.

Assumindo que a mudança implica continuidade, já que “a busca da novidade da arte do século XX [se] tem baseado com frequência – ironicamente – na busca da tradição.”²⁰⁵, os artistas modernos vão fazer uso de formas paródicas para através delas activar o passado, construindo novos conceitos, muitas vezes, irónicos. Não se trata de imitar obras do passado mas sim de construir um processo de recodificação irónica ou de transcontextualidade.

Linda Hutcheon 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, na medida em que não envolve apenas um enunciado estrutural, mas também uma enunciação, acto esse 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 constata 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. Esta é, lembra a mesma autora, a principal estratégia retórica utilizada pela paródia.²⁰⁶

Assumindo, como referimos, uma distanciação crítica em relação ao passado, a paródia, apesar de colocar 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. Encorpora, assim, o passado no presente, que o leitor vai decodificar,

²⁰⁴ *Idem*, p.45.

²⁰⁵ Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989, pp.42 e 43.

²⁰⁶ Cf. *Idem*, pp.45-68.

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 precisamente o contrário daquilo que dizemos. Hoje já não é apenas uma figura de retórica. Quando utilizamos o termo “ironia romântica”²⁰⁷, 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 da dissimulação. Este conceito de ironia não é exclusivo dum género literário e não é limitado no tempo a épocas determinadas; ele constitui uma característica da literatura moderna²⁰⁸ e por isso o vamos encontrar na obra de Agustina Bessa-Luís²⁰⁹, particularmente na obra que é nosso objecto de estudo, *Eugénia e Silvina*.

²⁰⁷ Cf. Maria de Lourdes Ferraz, *A Ironia Romântica*, Lisboa, INCM, 1987.

²⁰⁸ Cf. *Idem*, p.20. Cf., também, Ernest Behler, *Le premier romantisme allemand*, Paris, PUF, 1996, p.86 : “Dans son alternance d’approbation et de négation, de sortie hors d’elle-même et de retour en soi-même, d’expansion et de contraction, d’autocréation et d’autodestruction, l’ironie est le principe stimulant de la théorie romantique.”

²⁰⁹ Nos seus romances, Agustina Bessa-Luís fala de um lugar soberano, aquele de onde Deus observa as criaturas, se assim podemos dizer. É um poder diabólico; talvez seja esse o poder do romancista enquanto tal. Desse modo, “a experiência da escrita reveste-se de um carácter teológico em que, na sua solidão soberana, o escritor procede ao acto da criação e a obra «se faz luz».” (*cit in* Maria Augusta Babo, *A Escrita do Livro*, p.104).

7.1 – DO DIÁLOGO INTERTEXTUAL AO DISCURSO PARÓDICO EM *EUGÉNIA E SILVINA*.

“O texto é sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências. (...) Definindo-se intertextualidade como a interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s), definir-se-á intertexto como o texto ou o corpus de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interação.”

Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*

Eugénia e Silvina de Agustina Bessa-Luís, como tantas outras obras da autora, suscita-nos a vontade de percorrer os muitos riscos que espreitam aqui e ali no denso tecido textual. Para que o texto possa assumir essa pluralidade de sentidos / de riscos, é, pois, necessário que o abordemos numa perspectiva intertextual.

Com efeito, no texto de Agustina, vários outros textos dialogam, transformando-se, deste modo, num diálogo a várias vozes, interactivo, na acepção que este termo tem no excerto de Aguiar e Silva citado em epígrafe. E, se múltiplas são as vozes, múltiplas são as intenções de fala, já que arrastam com elas uma memória, um eco, um sinal que, para serem decodificados, é necessário que o leitor persiga o fio da memória e a reconheça também como sua. Confiando na competência do leitor na decodificação do texto, o narrador manipula essas vozes, esse ecos, essas memórias, recriando-os, subvertendo-os, através da ironia e da paródia, as suas melhores armas, como referimos.

Pressentimos no texto o eco de outros textos longínquos. Actualizá-los porém não é imitá-los, não é trazê-los para o presente; é sim recriá-los, num tempo e num espaço outros, mantendo em relação a eles uma distância crítica, uma atitude irónica. No novo texto criado, ainda que conheçamos o modelo, não o reconhecemos contudo; reconhecemos sim as dissemelhanças, as diferenças que o novo olhar, porque crítico, porque irónico, lançou sobre esse texto onde o antigo é

incorporado parodisticamente. A paródia é, pois, um dos modos de construção formal e temática dos textos que paralelamente assume uma função hermenêutica, já que nos conduz e remete para textos anteriores.

Em *Eugénia e Silvina*, a base para a história de uma das protagonistas, Eugénia Viseu, encontra-se em dois textos também eles anteriores, longínquos no tempo, designadamente, *Drama de uma Alma*²¹⁰ e *Uma Alma de Mulher*²¹¹ de Guiomar Torrezão. Agustina, todavia, lê esses textos criticamente, não resistindo a reinterpretá-los de acordo com a sua visão moderna. Apontemos alguns exemplos que ilustram o modo como a autora se apropria da História, reescrevendo-a.

Em *Drama de uma Alma*, lê-se: “No solar do vinhal, juntos, pae e filha, como dois namorados, caçavam, liam, jardinavam. Era feliz entre todas, cercada de homenagens, envolvida na idolatria paterna. E assim percorriam a Europa: (...) visitaram os museus, os ateliers, os monumentos, os theatros. Outras vezes, galopavam no Bosque de Bolonha, no Hyde Park, sempre ao lado um do outro; ella sanglée na amazona roçagante, alta como o pae, a cinta estreita (...) olhar luminosamente azul; elle, o irreprehensivel e garboso gentleman! (...) Roberto educara Estella à americana, tornando-a inacessivel ás fatalidades do amor.”²¹². Esta passagem surge-nos descrita em *Eugénia e Silvina* de uma forma espantosamente similar, tornando inegável a intertextualidade entre os dois textos. Vejamos:

“Na Malhada, juntos, pai e filha, como dois namorados, caçavam, liam, jardinavam. Eram inseparáveis; ela chegara aos trinta anos sem se casar, era «feliz, entre todas», naquele idílio que os levava pela Europa inteira, conhecendo os museus, frequentando as artes, cavalgando um ao lado do outro no Hyde parque e no bosque de Bolonha. Alta como o pai, o olhar azul, a cinta estreita, e ele de uma elegância em que só o orgulho parecia um mau presságio. (...) Educara Eugénia à americana, preparada para ignorar as fatalidades do amor, e outras mulheres achavam-na pedante.” (p.333)

²¹⁰ Guiomar Torrezão, “Drama de uma Alma”, in *Flávia*, Lisboa, Typographia do Commercio de Portugal, 1897.

²¹¹ Guiomar Torrezão, Guiomar; *Uma Alma de Mulher*, Lisboa, Typographia de J. G. de Sousa Neves, 1869.

²¹² Guiomar Torrezão, “Drama de uma Alma”, pp. 82 e 83.

Cotejando as suas estruturas internas, é incontestável que o texto ficcional de Agustina é uma paródia do texto de Guiomar Torrezão. Paródia, não obviamente no sentido de sátira que aquela não implica, mas como fenómeno de dialogismo bakhtiano²¹³: o facto é mantido nas suas circunstâncias pessoais (a relação ambígua entre pai e filha), é mantida também a enumeração, sendo respeitada a ordem por que aparecem mencionadas as personagens e respectivas acções, linguisticamente ligadas pelos mesmo conectores, com alterações mínimas. No entanto, as diferenças são igualmente visíveis, e não falamos apenas de uma modernização da grafia, pormenor de menor monta. Desde logo há uma diferença no que respeita a circunstância locativa: enquanto no texto de Guiomar Torrezão a acção tem lugar no Solar do Vinhal, situado na região Transmontana, no romance de Agustina aquela tem lugar num espaço outro, nomeadamente, no Solar da Malhada localizado na região Beirã. Os próprios nomes das personagens não coincidem: os nomes *Roberto*, *Estella de Castro* e *Maurício Freire* não foram mantidos neste romance. Tais nomes correspondem, em *Eugénia e Silvina*, a *Henrique Viseu*, *Eugénia Viseu* e *Freitas Barros*, respectivamente.

Além destas diferenças, há ainda que salientar o facto de Agustina não se coibir de acrescentar pormenores relativamente aos textos de Guiomar Torrezão, textos esses de que diz servir-se para escrever *Eugénia e Silvina*. No caso da passagem citada anteriormente, tal verifica-se na caracterização física e psicológica das personagens mencionadas: o orgulho de Henrique Viseu e o pedantismo de Eugénia são alguns dos pormenores adiantados pela romancista que, sob a égide da ficção, não se cansa de sugerir novos caminhos de leitura.

Tentando desvendar os segredos mais íntimos das personagens, Agustina constrói, pois, um romance à medida da sua escrita, acabando por imprimir naquelas a sua própria visão do mundo, como de resto verificámos. Por exemplo, em *Drama de Uma Alma*, no retrato que faz da personagem feminina, Estella, a autora indica que esta era “profundamente inteligente e superiormente instruída, rica, formosa”²¹⁴, “elegante, linda como a visão de um poeta, pura como um anjo”²¹⁵, “envolvida na idolatria paterna”²¹⁶, “livre na independência ativa da sua

²¹³ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature eu Second Degré*, Paris, Seuil, 1982 e Martin Kuester, *Framing Truths: Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels*, Toronto, University of Toronto Press, 1992.

