

Anamaria Filizola

**O CISCO E A OSTRÁ:
AGUSTINA BESSA-LUÍS BIÓGRAFA**

**Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
2000**

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SECÃO CIRCULANTE**

Anamaria Filizola

O CISCO E A OSTRÁ: AGUSTINA BESSA-LUÍS BIÓGRAFA

Tese apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Haquira Osakabe

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
2000

INIDADE	132
1ª CHAMADA	
II UNICAMP	
F479c	
EX	
COMBO BC/	24226
PROC.	10.P.00006-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	13/06/05
Vº CPD	

iv

bilid 353218

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

F479c

Filizola, Anamaria.

O Cisco e a ostra : Agustina Bessa-Luís biógrafa / Anamaria Filizola. - Campinas, SP : [s.n.], 2000.

Orientador : Haqira Osakabe.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Bessa-Luís, Agustina, 1922-. 2. Biografia (como forma literaria). 3. Literatura. I. Osakabe, Haqira, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: The dust and the oyster: Agustina Bessa-Luís biographer.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Agustina Bessa-Luís; Biography as literary form; Contemporary Portuguese literature.

Área de concentração: Outras literaturas vernáculas.

Titulação: Doutorado.

Banca examinadora: Prof. Dr. Haqira Osakabe e Profª. Dra. Adma Fadul Muhana.

Data da defesa: 31/07/2000.

Dr. Haqira Osakabe – Orientador

Dr.^a Adma Fadul Muhana

Dr.^a Ana Helena Cizotto Belline

Dr.^a Nádia Battella Gotlib

Dr. Paulo Fernando da Motta de Oliveira

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Ana Maria

Filizola

e aprovada pela Comissão Julgadora em

16/05/05.



PROF. DR. ALEXANDRE SOARES CARNEIRO
Coordenador da Subcomissão de
Pós-Graduação em Teoria e História Literária
TEL / UNICAMP

*À memória de minha mãe,
Joyce Small de Albuquerque Filizola*

A história de um homem é sempre um investimento sobre a esperança. Do livro de Ernst Bloch *Das Prinzip Hoffnung* podemos considerar a primeira sentença como a definição do eterno renascimento: ‘Começamos vazios’. Carácter, firmeza de alma, abundância de dotes para vencer flutuam no vazio do tempo que nos foi outorgado. Lentamente, o homem vai preenchendo a sua própria deliberação. Acodem a ela os factos que hão-de ser-lhe propícios: a cultura acentua os direitos de uma vocação, a experiência lança o desafio à coragem e ao zelo. Apenas a esperança assistiu ao nosso princípio.

Agustina Bessa-Luís

AGRADECIMENTOS

Quero expressar aqui cordial e sincera gratidão a todos que participaram do processo do doutorado de diferentes maneiras, em que reconheci sempre o interesse autêntico, o afeto e a amizade:

Pela orientação, discussão e troca de idéias. Sugestão e providência de textos fundamentais que me vieram de Araraquara, Belo Horizonte, Campinas, Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Lisboa, Ilha do Farol, Davis, Stanford. Conversas sobre Agustina Bessa-Luís. Conversas em que concorreram outros conhecimentos para além da teoria da literatura como história, antropologia, filosofia. Conversas em que concorreram os sempre mais interessantes assuntos aleatórios. Leituras, sugestões, discussões, correções do texto. Acolhida e hospedagem quando de minha estada alhures. Paciência na escuta da fala obsessiva sobre o assunto da pesquisa. Paciência, sobretudo, com o longo processo, seus percalços e mudanças de ritmo e rumos: a **Haquira** Osakabe **Lígia** Negri **Marilene** Weinhardt Beth Rondelli Duda Almeida de Oliveira Juril Campelo José **Borges** Neto José Miguel **Rasia Iara** Bemquerer Costa **Elisa** Campos de Quadros **Tania** Alkmin. **Renata** Junqueira **Patrícia** Cardoso **Fátima** Bueno. Maria José Foltran Carlos Alberto Faraco Benito Rodriguez Rogério Lima Marcelo Sandmann Cristovão Tezza Alessandro de Moura Sandra Stroparo Paulo Motta de Oliveira Leonilda Ambrozio Wanda Paranhos Cecília Erthal. Ana Maria Burmester Marnio Teixeira Pinto Joel Alves de Sousa João Alfredo Dal Bello Magnus Mello. Maria Carolina Serafim. Maria Luiza Sarsfield Cabral Fernando Cabral Martins Catherine Dumas Naomi Moniz

Claudia Martha de Oliveira Mara Beatriz Guimarães. Teresa Sobral Cunha Maria Luiza & Afonso de Neira Maria Auzenda Dias dos Reis. Meu pai Arnaldo Filizola meus irmãos e cunhada Ana Elisa Arnaldo Roberto & Régia. Colegas do Departamento de Lingüística, Letras Clássicas e Vernáculas da UFPR.

Especiais agradecimentos ao Prof. Dr. Álvaro Manuel Machado, da Universidade Nova de Lisboa, orientador de minha pesquisa em Lisboa (dez. 1993 - mar. 1994) como bolsista do Instituto Camões.

Reiterados agradecimentos às professoras Adma Fadul Muhama e Ana Helena Belline que, por ocasião do exame de qualificação, apresentaram interessantes sugestões para o desenvolvimento do trabalho.

Meu reconhecimento às bibliotecárias da Universidade Federal do Paraná, Universidade Estadual de Campinas, Universidade de São Paulo e Biblioteca Nacional, Lisboa. Aos livreiros Alexandre Pereira e Eleutério Burrego.