²¹⁴ Guiomar Torrezão, “Drama de uma Alma”, p.81.

²¹⁵ *Idem*, p.98.

educação, (...)feliz entre todas”²¹⁷. Feliz até ao dia em que é abandonada pelo homem que ama, Maurício, o advogado da terra, quando este lhe revela a relação que entreterá com uma mulher do campo, Rita do Moinho, de quem esperava um filho.²¹⁸ Estella é descrita como um mulher extremamente desesperada, “transfigurada pelo sofrimento”²¹⁹, que acaba por morrer em Itália, após “o lento suplício de sete semanas de intimidade com um hábil comediante, que epilogou o idílio romanesco pelo abandono descorável.”²²⁰

Ora, também no romance de Agustina se trata de uma figura com tais características. Eugénia Viseu é a “mulher perfeita”, “deslumbrante”(p.36), “pura,(...) fardada de anjo” (p.296), “servida pelo pai” (p.26), “altiva”(p.28), “feliz”(p.333), “[que] nunca encorajara o amante a declarar-se”(p.76), até ao momento em que este a surpreende, ao revelar-lhe que pertence a outra mulher, Maria Emília, de quem tem um filho. É a mulher que sofre e agoniza com a revelação do amante, Freitas Barros, acabando por morrer meses depois na sala da Malhada:

“Eugénia não supunha que a liberdade do amante lhe ia custar tão caro. Durante dezoito meses sofreu, agonizou, travou uma luta feroz com o corpo, que se corrompeu, apodreceu aos poucos na sala de concertos da Malhada.” (p.372)

Todavia, se muitos pormenores unem as personagens femininas, *Estella* de Guiomar e *Eugénia Viseu* de Agustina, outros há que as separam. Enquanto que a heroína de Torrezão morre em Itália, “em paiz estranho, desamparada de todos os affectos”²²¹, a heroína de Bessa-Luís morre no seu país, no Solar da Malhada, como constatámos da leitura da passagem supracitada. Acresce que, no texto da escritora do século XIX, não há nenhuma referência à relação que Eugénia mantém com amigas e criadas. Mais: o possível relacionamento desta personagem

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Idem*, p.82.

²¹⁸ Cf. Guiomar Torrezão, “Drama de uma Alma”, p.209: “(...)Maurício confessou-lhe [a Estella] em palavras truncadas que não era livre, que pertencia a outra mulher, (...)e que lhe permitisse legalizar a situação da mãe e do filho.”

²¹⁹ *Idem*, p.193.

²²⁰ *Idem*, p.215.

²²¹ *Ibidem*.

feminina com o arquitecto Alfredo de Andrade, referido a páginas tantas no romance de Agustina, não aparece mencionado no texto de Guiomar Torreção.

O mesmo se constata relativamente ao texto *Uma Alma de Mulher*, pois também em relação a este a autora pós-moderna não hesitou em fazer alterações, alterações essas derivadas do seu poder crítico. Neste romance, Cecília, a protagonista, jovem órfã educada por uma tia, numa casa em terra Alentejana, quando desenganada de um amor infeliz e impossível²²², o amor nutrido pelo pintor Vítor, sucumbe numa longa doença, marcada por momentos de desespero e solidão.²²³ Durante este tempo, Leonor torna-se um amiga íntima de Cecília²²⁴, cuidando dela desveladamente, e, daí a alguns anos, esta, sem nunca esquecer o seu amor infeliz, casa com um conselheiro muito mais velho, onde consegue encontrar amizade, serenidade e confiança.²²⁵

Também em *Eugénia e Silvina* deparamos com o tema do amor impossível (designadamente de Eugénia e Freitas Barros), a doença prolongada da personagem feminina, bem como a amizade íntima entre mulheres (sabemos que a escritora Guiomar Torreção fora amiga íntima de Eugénia Viseu, acompanhando-a abgnadamente durante o tempo em que esta estivera doente).²²⁶ Porém, algumas diferenças não passam despercebidas aos olhos do leitor já habituado à escrita subversiva de Bessa-Luís. Além das diferenças a nível locativo, alguns aspectos referentes à vida de ambas as protagonistas não coincidem. Enquanto Cecília, que vive no Alentejo, depois de uma longa doença, agravada por um amor não

²²² Cf. Guiomar Torreção, *Uma Alma de Mulher*: "(...)a dor espremia-me fel no coração, dobradamente amargo(...)o meu coração sofria o cruel supplicio da decepção."(p.25); "Erguiam-se entre nós barreiras insuperáveis,(...) a consequência inevitável era a separação."(p.34); "Levava horas consecutivas ajoelhada em face do seu retrato, invocando-o, chamando-o com toda a febre de uma saudade devoradora; adorando-o com idolatria!"(p.89).

²²³ Cf. *Idem*: "(...) concentrada no meu amor, vivendo unicamente para elle, sentia-me só no meio de tudo que me rodeiava!"(p.41); "A minha angustia em vez de diminuir, cada vez mais augmentava!"(p.53); "Rica, com 20 annos apenas, achei-me no mundo só, abandonada a mim mesma, sem ter um braço protector para amparar-me, uma razão madura para dirigir-me!"(p.90).

²²⁴ Cf. *Idem*: "A nossa amizade adquiria dia a dia tão fundas raízes, que não podíamos já viver uma sem a outra."(p.22); "Aquele quadro sublime, onde a amisade sobresahia generosa e dedicada, exercia em todo o meu ser uma impressão benéfica. A minha alma cruelmente ferida no seio d'aquella suavíssima crença. Leonor era o ideal da amisade."(p.84); "Leonor permanecia quase sempre a meu lado. Os nossos pensamentos e pesares, as nossas alegrias e esperanças, tudo era igualmente partilhado."(p.92)

²²⁵ Cf. *Idem*: "O conselheiro(...)desvelava-se prodigalizando-me a maior somma de cuidados e atenções."(p.21); "(...)acabou por inspirar-me verdadeira sympathia. Sentia já uma espécie de vácuo no dia em que o não via."(p.93); "A estima que votava ao conselheiro provinha de uma amisade verdadeira..."(p.103)

²²⁶ Cf. Agustina Bessa-Luís, *Eugénia e Silvina*, p.316: "Guiomar Torreção (...) foi uma pessoa querida, nos últimos anos ou meses de vida de Eugénia Viseu. «Levo mais saudades de ti do que do mundo» – teria dito a triste dama das flores."

correspondido, atinge a felicidade através da amizade de um homem muito mais velho, o conselheiro, Eugénia atinge esse mesmo estado de espírito através do carinho e amizade dos mais necessitados.

Exemplos como este bastam para constatar a facilidade com que a autora de *Eugénia e Silvina* subverte os textos de que diz partir, acrescentando-lhes sempre algo de novo, tudo isto porque se a história é o questionar sobre a verdade, o seu resultado nunca poderá estar completo. A bem dizer, neste romance, como em tantos outros, Agustina não se contenta com a versão original dos textos que lê, pelo que os reinterpreta à sua maneira, chegando ao ponto de pôr em causa a imparcialidade de quem os escreve. Exemplo disso é uma passagem do romance em que a romancista parece atribuir um pérfido papel a Guiomar Torrezão, relativamente à descrição que esta fizera acerca de uma das personagens, deste modo:

“Provavelmente o tenente não era tão sórdido como a Torrezão o retrata no diário; ele não a [Eugénia] abandona, exige que ela lhe devolva a liberdade.”(p.329)

Não há dúvida de que através de insinuações como esta, Bessa-Luís, numa posição crítica e irónica, põe em causa a veracidade do discurso de Torrezão, levando o leitor incauto, e não só, nesta nova versão da História. Curiosamente, depois de algumas páginas percorridas, a perversa narradora de *Eugénia e Silvina* volta a lançar a dúvida sobre os dados veiculados por Guiomar, neste caso no texto *Drama de Uma Alma*, alegando, desta vez, o desconhecimento da escritora em relação à história de Eugénia Viseu e do seu amante:

“Guiomar Torrezão não tomara nota destas informações.”(p.330)

Através deste tipo de comentários, através de várias asserções, tão ao gosto de Agustina, facilmente contrariadas, se lermos os textos de que a romancista diz servir-se, somos, pois, confrontados com a diversidade da História e consequentemente com a sua releitura, já que a verdade, essa, nunca é uma, mas



passível de várias interpretações, como temos vindo a constatar ao longo deste estudo.

Outras das características que afastam o romance de agustiniano dos textos de Guiomar Torrezão são o tempo e a linearidade do discurso. Ao contrário dos textos *Drama de Uma Alma* e *Uma Alma de Mulher* que começam por relatar a infância e juventude das protagonistas, Estella e Cecília respectivamente, *Eugénia e Silvina* evoca inicialmente os últimos momentos da vida de Eugénia, inclusive a sua morte. Quer isto dizer que, embora Bessa-Luís parta dos textos da escritora do século XIX, o seu romance é muito menos linear que aqueles. Este é, afinal, consequência de uma voz narradora autoritária que manipula a História à sua vontade. Como condutor da história, o narrador agustiniano manobra-a como bem entende; joga, anula a distinção entre verdade e falsidade. É uma espécie de simulador que dá forma a um mundo onde tudo cabe, porque tudo pode ser negado, e que, ao assumir a posição do ironista, “recusa a certeza, o acabado das verdades feitas em nome da sua verdade.”²²⁷

De acordo com o exposto, sem dúvida alguma que “poucos acreditarão na possibilidade de conhecer um passado que nos chega através de manuscritos, onde os acontecimentos foram previamente seleccionados e organizados por determinação de alguém que nos é desconhecido.(...) Hoje, o texto ficcional utiliza e contesta as fontes históricas, através dum aturado processo de reavaliação pelo qual se fazem conjecturas e se estabelecem paralelos, ao mesmo tempo que se sublinham as contradições através de um discurso marcadamente irónico e paródico,”²²⁸ como vimos. Por essa razão, em *Eugénia e Silvina*, à análise crítica das fontes históricas, Bessa-Luís alia a sua experiência e sensibilidade, a sua visão moderna do mundo.

Neste romance, como em tantos outros da autora, “narra-se não só o que aconteceu, mas também em que sentido o que aconteceu ainda conta para nós”²²⁹; altera-se, aqui e ali, variadíssimos pormenores. Tais alterações, juntamente com as intervenções do narrador, as digressões e a desordem dos acontecimentos constituem exemplos do jogo subversivo que preside à narração, o qual, por sua vez, afasta o leitor duma possível verdade, o objecto da escrita e, por isso

²²⁷ Maria de Lourdes Ferraz, *Op.cit.*, p.20.

²²⁸ Laura Bulger, *As Máscaras da Memória*, pp.12-14.

²²⁹ *Ibidem*.

também, da escrita agustiniana. Por essa razão, neste romance não existem respostas definitivas ou sentidos imutáveis, tudo abre afinal para um mundo complexo perpassado por ambiguidades não resolúveis. Por isso, o caso de Eugénia continua aberto a novas especulações interpretativas – “Eugénia morreu nos braços de Virgínia; morreu ou não, não o sabemos” (p.335) –, contrariando deste modo a versão de Guiomar Torrezão, na qual se dava por encerrado. Estamos portanto em altura de poder concluir que:

“(…) hoje a História se engrandece (…) com o desmentido dos grandes factos cuja luz encandeadora adultera a confissão do próprio homem. Esta é uma época em que toda a matéria que nos revela o passado está sujeita a revisão.”²³⁰

Enfim, numa novelística que vai alinhando pelo rosto da modernidade, o universo romanesco de Agustina Bessa-Luís apresenta, pois, um rosto inconfundível, onde a História e a ficção se emaranham constantemente, conferindo um novo sentido àquela.

²³⁰Agustina Bessa-Luís, *Santo António*, Lisboa, Guimarães Ed., 1973, p.9.

8 – A CONSTRUÇÃO LABIRÍNTICA DO ROMANCE.

“ Os meus livros não obedeciam a um plano. Nasciam como um rio, iam abrindo o seu caminho e produzindo os seus acidentes, naturalmente com delícia e precalço.”

Agustina Bessa-Luís, *Contemplanção Carinhosa da Angústia*.

Em *Eugénia e Silvina*, como de resto em quase todas as obras da autora, a narração não ocupa o lugar primordial no texto; não se narra uma história; descreve-se, reflecte-se, divaga-se. Somos confrontados com a dispersão da escrita que a todo o momento nos afasta para divagações contínuas que retardam o avanço da acção.²³¹ Escrita excessiva, escrita de múltiplos significados, escrita que se gera a si própria, abrindo vários caminhos, “alguns divergentes, mas que se harmonizam num todo”²³²; por isso nos seus romances Agustina Bessa-Luís “é forjadora de uma escrita que tem de ser entendida como um inventar contínuo e não como mera representação.”²³³, lembra Laura Bulger.

A ligação entre as descrições e o desenvolvimento da acção aparece fragmentariamente e numa ordem que ao leitor se afigura caótica. O narrador dá-nos alguns traços do carácter de qualquer um dos seus protagonistas e, ao longo do romance, entremeadamente, com o desenrolar da acção ou a passagem para outros ambientes bem diferentes, vai acrescentando sempre esclarecimentos novos e complementares acerca desse carácter,

“Ela [Silvina] era o Silvino, e, sendo assim, era possível, naquela espécie de casal que representavam, uma igualdade, (...)” (p.169)

“todos a conheciam por Silvino, era de génio viril e habituada a tomar decisões.” (p.203),

²³¹ Cf. o capítulo II, da parte I desta dissertação, onde a isto se alude.

²³² Laura Fernanda Bulger, *Op.Cit.*, p.56.

²³³ *Idem*, p.81.

de tal forma que o retrato só para o fim do volume, ou perto dele, fica completo. Como lembra João Camilo, “L’existence des personnages se perd dans le flot des discours et des commentaires du narrateur et le lecteur a du mal à se faire une idée précise d’eux. (...) Plutôt qu’à de vrais personnages, on dirait que nous avons affaire à des marionnettes, que le narrateur fait entrer en scène de temps à autre pour exécuter leur numéro.”²³⁴

O motivo da história, as atitudes das personagens, as situações recriam-se, portanto, continuamente ao longo da obra, são-nos sugeridas logo no primeiro capítulo e sabemos que nos acompanharão não só até ao fim como para lá do romance.²³⁵ Este constrói-se a partir de ecos onde os contornos são pouco definidos; ecos que ressoam e como tal nos parecem repetitivos. Por vezes, o eco é tão longínquo que parece distorcido, diferente, e temos a sensação de que apanhamos o autor em contradição, afirmando o que anteriormente negava²³⁶:

“Os médicos recomendaram ares da montanha (...) A receita deu resultado e, no Solar da Malhada, a baronesa engravidou e pariu dois rapazes (...)” (p.12)

“(...) a verdade é que a baronesa seguiu outros meios que não eram propriamente respirar o ar da serra (...)” (p.13)

A repetição vai surgindo com ligeiras cambiantes; os pormenores que o olhar mais atento faz ressaltar tornam-se posteriormente motivo de reflexões e de divagações atribuindo-se-lhes outra força que anteriormente não tinham, acrescentando ao texto sempre qualquer coisa, como adiantámos. Trata-se de uma *derivação contínua*, como lhe chamou Maria Alzira Seixo, porque Agustina Bessa-Luís faz da escrita um acto de amor e como acto de amor é o encontro e a fuga que caracterizam o desvio, que por sua vez consiste numa mudança de

²³⁴ João Camilo, *Quelques aspects de la technique narrative du romain à la troisième personne. Deux exemples: Carlos de Oliveira et Agustina Bessa-Luís*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, pp.220-1.

²³⁵ Cf., a este propósito, a seguinte passagem: “Como é bom recomeçar! Recomeçar, com a mesma espontaneidade do nascimento, com a mesma febril coragem da aventura, recomeçar mesmo quando nos repetimos e sabemos que em cada volta, atrás de cada sebe, encontramos o vagabundo dos sonhos já vívidos, e que despertamos para dizer, com desencanto e frieza hostil: «Afinal já nos conhecíamos...». Mas recomeçar é bom.” (in Agustina Bessa-Luís, *O Incuráveis vol.II*, Lisboa, Guimarães Ed., 1956, p.9)

²³⁶ Cf. Silvina Rodrigues Lopes, “A Inteligência Contagante” in *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral Ed., 1990, p.111: “A voz que se nos dirige é uma voz narrativa, tecida de um plural de tons que se contradizem ou erram, sem conexões estáveis e evidentes, não sintetizáveis.”

direcção do pensamento da narradora. O desvio torna-se então frequente, não devendo ser encarado como um parêntesis já que raramente se volta ao ponto de partida e, quando tal acontece, é para o encarar de uma outra forma e sob um outro aspecto que permitirá seguir um rumo diferente do previsto. O romance agustiniano é, pois, “um rio caudaloso que ultrapassa as margens definidas, penetra noutros leitos, passa por outras províncias, retornando por vezes ao seu leito original, desaguardo outras vezes por espaços não previstos.”²³⁷ Muito raramente uma situação é levada até ao fim; há sempre qualquer coisa que desvia o pensamento que coordena a narrativa. Estes desvios e ramificações de pensamento são motivados pelo desejo de tornar cada vez mais legível o que se pretende contar e pelo culto do pormenor; “a sedução do detalhe, da notação mínima, da caracterização em pinceladas provoca a cada passo o sistema de desvios.”²³⁸

A obra resulta, pois, de um fluir da consciência da autora²³⁹, cujo pensamento corre sem que nada o detenha. O romance é até certo ponto uma construção onde tudo surge por sua própria vontade:

“Por agora é tudo (...).” (p.10)

“Não sei porque me alongo neste capítulo (...).” (p.25).