Saudosa memória de Chico Paz Alencar Guimarães Lima Francisco Caetano Lopes Jr. que partiram antes da hora.

SUMÁRIO

Resumo	xv
Abstract	xvii
Introdução	19
Parte I – Agustina Bessa-Luís e a biografia: as aproximações	25
1. A obra	27
2. O objeto	39
3. A biografia	61
4. A abordagem	105
Parte II – Agustina Bessa-Luís e a biografia: da falta à obra	121
1. Santo António	123
2. Florbela Espanca	169
3. Sebastião José	209
4. Vieira da Silva	241
5. Martha Telles	263
Parte III – Para ajuizar de Agustina Bessa-Luís biógrafa	281
Para ajuizar de Agustina Bessa-Luís biógrafa	283
Referências e bibliografias	293
Referências e bibliografia geral	295
Bibliografia sobre Agustina Bessa-Luís	303

RESUMO

Este trabalho analisa as cinco biografias escritas pela romancista portuguesa Agustina Bessa-Luís, a saber: *Santo António* (1973), *Florbela Espanca – a vida e a obra* (1979), *Sebastião José* (1981), *Longos dias têm cem anos – presença de Vieira da Silva* (1982) e *Martha Telles – o castelo que irás e não voltarás* (1986). O interesse pelo traço biográfico, manifestado em *O susto* (1958), romance *à clef* cujos personagens são inspirados nos poetas Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa, vai se tornar mais evidente após a publicação de *Santo António*. Tal livro marca uma nova fase na obra da Autora, em que predomina a pesquisa histórica para dar conta de um passado mais longínquo, não alcançado pela memória, seja em romances *à clef* ou não, e em ensaios. A presença do traço biográfico nessa produção, além das próprias biografias, justifica a pesquisa que busca identificar quais as marcas caracterizadoras desse discurso não ficcional.

O trabalho se organiza em três partes. A primeira consiste dum estudo abrangente da obra da Autora, incluindo os ensaios, seguido de um levantamento do estado da arte do discurso biográfico, com o objetivo de estabelecer um protocolo de leitura das biografias.

A segunda parte aborda os já citados cinco textos na ordem cronológica em que foram publicados, analisando-se o processo criador das biografias, as quais se apresentam com formatos e enfoques diferentes, mas com marcas comuns, entre as quais destacam-se: a) insatisfação com a produção existente a respeito do sujeito

biografado, evidenciando-se aí uma falta que deverá ser suprida pela escritura da biografia em causa; b) desobediência a uma ordem cronológica linear da narrativa, em que o mesmo fato é evocado em diferentes momentos da vida narrada e da narração, resultando numa abertura do texto a diferentes interpretações de ações ou fatos acontecidos na vida do sujeito biografado; c) predileção por documentos escritos pelo biografado como cartas, bilhetes, poemas, sermões, discursos, que se apresentam como meios autênticos de expressão do ser. Mais importante, porém, é que a citação desse discurso do Outro dá ensejo à criação do texto agustiniano, de tal modo que aquela produção se torna parte indissolúvel do discurso da Autora. O resultado dado a ler revela o interesse provocado pelo sujeito biográfico, cuja vida se apresenta como um enigma a ser decifrado, ou como adivinha a ser demonstrada pela biógrafa que desempenha um papel de detetive, à procura de pistas que levem a completar o quebra-cabeça a ser resolvido. O desenho formado pelas peças reunidas, no entanto, é mutável, não prevalecendo nenhuma conclusão fechada, de modo que o sujeito biográfico não se apresenta ao leitor como mitificado com complacência ou radicalismo: é a sua condição humana complexa que é dada a conhecer. Assim, não ficam de fora as fraquezas, os vícios, os defeitos, ao lado das realizações que tornaram a pessoa um sujeito biográfico. Nesse sentido, determinados acontecimentos, ou sua falta, são identificados pela Autora como a “prova da existência” desses indivíduos, ou, como o momento em que sua força plástica é reconhecida publicamente.

A terceira parte é a conclusão. Reitera-se o processo criativo da escrita das biografias, diferente da criação ficcional, e conclui-se que, se a obra ficcional de Agustina Bessa-Luís é reconhecida pela crítica como ficcionista, o mesmo não acontece com seus trabalhos de cunho ensaístico em geral e biográfico em particular. No entanto, não deixa de haver uma reconhecimento de seu trabalho de biógrafa, pois das cinco biografias, apenas a de Santo António é fruto de sua vontade, as demais lhe são todas encomendadas.

ABSTRACT

The present work analyzes the five biographies written by the Portuguese novelist Agustina Bessa-Luís, namely: *Santo António* (1973), *Florbela Espanca – a vida e a obra* (1979), *Sebastião José* (1981), *Longos dias têm cem anos – presença de Vieira da Silva* (1982) and *Martha Telles – o castelo que irás e não voltarás* (1986). The interest in the biographical trace manifested in *O Susto* (1958), an ‘à clef’ novel whose characters are inspired on the poets Teixeira Soares and Fernando Pessoa, becomes more evident after the publication of *Santo António*. This book stands as the landmark of a new phase in the Author’s life characterized by the dominance of historical research in order to account for a more distant past, not reached by memory, either in novels - ‘à clef’ or not - or in essays. The presence of the biographical trace in this production, apart from the biographies themselves, justifies the present research as a step toward the identification of the characterizing marks of this non-fictional discourse.

The present work is organized in three parts. The first consists of a comprehensive study of the Author’s work, including her essays, followed by a state of the art research focusing on the biographical discourse aiming at establishing a reading protocol for those biographies.