Agustina não se resigna, pois, a mera transmissora passiva, antes “gosta de participar de forma actuante e interpretativa no mistério que as várias escritas desvendam e, simultaneamente, ocultam.”²⁴⁰ Usando da liberdade que a narração lhe confere, a narradora intervém soberanamente na diegese quando lhe apraz, sempre com a consciência de que o império da escrita é igualmente o da dúvida, o da procura incessante e afinal também o da paixão de um conhecimento ilusório:

“Busco, volto, abandono e chamo de novo.”²⁴¹

²³⁷ Paulo Mota Oliveira, “Agustina e Pascoaes: uma leitura de O Susto” in *Agustina (1948-1998) bodas escritas de oiro*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1999, p.335.

²³⁸ Maria Alzira Seixo, *Op.Cit.*, p.90.

²³⁹ Cf. o capítulo II da parte I desta dissertação, onde a isto se alude.

²⁴⁰ Maria do Carmo castelo Branco, “A ordem da ficção e a desordem da realidade” in *Agustina (1948-1998) bodas escritas de oiro*, *Op.Cit.*, p.245.

²⁴¹ Agustina Bessa-Luís, *A Muralha*, p.38.

Agustina não faz outra coisa que não seja manter com um leitor paciente um longo jogo, ao tirar-lhe a segurança da continuidade através de imprevistos constantes e de alternância de vozes, como “a existência de obstáculos mal definidos que lhe provocam constantes e súbitas perturbações.”²⁴²

A voz que se nos dirige é “uma voz narrativa, tecida de um plural de tons que se contradizem ou erram, sem conexões estáveis e evidentes, não sintetizáveis”²⁴³. O uso de aforismos, a par de inúmeros comentários e críticas, reforça o gosto por este tipo de discurso. São eles que ajudam a imprimir um carácter digressivo ao discurso, são eles que contribuem para a descontinuidade do romance. Ao suspenderem por instantes o discurso, os aforismos suspendem igualmente o coração do leitor pois, em vez de o esclarecer, criam-lhe outro grau de dificuldades, uma vez que exigem outro grau de conhecimentos que este por vezes não tem. Alguns deles criam também mais mistério e o convite a penetrar nas zonas cinzentas e diluídas do mistério é, como sabemos, uma das linhas de força do texto agustiniano. O “conduzir através da dificuldade”, o mudar incessantemente de direcção, indo como que ao acaso, é pois o rumo levado a cabo pela escritora neste romance.

De facto, em *Eugénia e Silvina* a autora surpreende-nos com a dispersão, isto é, a não linearidade narrativa, logo de início. O leitor começa por ser confrontado com a descrição do Solar da Malhada:

“ O Solar da Malhada nunca passou dum edifício burguês, sólido e de porte desgracioso. Toda a sua vantagem arquitectónica estava ainda na traça pombalina e no número de janelas, tantas como os dias do mês ou um pouco mais.” (p.8)

Contudo, espectante em saber mais pormenores sobre este local, o narrador, cujas intervenções “salpicam, a propósito e a despropósito, toda a obra”²⁴⁴, suspende a narração que mal tinha começado, para nos dar conta da vida de uma das personagens que aí habitaram, neste caso, Eugénia Cândida. Vejamos:

²⁴² Maria Alzira Seixo, *Op. Cit.*, p.59.

²⁴³ Silvina Rodrigues Lopes, “A inteligência contagiante – Sobre a obra de Agustina Bessa-Luís”, in *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral Editores, 1990, p.111.

²⁴⁴ Óscar Lopes, “Agustina Bessa-Luís”, in *Os Sinais e os Sentidos*, Lisboa, Caminho, 1986, p.177.

“Eugénia Cândida, já viúva, via-se protegida por Saldanha, que era um deus da guerra, sem ideais, excepto o do seu próprio desprendimento. Ela apareceu baronesa, com duas bilhas de prata como selo de armas, e tão rica quanto herética. Foi virtuosa, base instável duma expiação que pairava sobre o seu nome e que ela tornou cada vez mais célebre e bem lembrado.” (p.10)

De uma pincelada, conhecemos Eugénia Cândida, sabemo-la viúva, rica, herética e virtuosa, porém, sem indicação de mudança de tempo, o leitor regressa, novamente, pela mão do narrador, ao Solar da Malhada:

“Voltando ao Solar da baronesa, ele estava trastejado, ao longo da sala do andar nobre, com uma série de cadeiras mobiladoras encostadas às paredes e que não se destinavam a ser mudadas de sítio.” (p.11)

Outro traço característico do romance em questão é o facto do autor interromper frequentemente a atmosfera narrativa para se dirigir ao leitor colocando-lhe questões ou fazendo observações:

“Porque andava [João Trindade] sempre armado, se achava Claudino cobarde e incapaz de o enfrentar?” (p.298); “Teria sido encontrado o guarda-sol que João Trindade trazia quando voltou à noite para casa? Ou esqueceu-se dele, como era natural, porque fazia noite e dele não tinha necessidade? Uma coisa de que se não precisa, esquece-se, especialmente um guarda-chuva.” (p.299).

Enfim, sem qualquer preocupação com a “geometria do desenho”, obedecendo tão-só à inspiração do momento e aos materiais disponíveis, as histórias que conta vão e vêm ao sabor do acaso numa espécie de mecanismo de associação livre. O romance agustiniano gera-se pois a partir de uma escrita que não conduz o leitor linearmente até ao fim, antes o obriga a percorrer espaços diferentes onde vários sentidos se cruzam. Esses espaços são não só os vários sentidos, as inúmeras conotações que assumem ou para que apontam cada frase e cada palavra, mas também e 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 para todos os sentidos do texto, a estar atento ao percurso que a escrita lhe sugere porque o texto é como a serra cheio “de covas e sentidos que se cruzam por toda a parte.”²⁴⁵

Em *Eugénia e Silvina*, onde tantas leituras se cruzam e tantos caminhos se nos apontam, tomamos conhecimento da história do referido solar, também ele irregular, labiríntico, em consonância com o carácter misterioso de ambas as proprietárias, Silvina e a sua criada, Albina. É, aliás, o que se depreende da leitura do romance, nomeadamente na passagem em que não se consegue encontrar, em casa, a arma do crime, um machado pesado que Albina escondera:

“O objecto que servira para dar a morte a João Trindade era um machado de cabo curto, mas o bastante forte para rachar lenha; e que Albina guardava em lugar seguro. A Malhada tinha tantos cantos e esconderijos, que uma simples equipa de investigadores de província não servia para os verificar a todos.” (p.287)

E, duas páginas mais adiante, voltamos a ler:

“Numa casa como a Malhada, havia um sem número de lugares que escapavam ao olhar do investigador (...).” (p.289)

O labirinto constrói-se, também, a partir de espaços múltiplos evocados no romance, povoados por personagens que, por sua vez, são movidas por uma determinada vontade. Os diferentes espaços geram um desenho labiríntico percorrido pelo leitor que, por seu lado, é conduzido pela escrita que acompanha e persegue esses labirintos. Somos confrontados, então, com espaços diversos – Viseu, Ranados, Casa da Malhada, Lisboa, Paris e Itália – espaços estes que revisitamos constantemente ao longo do romance.

Múltiplos os espaços, múltiplos os percursos das personagens. A escrita acompanha esses percursos, tornando-se dispersa, reflectindo a imagem do labirinto. O leitor percorre-o, enquanto o fazedor do labirinto, o narrador, o olha de cima com um sorriso irónico; a sua principal arma é a ironia, com ela constrói

²⁴⁵ Agustina Bessa-Luís, *As Terras do Risco*, p.15.

o labirinto da escrita, uma vez que só ela “proíbe todo o avanço persistente”²⁴⁶ da acção. A voz do narrador “intervém com juízos, comentários, alguns impregnados dum certo dramatismo didáctico e dum tom proverbial, revelando uma visão do mundo que é, por vezes, familiar ao leitor.”²⁴⁷ Por isso, temos a sensação de que voltamos sempre ao mesmo lugar, de que a escrita é feita de ecos, de repetições que retardam o já dito; é a imagem do retorno, mas do retorno em espiral, visto que nunca regressamos exactamente ao ponto de partida; há uma dinâmica interior de escrita que gera o interior do livro, o avanço do texto.

Eis o desenho do romance-labiríntico; como a serra. E se a serra tem um movimento próprio, alterando continuamente o seu desenho, fazendo com que mesmo os visitantes mais atentos se percam no seu interior, também a escrita possui um movimento interior que altera a sua configuração, levando o leitor a perder-se nos múltiplos sentidos que lhe sugere e que no seu interior se geram continuamente. Trata-se de um romance onde em vão procuramos a chave dum enigma, onde em vão procuramos fixar-nos num ângulo capaz de nos oferecer uma perspectiva tranquilizadora de leitura. E se a leitura não se apresenta como uma tarefa fácil, a mesma não deixa de revelar-se um desafio gratificante para o leitor que tenha a paixão do conhecimento.

Ler Agustina é, pois, entrar num jogo, é ser cúmplice. Percorrer os limites da sua ficção narrativa é sentir a tensão que se estabelece entre o texto escrito e um mundo inventado, para cuja decifração se torna necessário o caminhar atento do leitor por entre esse desarranjo ocasionado pelas palavras. Palavras essas que projectam um mundo muito parecido com o nosso, mas que do nosso se distancia pela literariedade com que elas se revestem.

²⁴⁶ *Idem*, p.36.

²⁴⁷ Laura Fernanda Bulger, *Op.Cit.*, p.67.

CONCLUSÃO

“ Uma das causas de perenidade de certas obras, ou da sua resistência ao tempo, é manterem-se enigmáticas e dúbias; conservarem alçapões; possibilitarem, através das gerações e das personalidades, interpretações muito diversas. A si próprias asseguram, assim, a permanente curiosidade dos homens, a quem, como já disse, o mistério interessa, intriga, irrita, irrita, obsidia....”

José Régio, «Os Paradoxos do Bem», in *Há Mais Mundos*.

A viagem pelo universo de *Eugénia e Silvina* chega assim ao seu termo e, mais uma vez, concluímos que também neste romance Agustina Bessa-Luís nos lega uma obra portadora de um mistério e uma complexidade insondáveis. Enigmática e complicada – por isso, extraordinária e valiosa – representou, pois, um obstáculo a uma compreensão rápida e, como tal, um desafio que não quisemos deixar de enfrentar.

O estudo empreendido permitiu-nos concluir da inquestionável condição de romance histórico documentado de *Eugénia e Silvina*: romance, porque se dá como ficção; histórico, porque, como romance, revela intertextualidades com a História estruturalmente pertinentes para a intriga, isto é, ostenta uma ligação às fontes historiográficas, à semelhança dos seus outros romances históricos também aqui evocados.

Centrando-se na vida de uma personagem referencial, Eugénia Nunes Viseu, primeira Viscondessa de São Caetano, Agustina traça uma biografia da figura feminina diferenciada da perspectiva oficial da História e, através de múltiplos recursos, entre os quais salientámos a disparidade de focalizações, a autora desconstrói a crença ingénua na possibilidade de recuperação da verdade histórica. De modo que *Eugénia e Silvina* se distancia do romance histórico clássico e se integra, nitidamente, na ficção histórica pós-moderna, na qual a História se apresenta como susceptível de múltiplas interpretações, não

correspondendo, por essa razão, a nenhuma realidade, nem garantindo nenhuma verdade.

Como Xerazade, Agustina Bessa-Luís continua a contar histórias que se encadeiam umas nas outras, tornando a sua conclusão impossível. A contadora de histórias sabe o segredo de contar e por isso nos seduz, nos envolve. O pensamento, uma espécie de tecido composto pela interceptação de muitos fios, torna-se imparável, disperso nas múltiplas malhas que o compõem. A impossibilidade de um final resulta da impossibilidade de uma só leitura, de uma só abordagem do texto, de um só caminho. Trata-se de um discurso que mais esconde do que revela, uma espécie de tecido explicativo que anuncia e promete mas não chega a cumprir ou não cumpre por enquanto. Um discurso de inúmeras alusões e subentendidos, de provocações e insinuações, que frequentemente deixa de lado o essencial, indicando antes que o essencial talvez tenha ficado por dizer.

O romance ou a escrita do romance surgem assim como um jogo, um jogo irónico que o narrador propõe ao leitor. Guiados pelo génio do narrador, aceitamos o desafio. Cúmplices, entramos no jogo, deambulamos, num misto de apreensão e deleite, por caminhos labirínticos, inúmeros caminhos, porque neste jogo nunca se assume nada como certo, como absoluto, como final. Tudo pode ser posto em causa, porque tudo é relativo, nada se assume como verdade absoluta. Como refere a autora: “todos os factos são mistérios a ter em conta e não realidades consumadas.”²⁴⁸

Agustina Bessa-Luís nunca diz a verdade, guarda-a para si, permitindo apenas que ela se reflecta de diversos ângulos nas suas personagens. Nunca nos leva até ao fim, deixa sempre algo suspenso, algo por dizer, pois, é a própria autora que o diz: “A dúvida é aquilo que nos faz avançar. A civilização e a descoberta partem da dúvida. A dúvida é a minha atitude perante tudo.”²⁴⁹

Na verdade, a dúvida é o que nos faz avançar e a força do homem está na dúvida. Só ela o conduz pelas diferentes etapas do conhecimento. O homem avança, precisamente porque põe em causa o acabado das verdades feitas. Do mesmo modo em *Eugénia e Silvina*, assim como nos outros textos da autora, a escrita escreve o romance, sugerindo diferentes leituras que se confrontam entre si

²⁴⁸ Agustina Bessa-Luís, *Contemplação Carinhosa da Angústia*, Lisboa, Guimarães Ed., 2000, p.160.

²⁴⁹ Agustina Bessa-Luís, “Entrei na etapa da sabedoria”; Entrevista conduzida por António Guerreiro, in *Semanário Expresso* (revista), 28 de Junho de 1997, pp.36 e 37.

tornando-se relativas e, por isso, incapazes de apontar para um fim, remetendo-nos para uma reflexão sobre a verdade, a mentira, o sempre relativo conhecimento que temos das coisas, dos seres, da vida. É, sem dúvida alguma, a presença deste mistério, materializado em milhares de páginas de uma obra vastíssima como é a sua, que nos “esmaga” quando a lemos.

Enfim, conscientes de que muito ficou por dizer, de que muito havia para descobrir e saborear, conscientes da existência de inúmeros caminhos a desbravar, face à imensidão que os romances de Agustina oferecem, resta-nos somente a certeza de que vale a pena continuar a explorar uma obra que juntamente com as outras obras da autora e incorporada no caudal da nossa literatura, reluz na poderosa afirmação da sua singularidade.

“Ler Agustina é seguramente um acto de coragem”²⁵⁰, assim o refere Arnaldo Saraiva, e nós acrescentamos: ler Agustina será sempre uma proposta irrecusável.

²⁵⁰ Arnaldo Saraiva, “Agustina Bessa-Luís” in *Diário Popular*, 12/7/1979, p.8.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

Ficção

- Mundo Fechado*, Coimbra, Col. "Mensagem", 1948.
- Os Super Homens*, Porto, Liv. Portugal, 1950.
- Contos Impopulares*, Porto, Ed. da A. 1951-53, 4ª ed., 1984.
- A Sibila*, Lisboa, Guimarães Ed., 1954, 23ª ed., 1998.
- Os Incuráveis*, Lisboa, Guimarães Ed., 1956, 3ª ed. (2 vol).1983 / 1984.
- A Muralha*, Lisboa, Guimarães Ed., 1957, Ed. Clube do Livro, 1986.
- O Susto*, Lisboa, Guimarães Ed., 1958.
- Ternos Guerreiros*, Lisboa, Guimarães Ed., 1960.
- O Manto*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1961, 2ª ed., 1996.
- O Sermão de Fogo*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1962, Guimarães Editores, 1995.
- As Relações Humanas: I - Os Quatro Rios*, Lisboa, Guimarães Ed., 1964; 2ª ed., 1971.
- As Relações Humanas: II - A Dança das Espadas*, Lisboa, Guimarães Ed., 1965.
- As Relações Humanas: III -Canção Diante de Uma Porta Fechada*, Lisboa, Guimarães Ed., 1966.
- A Bíblia dos Pobres: I - Homens e Mulheres*, Lisboa, Guimarães Ed., 1967.
- A Bíblia dos Pobres: II - As Categorias*, Lisboa, Guimarães Ed., 1970.
- A Brusca*, Lisboa, Ed. Verbo, 1971, 2ª ed., Guimarães Ed., 1984.
- As Pessoas Felizes*, Lisboa, Guimarães Ed., 1975.
- Crónica do Cruzado Osb*, Lisboa, Guimarães Ed., 1976.
- As Fúrias*, Lisboa, Guimarães Ed., 1977, 2ª ed., 1983.
- Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Ed., 1979, 4ª ed., 1998.
- O Mosteiro*, Lisboa, Guimarães Ed., 1980, 3ª ed., 1984.
- Longos Dias têm Cem Anos*, Presença de Vieira da Silva, INCM, 1982.
- Os Meninos de Ouro*, Lisboa, Guimarães Ed., 1983, 8ª ed., 1996.
- Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa, Guimarães Ed., 1983, 2ª ed., 1986.
- Um Bicho da Terra*, Lisboa, Guimarães Ed., 1984.

A Monja de Lisboa, Lisboa, Guimarães Ed., 1985.
A Corte do Norte, Lisboa, Guimarães Ed., 1987, 2ª ed., 1996.
Prazer e Glória, Lisboa, Guimarães Ed., 1988.
A Torre, Lisboa, Assoc. Port. de Escritores / Tabaqueira, 1989.
Eugénia e Silvina, Lisboa, Guimarães Ed., 1989, 2ª ed., 1990.
Vale Abraão, Lisboa, Guimarães Ed., 1991, 3ª ed., 1996.
Ordens Menores, Lisboa, Guimarães Ed., 1992, 2ª ed., 1996.
O Concerto dos Flamengos, Lisboa, Guimarães Ed., 1994.
As Terras do Risco, Lisboa, Guimarães Ed., 1994.
Memórias Laurentinas, Lisboa, Guimarães Ed., 1996.
Um Cão que Sonha, Lisboa, Guimarães Ed., 1997.
A Mãe de um Rio, Lisboa, Guimarães Ed., 1998.
A Quinta Essência, Lisboa, Guimarães Ed., 1999.
Dominga, Lisboa, Guimarães Ed., 1999.
O Princípio da Incerteza I – Jóia de Família, Lisboa, Guimarães Ed., 2001.
O Princípio da Incerteza II – A Alma dos Ricos, Lisboa, Guimarães Ed., 2002.
As Estações da Vida, Lisboa, Edições Quetzal, 2002.
O Princípio da Incerteza III – Os Espaços em Branco, Lisboa, Guimarães Ed., 2003.
Antes do Degelo, Lisboa, Guimarães Ed., 2004.