The second part deals with the five above-mentioned texts in chronological order according to their date of publication, analyzing the creative process of biographies, which present themselves in different formats and approaches, nonetheless sharing some marks among which we can point out: a) dissatisfaction

with the available production about the biographee, thus evidencing a gap that will be filled in by the writing of the biography in case; b) disregard for a linear chronological order of the narrative, in which the same fact is evoked in different moments of the narrated life and of the narration, leaving the text open to different interpretations of actions or facts that happened in the biographee's life; c) preference for documents written by the biographee such as letters, notes, poems, sermons, speeches, that present themselves as genuine ways of expressing the being. More important, however, is that the citation of this discourse of the Other allows for the creation of the Agustinian text, so much so that that production becomes an indiscerptible part of the Author's discourse. The result offered for reading reveals the interest raised by the biographee, whose life presents itself as an enigma to be solved, or as a riddle to be demonstrated by the biographer who performs the role of a detective, looking for clues that lead to the completion of a jigsaw puzzle. The picture formed by the reunited pieces, however, is changeable, not prevailing any closed conclusion, in such a way that the biographee is not presented to the reader as mythicized with complacency or radicalism: it is their complex human condition that is made known. Thus, weaknesses, vices, flaws are not left out and are presented side by side with the achievements that turned the person into a biographee. In this sense, certain events - or the lack of them - are identified by the Author as the 'proof of existence' of these individuals or as the moment in which their plastic force is publicly recognized.

The third part is the conclusion. The creative process of biography writing is reaffirmed as different from the fictional creation and we conclude that, if the fictional work of Agustina Bessa-Luís is recognized by the critics as fictionist, the same does not happen with her essay-type works in general and her biographic-type works in particular. Nevertheless, this does not invalidate the recognition of her work as a biographer for, out of the five biographies, the one of Santo António is a product of her own wish, whereas the others had all been ordered.

INTRODUÇÃO

Intervalo lúcido: tive um amigo duma inteligência assustadora porque não deixava espaço à distração que é a tolice dos génios, que me disse que os meus livros são genealogia . [...] A genealogia tem algo de expiatório.[...] Dispensa-nos uma atmosfera em que o heróico se desvaneceu para sempre. [...]

Agustina Bessa-Luís

O material aqui reunido constitui um trabalho sobre as cinco biografias que a romancista Agustina Bessa-Luís publicou até o presente momento: *Santo António* (1973), *Florbela Espanca* (1979), *Sebastião José* (1981), *Longos dias têm cem anos – presença de Vieira da Silva* (1982) e *Martha Telles – o castelo onde irás e não voltarás* (1986).

A princípio, intitulei o trabalho *Agustina Bessa-Luís e a biografia: nem história nem ficção*. O título parecia cobrir, num primeiro momento, uma argumentação comparativa entre a escrita biográfica e a ficcional, o que se justificaria plenamente na sua obra numerosa e predominantemente ficcional, uma vez que ao longo do tempo, nos diferentes gêneros praticados, não há mudança na modalidade discursiva. O discurso agustiniano caracteriza-se por uma enunciação que é freqüentemente interrompida por aforismos, juízos e reflexões sobre o narrado, trazendo para o seu interior uma voz que não é mais a do narrador, nem a de nenhum personagem, mas a presença autoral, quebrando a todo o momento a expectativa do leitor.

Se por um lado, comparar a produção biográfica de A. Bessa-Luís com a ficcional se mostra um projeto justificável, por outro, a segunda parte do título, “nem história nem ficção”, faz pressupor que a biografia estaria ou no campo da historiografia ou no da ficção, negando-lhe assim uma existência de gênero autônomo. A pergunta que se colocava era: que biografias escreve a ficcionista?

A indagação continuou válida, pois embora o biográfico seja um traço reconhecido por estudiosos como recorrente na obra da Autora, há poucos estudos que analisam os textos das biografias isoladamente e nenhum que as aborde num conjunto destacado do restante de seus trabalhos. O presente estudo foi se mostrando bastante produtivo à medida que não só preenche esta lacuna como ilumina de certa forma o processo criativo da Autora como um todo.

O cisco e a ostra: Agustina Bessa-Luís biógrafa, o novo título escolhido, expressa, de forma metafórica, os procedimentos que desencadeiam a manufatura das biografias, em que a pesquisa biográfica, tal como o cisco para ostra, transforma-se em uma elaboração estética diferenciada da obra ficcional.

Assim pensada, a pesquisa se organizou da seguinte forma:

Parte I: “Agustina Bessa-Luís e a biografia: as aproximações” – composta de quatro capítulos:

1. A obra
2. O objeto
3. A biografia
4. A abordagem

A maneira como essa Parte I desenvolveu-se historia os caminhos percorridos até a elaboração da análise dos textos propriamente dita. Primeiramente, pressupondo como leitor potencial o brasileiro e considerando que as teses e dissertações sobre a obra agustiniana no Brasil, em sua maioria,

concentram-se apenas na análise de poucos títulos¹, apresento no primeiro capítulo uma visão panorâmica da obra da Autora no contexto da literatura portuguesa do século XX. O capítulo 2 aborda a presença do traço biográfico na obra de A. Bessa-Luís em geral, incluindo-se aí os ensaios. No terceiro capítulo discute-se a biografia, especialmente a moderna, desenvolvida a partir da publicação, em 1918, de *Eminent Victorians*, de Lytton Strachey, com a finalidade de estabelecer um protocolo de leitura do discurso biográfico. O capítulo 4 aponta os traços pertinentes a serem discutidos nas análises das biografias.

A Parte II, intitulada “Agustina Bessa-Luís: da falta à obra”, é composta de cinco capítulos que, destinados à análise das biografias na ordem em que foram publicadas, levam o nome dos sujeitos biografados:

1. Santo António
2. Florbela Espanca
3. Sebastião José
4. Vieira da Silva
5. Martha Telles

Trata-se da vida de um santo popular, de uma poetisa, do controverso Ministro do Reino de D. José I, e de duas pintoras. Todos portugueses; e, com exceto Florbela Espanca, estrangeirados, tendo passado, portanto, parte de suas vidas fora de Portugal; as três mulheres, todas artistas, viveram no século XX, sendo que A. Bessa-Luís privou da amizade de Vieira da Silva e teve oportunidade de conhecer Martha Telles, que ainda vive. Santo António foi quem viveu em passado mais remoto, no século XII, e o Marquês de Pombal, no século

¹ Essa produção revela que, dos oito trabalhos, apenas dois não estudam *A sibila*: a dissertação de Cláudia Martha de Oliveira concentra-se na *Crónica do cruzado Osb*, e a de Maria Luíza S. Cabral, que incide no estudo d’*A Muralha*, d’*O sermão de fogo* e de *Prazer e glória*. Três analisam um conjunto de obras: a tese de doutorado de Simone Monteiro de Oliveira abrange todas as obras de ficção até a publicação de *As fúrias*, em 1978, ano em que defende a tese; a dissertação de Marita Astolfi Zofian privilegia, além d’ *A sibila*, *O sermão do fogo* e as *As fúrias*; e a de Tatiana Alves Sorares *A sibila*, *O mosteiro* e *As adivinhas de Pedro e Inês*. Destaco o fato de Simone de Oliveira ter sido a pioneira dos estudos acadêmicos sobre a obra de Agustina Bessa-Luís (cf. na Bibliografia sobre Agustina Bessa-Luís, item “Teses e dissertações”).

XVIII. Excetuando a biografia de Santo António, todas as demais lhe foram encomendadas.

Na longa entrevista concedida a Artur Portela em 1984, *Agustina por Agustina*², ao discorrer sobre as biografias, ela refere-se apenas às três primeiras, embora já tivesse publicado *Longos dias têm cem anos* em 1982. A razão estaria no fato de que o texto sobre Vieira da Silva, assim como o que escreverá em 1986 sobre Martha Telles, serem ensaios biográficos relativamente concisos, se comparados com as outras histórias de vida. De formato semelhante, tratam de duas pessoas que estão, na altura em que foram escritos, vivas e produzindo; publicados na mesma coleção “Arte e artistas”, os textos teriam a finalidade de apresentar ao leitor as artistas cujas obras estão, em parte, reproduzidas nos livros da coleção.

A Parte III, que intitulei “Para ajuizar de Agustina Bessa-Luís biógrafa”, constitui-se na conclusão, quando avalio o que representa esta escrita de biografias feita de modo tão pessoal, sem que haja perda de uma objetividade peculiar. Baseadas em ampla e erudita documentação, as biografias passam necessariamente pela identificação do que A. Bessa-Luís chamará de “prova de existência”, expressão tomada por empréstimo de Wittgenstein, que aparecerá assim formulada somente no texto sobre Vieira da Silva, mas cujo significado está implícito nos demais textos de cunho biográfico, incluindo aí a produção ensaística.

A “prova de existência” é “a demonstração acerca de uma coisa de antemão acreditada”, a pessoa existe, tal qual um número; mas a “prova de sua existência” mostra a existência do sujeito “contra todos os factores que o situam como um número” – diz A. Bessa-Luís³. No caso dos sujeitos biografados agustinianos, a “prova de existência” consiste no reconhecimento da manifestação do ser na

² BESSA-LUÍS, Agustina. *Agustina por Agustina*. Entrevista concedida a Artur Portela. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

³ BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos* - presença de Vieira da Silva. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982, p. 72.

obra. Para Santo António, é quando sua qualidade de predicador é reconhecida; para Vieira da Silva é quando o Estado francês adquire o quadro *O jogo de xadrez*, e assim por diante com os demais sujeitos biografados. De certo modo, a “prova de existência” se aproxima do conceito de força plástica, cunhado por Nietzsche na segunda das *Considerações intempestivas*. O conceito refere-se à capacidade do indivíduo, da nação ou da civilização, de reagir ao peso da História, ou de resolver seus problemas com o uso de determinado tipo de História. A pertinência dessa aproximação se justifica porque como diz com propriedade Silvina Rodrigues Lopes, “toda obra de Agustina Bessa-Luís é animada por um movimento de resistência à dissolução da singularidade do indivíduo numa humanidade cinzenta, mecânica, sem segredos nem expectativas”⁴.

⁴ LOPES, Silvina Rodrigues. A inteligência contagiante – sobre a obra de Agustina Bessa-Luís. In: _____. *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral, 1990. p. 109.

PARTE I

AGUSTINA BESSA-LUÍS E A BIOGRAFIA: AS APROXIMAÇÕES

1 . A OBRA

Já não me lembro mais do caminho percorrido para conhecer a obra de Agustina Bessa-Luís. Acredito ter lido primeiro *A sibila* (1954), seu romance mais famoso, que acabou ficando como a obra que identifica a Autora. Li a edição brasileira, de 1982¹. Em seguida li os contos reunidos sob o título *A brusca*, cuja primeira edição é de 1971. Depois disso, a memória não recupera mais a ordem cronológica em que se deu o conhecimento e a apreensão da sua obra.