Biografia

Santo António, Lisboa, Guimarães Ed., 1973, 2ª ed., 1993.
Florbelas Espancas, Lisboa, Arcádia, 1979, 3ª ed., Guimarães Ed., 1997.
Sebastião José, Lisboa, I.N.C.M., 1981, 2ª ed., 1984.
Longos Dias Têm Cem Anos: Presença de Vieira da Silva, Lisboa, I.N.C.M., 1982.

Crónicas

Conversações com Dimitri e Outras Fantasias, Lisboa, A Regra do Jogo, 1992, (1ªed. 1979), Relógio D'Água.

Ensaaios

Arnaldo Gama - "Gente de Bem", Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1980, Sep. "Memória da Academia das Ciências".

Camilo e as Circunstâncias, 1981.

Dotoievski e a Peste Emocional, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1981, Sep. "Memória da Academia das Ciências".

António Cruz, o Pintor e a Cidade, Porto, Ed. O Ouro do Dia, 1982.

D.Sebastião, o Pícaro e o Heróico, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1982, Sep. "Memória da Academia das Ciências".

O Artista e o Pensador como Minoria Social, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1982, Sep. "Memória da Academia das Ciências".

Menina e Moça e a Teoria do Inacabado, Lisboa, Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 1984.

Os Incuráveis – Revelação e Criação, Lisboa, Guimarães Ed., 1984.

Um Presépio Aberto, Lisboa, Sep. Kafka – Perspectivas e Leituras do universo Kafkiano, 1984.

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

Martha Telles: o Castelo Onde Irás e Não Voltarás, Lisboa, I.N.C.M., 1986.

Aforismos, Lisboa, Guimarães Ed., 1988.

Camilo - Génio e Figura, Lisboa, Notícias, 1994.

Alegria do Mundo I, escritos de 1965 a 1969, Lisboa, Guimarães Editores, 1996.

Alegria do Mundo II, escritos de 1970 a 1974, Lisboa, Guimarães Editores, 1998.

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

As Meninas, com Paula Rego, Lisboa, Três Sinais ed., 2001.

Viagens

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

Breviário do Brasil, Porto, Edições Asa, 1991.

Um Outro Olhar Sobre Portugal, Porto, Asa, 1995.

Teatro

O Inseparável ou o Amigo por Testamento, Lisboa, Guimarães Ed., 1958.

A Bela Portuguesa, Lisboa, Edições Rolim, 1986.

Estados Eróticos Imediatos de Søren Kirkegaard, Lisboa, Guimarães Ed., 1992.

Party/ Garden- Party dos Açores (diálogos), Lisboa, Guimarães Ed., 1996.

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

Juvenil

Dentes de Rato, Lisboa, Guimarães Ed., 1987; 7ª ed., 1996.

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

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

A Memória de Giz, Lisboa, Contexto, 1994.

Entrevistas

“Entrevista a Agustina Bessa-Luís”, conduzida por Óscar Lopes, *Lusíada*, Vol. II, nº7, Outubro de 1955.

“Agustina por Agustina”, entrevista conduzida por Artur Portela, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1986.

“Conversas”, entrevista conduzida por Mário Ventura, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1986.

“Entrevista a Agustina” conduzida por M^a Augusta Silva, *Diário de Notícias*, Lisboa, 31-7-02.

“Entrevista a Agustina Bessa-Luís” conduzida por Elisabete França, *Diário de Notícias*, Lisboa, 18-10-02.

“Entrevista a Agustina Bessa-Luís” conduzida por Jorge Marmelo, *Público*, Lisboa, 18-10-02.

“Entrevista a Agustina Bessa-Luís”, in *Os Meus Livros*, 6, Novembro de 2002.

“Agustina, senhora das palavras”, entrevista conduzida por M^a Leonor Nunes, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n^o879, Ano XXIV, 9/06 a 22/06, 2004.

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*, n^o 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*, n^o 1, Livros Cotovia, Dezembro de 1988, pp. 107-12.

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, 1987, pp.505-513.

_____, “O Sermão do Fogo”, *Legómena*, Lisboa, Casa da Moeda, 1987, 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.

BABO, Maria augusta, *A Escrita do Livro*, Lisboa, Ed. Veja, 1993, p.132.

BLANCHOT, Maurice, *O livro por vir*, trad. Maria Regina Louro, Lisboa, Relógio D’Água, 1984.

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.

BULGER, Laura, *A Sibila. Uma Superação Inconclusa*, Lisboa, Guimarães Ed., 1990.

_____, *As máscaras da memória. Estudos em torno da obra de Agustina*, Lisboa, Guimarães Ed., 1998.

_____, “Configurações e transfigurações em «Vale Abraão» de Agustina Bessa-Luís, in *Colóquio / Letras*, nº131, Jan-Mar, 1994.

CABRAL, Álvaro, “A Muralha” in *Diário da Manhã*, 13-11-57.

CAMILO, João, “Uma leitura de *A Sibila*, romance de Agustina de Bessa-Luís”, in *Cadernos de Literatura*, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, nº9, 1981, pp. 43-53.

_____, “Tendances du Roman Contemporain au Portugal: du Neo-Realisme à l’actualité”, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Actes du Colloque, 1985, pp. 197-239.

_____, “Quelques aspects de la technique narrative du romain à la troisième personne. Deux exemples : Carlos de Oliveira et Agustina Bessa-Luís”, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 217-33.

CHORÃO, João Bigotte, “O Apocalipse de Albrecht Dürer, in *Colóquio/Letras*, nº 100, Novembro – Dezembro de 1987.

COELHO, Jacinto do Prado, “Agustina Bessa-Luís”, in *Antologia da Ficção Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, pp. 235-6.

COELHO, Nelly Novaes, “Encontro com Agustina Bessa-Luís”, in *O Estado de S. Paulo*, Brasil, 17-10-82.

COSTA, Linda Santos, “Retrato duplo”, *Público*, Lisboa, 5-9-98.

CRUZ, Liberto, “A jóia de Agustina”, in *Colóquio / Letras*, nº159/160, Jan.-Jun 2002.

DÉCIO, João, “Romance de tipos psicológicos”, *A Sibila de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982.

FAFE, José Fernandes, “A Sibila”, *Vértice*, vol.XV, 138, Março de 1995, pp.177-81.

FARIA, Duarte, “As pessoas felizes”, in *Colóquio / Letras*, nº32, Jul., 1976.

FEIJÓ, António M., Camarate Dunsinam, “Os Meninos de Ouro, Agustina Bessa-Luís”, in *As Escadas não têm Degraus*, nº 1, 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, nº 7, Outubro de 1968.

FRANÇA, Elisabete, “Entrevista Agustina Bessa-Luís: «À descoberta do Oriente»”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 15-11-99.

GARCIA, Carlos, “A indefectível coerência estético-filosófica do romance de Agustina Bessa-Luís”, in *Vértice*, 463, Nov.-Dez., 1984, pp. 23-34.

GUEDES, Teresa Moura, “Aforismos”, in *Colóquio / Letras*, nº109, Mai-Jun., 1989.

GUIMARÃES, Elisa, “O Mosteiro”, in *Colóquio/Letras*, nº 68, Julho de 1982.

GÜNTERT, Georges, “Literatura como discurso terapeutico: «Eugénia e Silvina de Agustina Bessa-Luís»”, in *Colóquio / Letras*, nº120, Abril-Junho, 1991.

HELENO, José Manuel, “Agustina Bessa-Luís ou a paixão da incerteza”, in *Colóquio / Letras*, nº143 /144, Janeiro-Junho de 1997, pp. 134-143.

_____, *Agustina Bessa-Luís: A Paixão da Incerteza*, Lisboa, Fim de Século Ed., 2002.

HENRIQUES, Joana G., “Grande Prémio APE para Agustina Bessa-Luís”, *Público*, Lisboa, 21-5-02.

KONG-DUMAS, Catherine, *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 Bessa-Luís”, in *Colóquio/Letras*, 70, Novembro de 1982, pp.31-37.

_____, “Realité et mystère dans l'oeuvre d'Agustina Bessa-Luís, Le romain portugais contemporain”, *Actes du Colloque*, Paris, Fondation C. Gulbenkian, 1984, pp.245-60.

_____, “Florbela visitada por Agustina: a mulher e os mitos”, in *A planície e o abismo* (Actas do congresso sobre Florbela Espanca, realizado na Universidade de Évora), 1997, Veja, pp.195-204.

_____, “O Comum dos Mortais”, in *Colóquio / Letras*, nº149/150, Julho-Dezembro, 1998.

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

LEÃO, Isabel Vaz Ponde de e Pinheiro Olímpio, *Agustina 1948-1998: bodas escritas de oiro*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1999.

LISBOA, Eugénio, “Florbela Espanca”, 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.51-2.