A aproximação ao cânone

Apesar de não ter empreendido desta maneira, penso que a aproximação geral à obra de A. Bessa-Luís pode se dar a partir das informações também gerais, encontradas nos compêndios de história da literatura portuguesa; essas informações funcionam como palavra extra e paratextual que antecede, prepara, sugere e guia a leitura; ou ainda como palavra esclarecedora de dúvidas, confirmatória ou não das impressões geradas pela leitura, fornecedora de dados que o leitor não teria como obter por si próprio, ou não conseguiria com facilidade.

A. Bessa-Luís, nascida em Vila Meã, 1922, publica seu primeiro livro, a novela *Mundo fechado*, em 1948. Consultando a *História da literatura*

¹ BESSA-LUÍS, Agustina. *A sibila*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, 234p.

portuguesa, de António José Saraiva & Óscar Lopes², verifica-se a década de 40³ não tem tanto destaque quanto a de 50, como se a primeira não fosse imprimir, nas obras surgidas àquela altura, marca alguma que posteriormente pudesse ser reconhecida como originária da época, caracterizada por seus aspectos políticos, históricos, culturais, literários e sociais. Mas isso se explica porque a década de 40 é literariamente marcada pelo romance social neo-realista⁴ e é sobre a estética neo-realista e seus pressupostos que recaem as atenções dos dois críticos e historiadores da literatura.

Os autores falam das duas grandes correntes literárias, o presencismo (1927-40) e o neo-realismo (1939-?)⁵, chamando atenção para a força do movimento realista-naturalista que entra século XX a dentro com variantes do que foi praticado pela geração de 70 do XIX⁶.

O nome de A. Bessa-Luís vai aparecer sob o tópico da “Novelística” ligada à emancipação feminina, surgida nos anos pós-guerra. Em meio a inúmeros nomes representantes das mais diversas realizações literárias que têm em comum a tomada de consciência acerca das situações femininas na sociedade portuguesa, A. Bessa-Luís é aí apontada como “um dos mais originais ficcionistas de hoje”.

Não se pretende discutir se a prosa de A. Bessa-Luís se adequa a essa chancela de “feminismo” mais generalizado (é complicado trabalhar com qualquer generalização no que se refere à sua obra), uma vez que é difícil para os autores

² SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 12 ed. corr. e actual. Porto: Porto Editora, 1982.

³ Na verdade há um subtítulo “Vanguardismo vindo dos anos 40”, que ocupa cerca de uma página, referindo-se às “alternativas que em poesia se opuseram ao neo-realismo”, as quais fundamentaram-se no princípio da autonomia da arte. Há referências a diversas revistas literárias e às obras de Ruy Cinatti, Tomás Kim e José Blanc de Portugal. O conceito de vanguardismo não fica explicitado, podendo-se no entanto deduzir que se referem a inovações temático-formais.

⁴ Cf. o conciso e esclarecedor artigo de Joel Serrão, “A novelística social na década de 40 – esboço de problematização”, publicado na *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 9, p.25-31, set. 1972

⁵ Saraiva & Lopes atentam para o fato de que “desde as vésperas da última Guerra Mundial o neo-realismo [...] se tornou a tendência de fundo, aquela cujo influxo afecta mais permanentemente a evolução literária, como verificaremos.” op. cit., p.1081.

⁶ Aliás, creio que a preocupação com a realidade circundante, seja de cunho social, incluindo aí os costumes e a História, é uma das grandes marcas registradas da literatura portuguesa (ainda que Eça diga o contrário), herdada pela literatura brasileira (tenho em mente o trabalho de Flora Sussekind *Tal Brasil, qual romance?*).

enquadrar sua obra de modo mais específico numa história da literatura portuguesa que não pode pretender maiores aprofundamentos. De qualquer forma, sua obra não apresenta nada em comum com as estéticas presencista ou neo-realista se pensarmos em suas características mais identificadoras.

Chamou-me atenção, no entanto, o destaque intitulado “Três poetas à parte: “Sena, Sophia e Andrade”, apontados como poetas singulares. Sem entrar aqui no mérito de suas obras, são os três estreantes na década de 40: Jorge de Sena com *Perseguição* (1942), Sophia de Mello Bryener Andresen com *Poesia* (1944) e Eugénio de Andrade com *As mãos e os frutos* (1948). Embora ficcionista, A. Bessa-Luís poderia figurar com os três, pois também comunga da *singularidade*, além da coincidência cronológica do surgimento de suas obras. A par disso, Álvaro Manuel Machado, ao informar a respeito do “convívio literário mais assíduo” de A. Bessa-Luís, aponta o nome dos três escritores entre outros: José Régio, Eugénio de Andrade (seu companheiro de viagem à Grécia), Óscar Lopes, Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Luís Forjaz Trigueiros, Domingos Monteiro. Esse seria o grupo que nunca foi grupo literário.

No Brasil, Massaud Moisés apresenta, no quinto volume da série Presença da Literatura Portuguesa, *Modernismo*⁷, um estudo dedicado à A. Bessa-Luís que dá conta de sua produção até a publicação de *Canção diante de uma porta fechada* (1966) e a situa como um “momento de alta tensão na trajetória do romance contemporâneo”, “um sopro renovador, com seu processo à Proust e à Kafka”.

Ter o nome e a obra citados em compêndios canônicos e canonizantes é sinal de reconhecimento da importância da produção, embora deva se considerar um certo caráter de “paralisação” das informações inerente a esse tipo de obra: uma vez reconhecido o mérito, não há espaço ainda para um estudo diacrônico mais totalizador, dando conta assim do conjunto. Mas quem for pesquisar a

⁷ MASSAUD, Moisés. *Modernismo*. 4 ed. São Paulo: Difel, 1983 (Presença da Literatura Portuguesa, 5). A primeira edição é de 1966.

fortuna crítica de A. Bessa-Luís não vai poder se queixar de economia ou exigüidade – a apreciação de sua obra é abundante e abrangente, assinada pelos melhores nomes da crítica portuguesa desde a publicação de seus primeiros livros.

Passados dez anos do surgimento de *A sibila*, Eduardo Lourenço publica “Agustina Bessa-Luís ou o Neo-Romantismo”⁸ que passará a ser um texto-marco, de consulta obrigatória, em que evidencia a já referida singularidade da Autora e toma *A sibila* como divisor de águas da novelística portuguesa:

Pela primeira vez tínhamos diante de nós, tanto quanto então o esperávamos e merecíamos, qualquer coisa bem próxima de *um mundo literário autónomo*, quer dizer, não um mundo que reenvia clàssicamente à vida ou à imaginação, mas que é, em sua imediata realidade literária, emblema de vida e de imaginação, uma da outra indistintas. Universo, em princípio, reversível, porque *terminado* quando de funduras reais e imaginárias (a mesma coisa no seu mundo e daí a atmosfera de pesadelo luminoso dos seus romances) Bessa-Luís o convoca, ou antes, ela com ele juntamente se convocam. O lugar de encontro e de auto-revelação é o próprio romance.

[...] Pouco importa que epidémicas correntes continuem o seu curso, com maior ou menor felicidade. É uma literatura *nova*, entre nós, que *Sibila* inaugura. Literatura realista e fantástica ao mesmo tempo, abolidora, no que tem de melhor, dessa mesma mortal e não-literária distinção, o seu significado é mais importante ainda quando se atenta na sua estrutura. Ou precisamente, *na ausência dela*, pela qual *Sibila*, *Os Insubmissos* [sic] ou *O manto* são, em terras lusas, *objectos literários novos*.⁹

O vaticínio de ser *A sibila* um divisor de águas da novelística do século XX, assim como a obra de Eça de Queirós o foi no século passado mantém-se, incontestemente, depois de mais de 30 anos de publicado o artigo de Lourenço, que vai debruçar-se outras vezes sobre a obra agustiniana para sempre evidenciar-lhe as singularidades e sua importância no cenário literário português. Se há consenso nesse aspecto, isso não quer dizer que as obras de A. Bessa-Luís não provoquem reações as mais diversas, mas nunca a indiferença, como se pode aferir pela sua vasta fortuna crítica.

⁸ Colóquio – Revista de Letras e Artes, Lisboa, n. 26, p. 49-52, dez., 1963.

⁹ Ibid., p.50.

A lista da Guimarães Editores

Mas também há um outro caminho para se aproximar da obra de A. Bessa-Luís: o da curiosidade do leitor, que corresponde à leitura da lista de obras da Autora contida nos livros publicados pela Guimarães Editores.

Esta é uma listagem bastante peculiar, cuja história desconheço desde o princípio; os livros mais antigos que manuseei para leitura são *Os incuráveis* (1956), *O susto* (1958), *Ternos guerreiros* (1960) e os que compõem a trilogia das “Relações Humanas”: *Os quatro rios* (1964), *A dança das espadas* (1965) e *Canção diante de uma porta fechada* (1966), todos editados pela Guimarães, os quais trazem a lista das obras da autora publicada no verso do frontispício e na quarta capa. Em *Os incuráveis*, *O susto* e *Ternos guerreiros*, a lista, ainda pequena, apresenta, ao lado do título, o gênero (romance) e o ano de publicação. Nos outros livros essa limita-se aos títulos, mas a partir das *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), passa a destacar o gênero de *alguns* títulos. Quando as obras passam a ter sobrecapa, na quarta capa do livro há também a relação dos títulos com as respectivas datas de publicação da primeira edição. Transcrevo a lista tal como publicada no verso do frontispício em *A quinta essência* (1999) acrescentada das datas constantes da lista da quarta capa. Para efeito de completude das informações, aproveito para inteirar a referência indicando o local de publicação e as editoras entre colchetes:

1948 – *Mundo fechado* [Coimbra: Col. Mensagem]

1950 – *Os super-homens* [Porto: Portugália]

1951-53 – *Contos impopulares* [Ed. da A.]

1954 – *A sibila* [Lisboa: Guimarães]

1956 – *Os incuráveis* (2 vols.) [Lisboa: Guimarães]

1957 – *A muralha* [Lisboa: Guimarães]

1958 – *O susto* [Lisboa: Guimarães]

- 1958 – *O inseparável* (Teatro) [Lisboa: Guimarães]
- 1958 – *Ternos guerreiros* [Lisboa: Guimarães]
- 1961 – *Embaixada a Calígula* (Viagens) [Lisboa: Bertrand]
- 1961 – *O manto* [Lisboa: Bertrand]
- 1962 – *O sermão do fogo* [Lisboa: Bertrand]
- As Relações Humanas
- 1964 – I *Os quatro rios* [Lisboa: Guimarães]
- 1965 – II *A dança das espadas* [Lisboa: Guimarães]
- 1966 – III *Canção diante de uma porta fechada* [Lisboa: Guimarães]
- A Bíblia dos Pobres
- 1967 – I *Homens e mulheres* [Lisboa: Guimarães]
- 1971 – II *As categorias* [Lisboa: Guimarães]
- 1971 – *A brusca* [Lisboa: Verbo]
- 1973 – *Santo António* (Biografia) [Lisboa: Guimarães]
- 1975 – *As pessoas felizes* [Lisboa: Guimarães]
- 1976 – *Crónica do cruzado Osb.* [Lisboa: Guimarães]
- 1977 – *As fúrias* [Lisboa: Guimarães]
- 1979 – *Florbela Espanca* (Biografia) [Lisboa: Arcádia]
- 1979 – *Conversações com Dmitri e outras fantasias* [Lisboa: Na Regra do Jogo]
- 1979 – *Fanny Owen* [Lisboa: Guimarães]
- 1980 – *O mosteiro* [Lisboa: Guimarães]
- 1981 – *Sebastião José* (Biografia) [Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda]
- 1982 – *Longos dias têm cem anos* – presença de Vieira da Silva (Biografia)
[Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda]
- 1983 – *Os meninos de ouro* [Lisboa: Guimarães]
- 1983 – *Adivinhas de Pedro e Inês* [Lisboa: Guimarães]
- 1984 – *Um bicho da terra* [Lisboa: Guimarães]
- 1985 – *A monja de Lisboa* [Lisboa: Guimarães]
- 1986 – *Apocalipse de Albrecht Dürer* [Lisboa: Guimarães]