LOPES, Óscar, “Contos Impopulares”, *O Comércio do Porto*, 22-7-52.

_____, “Uma personalidade: Agustina Bessa-Luís”, *A Sibila de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp.56-58.

_____, “Agustina Bessa-Luís”, in *Os Sinais e Os Sentidos*, Lisboa, Caminho, 1986.

_____, “*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 Figueiredo”, *A Sibila de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp.67-71.

_____, “Agustina Bessa-Luís, 1948-78: trinta anos de carreira literária”, *Uma Arte de Música e Outros Ensaios*, Porto, Oficina Musical, 1986, pp. 75-81.

_____, “A escritora que odeia o silêncio”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 7-5-98.

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

_____, “Os Meninos de Ouro”, in *Colóquio / Letras*, nº 76, Novembro, 1983.

_____, “A Corte do Norte”, in *Colóquio / Letras*, nº63, Maio-Junho, 1988.

_____, “A inteligência contagiante – Sobre a obra de Agustina Bessa-Luís”, in *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral Editores, 1990, pp.109-17.

_____, “Bruscamente – Sobre a obra de Agustina Bessa-Luís”, in *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral Editores, 1990, pp.119-27.

_____, “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.

_____, “A realidade admirável do comum”, in *Homenagem a Agustina de Bessa-Luís: Actas*, Porto, Areal Ed., 2001.

_____, “Sobre Agustina Bessa-Luís”, in *Exercícios de Aproximação*, Lisboa, Ed. Vendaval, 2003, pp. 115-85.

LOURENÇO, Eduardo – “Agustina Bessa-Luís ou o Neo-Romantismo”, in *O Canto do Signo. Existência e Literatura*, Lisboa, Ed. Presença, 1993, 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, Ed. Arcádia, 1979.

_____, “Crónica do Cruzado OSB.”, in *Colóquio / Letras*, nº36, Março, 1977.

_____, “Agustina Bessa-Luís ou a paixão do conhecimento”, in *A Novelística portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Biblioteca Breve, ICP, 1977, pp.63-71.

_____, “Agustina ou o imaginário total”, *Jornal de Letras*, Lisboa, 31-3-81.

_____, “Agustina e o imaginário político”, *idem*, Lisboa, 21-6-83.

_____, 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”, in *Actes du Colloque*, Paris, Fondation C. Gulbenkian, 1984, pp. 77-85.

_____, “Agustina Bessa-Luís imaginaire romantique et imaginaire total”, in *Les romantismes au Portugal*, Paris, Fondation C. Gulbenkian, 1986, pp. 611-28.

_____, “Agustina Bessa-Luís”, in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Presença, 1996, pp. 60-62.

_____, “Agustina Bessa-Luís: Neo-Romantismo e Pós-Modernidade” in *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*, Lisboa, Ed. Presença, 1996, pp. 149-174.

MACHADO PIRES, A.M. Bettencourt, “Agustina Besssa-Luís: A Sibila”, in *Linguagem, Linguagens e Ensino*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1981, pp.117-31.

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

_____, “Eugénia e Silvina, de Agustina Bessa-Luís: um romance policial?”, in *O sexo do texto*, Lisboa, Ed. Caminho, 1995, pp. 81-92.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, “Agustina Bessa Luís”, in *Os dois Crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, s.l., A Regra do Jogo, 1981, pp. 77- -89.

MAIA, João e MENDES, João, “Os Quatro Rios”, in *Brotéria*, nº6, Dez., 1964.

MANGAS, Francisco, “Agustina ou a escritora insubmissa por amor”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 10-5-98.

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 de 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.

_____, “Inês de Castro – Outra era a vez”, in *Revista da Faculdade de Letras «Linguas e Literaturas»*, II Série, Vol. VII, Porto, 1990, pp. 7-45.

MARTINS, Manuel Frias, “O Mosteiro”, in *O Diário*, 9.8.81.

_____, “O Mosteiro de Agustina Bessa-Luís”, in *Sombras e Transparências da Literatura*, Lisboa, INCM, 1983, pp. 121-34.

MARTINS, Mário, “S. António”, in *Colóquio / Letras*, nº19, Maio, 1974.

MENDES, João, “Relações Humanas”, in *Brotéria*, nº82, 1966.

_____, “Os quatro rios”, in *Brotéria*, nº6, 1964.

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

_____, “As infelizes pessoas felizes”, *Ibidem*, Belo Horizonte, 17.1.86.

MENDONÇA, Fernando, “Romance Inaugurador”, in *A Sibila* de Agustina Bessa-Luís, Porto, Asa, 1982, pp.33-34.

MIRANDA, Jorge Gomes, “A memória radiante”, in *Público*, 07.05.98.

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

MONTALEGRE, Duarte de, “Mundo Fechado”, in *L'Observatore Romano*, nº147, 28.6.49.

MONTEIRO, Adolfo Casais, “Agustina Bessa-Luís”, in *Estado de S. Paulo*, nº468, 5.3.66.

_____, “Ainda sobre Agustina Bessa-Luís”, in *Estado de S. Paulo*, nº468, 19.3.66.

_____, “Agustina Bessa-Luís”, in *Cadernos de Teoria Crítica Literária*, nº 12, Vol. II, Araraquara, 1983, pp. 765-72.

MORÃO, Paula, “A Torre”, in *Colóquio / Letras*, nº 121/122, Julho-Dezembro, 1991.

MOTA, Margarida Maria Pereira, *História e ficção em As Terras do Risco de Agustina Bessa-Luís*, tese de Mestrado, Porto, inédita, 2000.

MOURA, Vasco Graça, “Sobre Agustina e Almeida Faria”, in *Várias Vozes*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, pp.189-193.

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, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1978.

PADRÃO, Maria Glória e Maria 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 Sampayo, Porto, Asa, 1982.

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

PADRÃO, Maria Helena, *Os Sentidos da Paixão*, Porto, Ed. Universidade Fernando Pessoa, 1998.

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.

POPPE, Manuel, “Agustina Bessa Luís”, in *Temas de Literatura Viva*. 35 *Escritores contemporâneos*, s/l, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, pp.81-108.

_____, “«O Manto» de Agustina de Bessa-Luís”, in *O Tempo e o Modo*, nº1, Jan. 1963.

PORTELA, António, *Agustina por Agustina*, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1986.

PORTELA, Artur, *Agustina por Agustina*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.

PRADO COELHO, Eduardo, “Agustina: Uma Compaixão sem Amor”, in *A noite do mundo*, Lisboa, INCM, 1998, pp. 161-4.

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

_____, “Agustina Bessa- Luís, destruidora dos mitos viris”, in *A ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos últimos 100 anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989, pp.198-203.

_____, “Embaixada a Calígula”, in *Diário Popular*, 27/7/61.

_____, “Imaginação mediatriz – Os Romances de Agustina Bessa-Luís”, in *Crítica e Verdade. Introdução à actual Literatura Portuguesa*, Lisboa, s.e., 1964, pp.168-177.

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

RÊGIO, José, “*A Muralha* e o problema do romance”, *Diário Popular*, 24/10/57.

_____, “O Caso de Agustina Bessa-Luís”, in *Diário de Lisboa*, 9/8/62.

_____, “ Nota sobre «*A Sibila*»”, in «*A Sibila*» de Agustina Bessa-Luís, Porto, Asa, 1982, pp.54-56.

REIS, Carlos, “As Fúrias”, in *Colóquio / Letras*, nº48, Março, 1979.

RIBEIRO, Cristina Almeida, "Recensão crítica de A Monja de Lisboa", in *Colóquio / Letras*, nº94, Novembro de 1986, pp.127-128.

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*, 20-06-63.

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

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

SARAIVA, Arnaldo, "Agustina Bessa-Luís", in *Diário Popular*, 12.7.79, pp.1-8.

_____, "«*A Sibila*» de Agustina Bessa-Luís", in «*A Sibila*» de *Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp.12-15.

SEIXO, Maria Alzira, "A Bíblia dos Pobres", in *Discursos do Texto*, Amadora, Bertrand, 1967, pp.147-53.

_____, "As constantes surpresas", in «*A Sibila*» de *Agustina Bessa-Luís*, Porto, Asa, 1982, pp.26-28.

_____, "Agustina Bessa-Luís, Um Tempo de Derivação", in *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, 2ªed., Lisboa, INCM, 1986, pp.54-114.

_____, "Fanny Owen de Agustina Bessa-Luís", in *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, pp. 208-11.

SIMÕES, João Gaspar, “Agustina Bessa-Luís – A vida e a obra”, in *Crítica V – Críticas e Ensaístas Contemporâneos (1942-1979)*, Lisboa, INCM, 1983, pp. 816-21.

_____, “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. Revista de Artes e Letras*, nº2, Mar., 1959.

_____, “Fanny Owen”, *Diário de Notícias*, 6-3-80.

_____, “O Mosteiro”, *idem*, 5-2-81.

_____, “Sebastião José”, *idem*, 14-1-82.

SOARES, Tatiana Alves, “Uma visão da mulher em Agustina Bessa-Luís”, in *Seminário de Dissertação de Mestrado Primeiro Caderno de Pesquisas*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992, pp.64-73.