- 1987 – *Dentes de rato* [Lisboa: Guimarães]
- 1988 – *Prazer e glória* [Lisboa: Guimarães]
- 1988 – *Aforismos* [Lisboa: Guimarães]
- 1989 – *Eugénia e Silvina* [Lisboa: Guimarães]
- 1990 – *Vento, areia e amoras bravas* [Lisboa: Guimarães]
- 1991 – *Vale Abraão* [Lisboa: Guimarães]
- 1991 – *Breviário do Brasil (Viagens)* [Porto: Asa]
- 1992 – *Estados eróticos de Sören Kierkegaard* (Teatro) [Lisboa: Guimarães]
- 1992 – *Ordens menores* [Lisboa: Guimarães]
- 1994 – *O concerto dos flamengos* [Lisboa: Guimarães]
- 1994 – *As terras do risco* [Lisboa: Guimarães]
- 1996 – *Alegria do mundo I* – escritos dos anos de 1965 a 1969 [Lisboa: Guimarães]
- 1996 – *Memórias laurentinas* [Lisboa: Guimarães]
- 1997 – *Um cão que sonha.* [Lisboa: Guimarães]
- 1998 – *Garrett – o eremita do Chiado* (Teatro). [Lisboa: Guimarães]
- 1988 – *O comum dos mortais.* [Lisboa: Guimarães]
- 1998 – *Alegria do mundo II* – escritos dos anos de 1970 a 1974 [Lisboa: Guimarães]
- 1998 – *A mãe de um rio*
- 1999 – *A quinta essência* [Lisboa: Guimarães]

Trata-se também de um tipo de informação pré e paratextual que vem agregada ao texto, prestando-se a dois objetivos: mostrar a fertilidade de uma obra em andamento, publicada em livros ao longo de mais 50 anos ininterruptos, e chamar atenção para as obras que não são de ficção. Mas os destaques não são exaustivos, deve-se acrescentar. Nesse sentido, a lista não se presta como informativo sobre o gênero das obras para quem pensasse que fossem romances *Conversações com Dmitri, Apocalipse de Albrecht Dürer, Aforismos, Dentes de*

rato, *Vento, areia e amoras bravas*, teria a surpresa de constatar que o primeiro é uma reunião de crônicas; *Apocalipse* é um livro de difícil definição quanto ao gênero, mas com certeza não se trata de ficção; *Aforismos* não trai o título, é uma recolha de aforismos e ditos aforismáticos recolhidos, não se sabe por quem, em vários livros de A. Bessa-Luís que não são identificados; e os dois últimos são histórias para crianças. A lista também não repete os mesmos títulos em todas as publicações; não constam aqui *Martha Telles* – o castelo em que irás e não voltarás, (biografia, 1986), *A bela portuguesa* (teatro, 1986) e *Party* (diálogos, 1996). Note-se o acréscimo de *A mãe do rio*, reedição de um conto da autora publicado com fotografias de Jorge Molder¹⁰.

Não se encontram na lista da Guimarães outros dois livros de histórias para crianças: *A memória de giz* (Lisboa: Contexto & Imagem, 1983) e *Contos amarantinos* (Porto, Asa, 1986); a publicação dos contos *A torre*, num volume que integra a coleção “O meu conto” (Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores, 1989) e *Aquário e Sagitário* (Lisboa: Contexto, 1996), que é um conto policial; o volume de ensaios sobre o escritor Camilo Castelo Branco, *Camilo–gênio e figura* (Lisboa: Editorial Notícias, 1994) e *Um outro olhar sobre Portugal*, (Porto: Asa, 1996), livro que reúne fotografias de Pierre Rossollin, pinturas de Maluda e texto de A. Bessa-Luís. Nos dois volumes d’*Alegria do mundo*, cujo formato é menor que os demais publicados pela Guimarães, a lista é precedida pela folha de rosto, ocupa duas páginas e incorpora outros dados: traz as datas de publicação; o gênero a que pertencem os textos; a indicação de que as peças de teatro foram encenadas e no caso de *As fúrias*, que foi adaptado para o teatro e posto em cena; a indicação dos livros que foram adaptados para o cinema, como *Fanny Owen* e *Vale Abraão*; a indicação das traduções, quando é o caso, e das publicações brasileiras; a inclusão dos *Contos amarantinos*, que aparecem com a classificação de “contos”; *Dentes de rato* e *Vento, areia e amoras bravas* aparecem como “memórias de infância” e o *Apocalipse* como “comentário”. Mas a

¹⁰ A primeira edição é 1981, pela editora Contexto; a segunda desconheço.

lista esquece de *Martha Telles* – o castelo onde irás e não voltarás e continua sem acrescentar os títulos ausentes já apontados acima.