_____, “Mito e anti-mito: Uma visão da mulher em Agustina Bessa-Luís”, in *XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992, pp.717-720.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz, “Agustina Bessa-Luís, Alquimia de Sentimentos e Ideias”, in *Novas Perspectivas*, Lisboa, 1969, pp. 116-22.

_____, “Camilo, Agustina e o Marquês”, in *O Comércio do Porto*, 14-1-83.

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

_____, “Bessa-Luís – O romance e a arte de escrever”, *idem*, pp. 43-46.

_____, “Acerca da evocação no romance”, *idem*, pp. 63-64.

VENTURA, João J. B., “O discurso da vidência – Para uma leitura fragmentária do simbolismo em *A Sibila* de Agustina de Bessa-Luís”, in *Palavras*, nº8, Nov., 1984.

Bibliografia Crítica Seleccionada

AAVV, *Personnage et Histoire Littéraire*, «Chemins Cliniques », Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, s.d., pp.157-163, 187-195 e 235-248.

BALZAC, Honoré de, “Avant-Propos”, in *La Comédie Humaine*, Coll. Intégrale, Vol. I, Paris, Seuil, 1965.

BAKTINE, Mikhail, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Seuil, 1970.

BÉGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve*, Librairie José Corti, 1991.

BELO, Ana, *Nomes Próprios*, 3ª ed., Lisboa, Ed. Pergaminho, 1993.

_____, *Novas Opções de Nomes Próprios*, Lisboa, Ed. Pergaminho, 1995.

_____, *Mil e Tal Nomes Próprios: A Magia dos Nomes*, Cascais, Ed. Arte Plural -Pergaminho, 1997.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, P.U.F., 1959.

BLANCHOT, Maurice, *O livro por vir*, trad. Maria Regina Louro, Lisboa, Relógio D'Água, 1984.

BRAIT, Beth, *A Personagem*, «Série Princípios 3», 7ªed., São Paulo, Editora ática, 2002.

Cândido, António et alii, *A Personagem de Ficção*, Colecção Debates 1», 10ªed., São Paulo, Editora Perspectiva, 2002, pp.1-80.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle (Dir. Françoise Thébaud), *História das Mulheres : Século XX*, Porto, Ed. Afrontamento, 1995, Vol.V., pp.114-145 e 479-530.

ECO, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Ed. Seuil, 1965.

_____, *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, «Biblioteca de Textos Universitários 10», 6ªed., Lisboa, Editorial Presença, 1995.

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.

FOLEY, Barbara, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1986.

FUENTES, Carlos, *Terra Nostra*, 7ª ed., México, D.F., Ed. Joaquín Morlíz, S.A. de C.V., 1992.

GARNIER, Christine, *Férias com Salazar*, 4ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1952, pp.1-19.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, 1982.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, tomo XXVII, pp.437-8.

GUSDORF, Georges, *Auto-bio-graphie*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1994.

HAMON, Philippe, *Le Personnel du Roman: Le Système des Personnages dans «Rougon-Macquart» d'Émile Zola*, 2^aed., Genève, Librairie Droz, 1998.

HAMILTON, Paul, *Historicism*, London and New York, Routledge, 1996.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.

_____, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Ed. 70, 1989.

JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1979.

JOURDE, Pierre, *Visages du Double*, Paris, Nathan, 1996.

JOUE, Vincent, *L'effect-personnage dans le roman*; Paris, P.U.F., 1992.

KAUFMAN, Helena Irena, *Ficção Histórica Portuguesa do Pós-Revolução*, Madison, U.M.I., 1991.

LEJEUNE, Philippe (dir.), *Le Désir Biographique, Cahiers de Sémiotique Textuelle, Univ. Paris X*, Paris, 1989.

LOUETTE, Jean-François, "Désillusions biographiques dans La Nausée de Sartre", in *Le Désir Biographique, Cahiers de Sémiotique Textuelle*, Université Paris X, n°16, 1989.

LUKACS, Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1972.

MARINHO, Maria de Fátima, “O Romance Histórico de Alexandre Herculano”, *Sep. de Línguas e Literaturas*, II série, Vol. IX, Porto, F.L.U.P., 1992, pp.97-117.

_____, “Reescrever a história””, in *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, II Série, Vol. XII, Porto, 1995, pp. 189-219.

_____, “O Sentido da História em Mário de Carvalho”, *Sep. da Revista Línguas e Literaturas*, Vol. XIII, Porto, F.L.U.P., 1996, pp.257-267.

_____, “O Romance Histórico Pós-Moderno em Portugal”, *Sep. de Associação Internacional de Lusitanistas. Actas do Quinto Congresso. Universidade de Oxford. 1 a 8 de Setembro de 1996. Organização e Coordenação de T. F. Earle*, Oxford/Coimbra, 1998, pp.1011-1021.

_____, “Isabel de Aragão, Rainha Santa: entre o Romance e a Biografia”, *Sep. de Vitorino Nemésio, Vinte Anos Depois. Actas do Colóquio Internacional. Ponta Delgada, 18-21 de Fevereiro, 1998*, Lisboa/Ponta Delgada, Ed. Cosmos/Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, 1998, pp.681-688.

_____, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.

_____, “D.Sebastião e o Romance Histórico”, in *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, II Série, Vol. XIX, Porto, 2002, pp. 365-86.

MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1994.

MIRAUX, Jean-Philippe, *Le Personnage de Roman- Genèse, Continuité, Rupture*, Paris, Éditions Nathan, 1997, pp.6-21 e 122-128.

MOLINO, Jean, “Qu’est-ce que le Roman Historique”, in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, nº2-3, Março-Junho de 1975.

MUSIL, Robert , *Ensayos e Conferências*, Madrid, Visor, 1992.

RECTOR, Mónica, *Mulher: objecto e sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1999.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 6ª ed., 1988.

RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983.

SCHLEGEL, “Fragments de l’Athenaeum”, in *L’absolu littéraire*, Paris, Éd. Du Seuil, 1978.

SHAW, Harry, *The Forms of Historical Fiction – Sir Walter Scott and His Successors*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1983.

SEGOLIN, Fernando, *Personagem e Anti-Personagem*, São Paulo, Edições Cortez & Moraes Ltda, 1978, pp.35-70 e 107-115.

SILVA, António Morais, *Novo Dicionário Completo de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Confluência, 1992.

SILVA, Maria Beatriz Nizza e COVA, ANNE (Org.), *Estudos sobre as mulheres*, “Coleção de Estudos Pós-Graduados 10”, Lisboa, Universidade Aberta, 1998, pp.57 -65.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ªed., Coimbra, Livraria Almedina, 1991.

TADIÉ, Jean-Yves, *O Romance do Século XX*, Lisboa, Publicações D.Quixote, 1992.

TAVARES, José Fernando, “O advento do Romance Histórico”, in *A Paisagem Interior. Crítica e estética literárias*, volume I, Lisboa, Inst. Piaget, 2000, pp.219-221.

TURNER, Joseph, "The kinds of historical fictions an essay in definition and methodology", in *Genre – Revista da Universidade de Oklahoma*, Outono, 1979.

VANOOSTHUYSE, Michel, *Le Roman Historique – Mann, Brecht, Döblin*, Paris, PUF, Perspectives Germaniques, 1996.

VIGNY, Alfred de, "Réflexion sur la Vérité dans l'Art", in *Cinq-Mars*, Paris, Le Livre de Poche, 1970, (1^a ed., 1827).

WHITE, Hayden, *The content of Form-Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987.

WESSELING, Elisabeth, *Writing History as a Prophet – Postmodernism Innovations of the Historical Novel*, Amesterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.

Outras Obras Citadas

ARISTÓTELES, *Poética*, 5^a ed., Lisboa, I.N.C.M., 1998.

BRANCO, Camilo Castelo, *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco – O que Fazem Mulheres*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999.

CAMPOS, Fernando, *A Esmeralda Partida*, Lisboa, Difel, 1995.

FERREIRA, Seomara da Veiga, *Memórias de Agripina*, Lisboa, Presença, 1993.

_____, *Crónica Esquecida d'El-Rei D.João II*, Lisboa, Presença, 1995;

_____, *Leonor Teles ou o Canto da Salamandra*, Lisboa, Presença, 1998.

FRANCO, António Cândido, *Memória de Inês de Castro*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1990.

RÉGIO, José, *Obras completas: Há Mais Mundos – Contos*, 2ª ed., Lisboa, Portugalíia Editora, 1962.

_____, *Obras completas: Poemas de Deus e do Diabo – Poesia*, 7ª ed., Lisboa, Portugalíia Editora, 1969.

SARAMAGO, José, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Lisboa, Caminho, 1991.

_____, *Todos os Nomes*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

_____, *Cadernos de Lanzerote: Diário I – Diário II*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998.

SCOTT, Walter, *Waverley*, London, The Penguin English Library, 1983 (1ª ed. 1814).

TORREZÃO, Guiomar, *Uma Alma de Mulher*, Lisboa, Typ. J.G. de Sousa Neves, 1869.

_____, “Drama de uma Alma” in *Flávia*, Lisboa, Typ. do Commercio de Portugal, 1897.

WOOLF, Virginia, *Orlando. A Biography*, London, The Hogarth Press, 11th impr., 1970 (1ª ed. 1928).