De certo modo, a casa editora demonstra a preocupação em oferecer ao leitor um acesso rápido sobre a obra de A. Bessa-Luís no volume que este vai ler.

No final do livro de textos sobre Camilo Castelo Branco, encontra-se uma “bibliografia activa da autora” até 1994, que além dos livros da lista da Guimarães, com os gêneros a que pertencem, os anos das diferentes edições dos livros, as traduções, quando as há, inclui também ensaios, prefácios, conferências. Não resta dúvida que a importância atribuída aos dados contidos nessa listagem corresponde ao mérito da Autora e sua obra, evidenciado também com a publicação concomitante de textos esparsos escritos há mais de 30 anos e dos títulos mais recentes.

Mesmo as biografias, que me chamaram a atenção, reservam surpresas. É o caso de *Longos dias têm cem anos* e *Martha Telles*, dois textos que visam introduzir ao leitor as obras das duas artistas plásticas portuguesas, Maria Helena Vieira da Silva e Martha Telles. Os livros integram uma coleção, publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, intitulada “Arte e artistas”. Ao texto introdutório, segue-se uma série de reproduções do artista escolhido; na capa consta o nome do autor do texto, mas não há informação alguma que esclareça se essa pessoa foi a mesma que escolheu as obras reproduzidas. No caso desses dois livros, não há dúvida que os textos contêm uma organização biográfica, mais desenvolvida no caso de Vieira da Silva, mais vida-e-obra no caso de Martha Telles, entretanto esses *ensaios biográficos*, eu diria, “estariam para uma biografia assim como a vinheta está para o retrato”, para usar a expressão utilizada por Alan Shelston com relação aos trabalhos biográficos assinados por Virginia Woolf e outros membros do Bloomsbury Group que se aventuraram pelas sendas biográficas. Isso, no entanto, não lhes tira o mérito que têm para o conhecimento das duas pintoras e devo acrescentar que a leitura de *Longos dias* concorreu de forma definitiva para minha decisão de estudar essa série de escritos biográficos.

A lista da Guimarães igualmente não diz do caráter predominantemente histórico-biográfico das *Adivinhas*, de *Um bicho da terra* e d'*A monja de Lisboa*, o que torna difícil sua classificação como ficção¹¹, o mesmo caráter também está presente nos romances *Fanny Owen*, *O mosteiro*, *Eugénia e Silvina*, nos dramas *Estados eróticos imediatos de Sören Kierkegaard* e *Garrett – o eremita do Chiado*, como alguns títulos revelam¹².

O leitor curioso e interessado poderá perguntar se a ficcionista não tematiza a Revolução dos Cravos, ocorrida em 1974, em algum de seus livros. E a resposta será positiva: *A Crónica do cruzado Osb.*, *As fúrias*, *O mosteiro*, *Ordens menores* revelam o olhar de A. Bessa-Luís para o que se passa no Portugal que lhe é contemporâneo, quando acontecem tão grandes e importantes mudanças.

Para além da lista

Se a curiosidade provocada pela longa lista levou o leitor a ler os textos e a querer algo mais que as visões panorâmicas, amplas, mas obrigatoriamente generalizantes como o são as dos títulos citados no início dessa aproximação à obra, e a querer confirmar as fortes e celebradoras palavras de Eduardo Lourenço, é interessante ver o estudo de Álvaro Manuel Machado, *Agustina. Bessa-Luís*, o imaginário total¹³, desdobramento de um trabalho anterior, *Agustina Bessa-Luís – a vida e a obra*¹⁴. Há que se esclarecer que em 1979, quando se comemoram e se reconhece a importância dos 30 anos de vida literária da autora, Arnaldo Saraiva, em artigo publicado no *Diário Popular*¹⁵, chama atenção para o fato de “que não

¹¹ Na lista publicada em *Alegria do Mundo*, as *Adivinhas* são classificadas como “história”; *Um bicho da terra* e *A monja de Lisboa* aparecem como romances, mas talvez devessem ser chamados romances históricos.

¹² Note-se que tal caráter histórico-biográfico está presente nos romances à clef *O susto*, *Os meninos de ouro*, *Ordens menores* e *O comum dos mortais*.

¹³ MACHADO, Álvaro Manuel. *Agustina Bessa-Luís – o imaginário total*. Lisboa: D. Quixote, 1983.

¹⁴ MACHADO, Álvaro Manuel. *Agustina Bessa-Luís – a vida e a obra*. Lisboa: Arcádia, 1979..

¹⁵ SARAIVA, Arnaldo. *Agustina. Diário Popular*, Lisboa, 12.Jul.1979.

tenha aparecido em Portugal (só agora se anuncia, quando já o estrangeiro se antecipou) um só estudo de fôlego sobre o ficcionista português de maior fôlego”. O trabalho de Álvaro Manuel Machado vem suprir essa lacuna.

Preocupado com o estudo da obra de A. Bessa-Luís como um todo (até a publicação do livro sobre Florbela Espanca, 1979), o crítico contextualiza o momento literário do surgimento de sua obra:

Ora, quando Agustina Bessa-Luís surge na ficção portuguesa em 1948, não se tinha ainda ultrapassado aquilo a que se poderia chamar de “complexo cronológico”. Por um lado, havia a obsessão psicologista da geração da revista *Presença*, uma geração mais crítica e teórica do que verdadeiramente inovadora, sobretudo no domínio da criação romanesca. Por outro lado, havia a preocupação de transformar o romance em testemunho dogmático, em mero discurso doutrinário da ação histórica e social por parte dos neo-realistas dos anos 40¹⁶.

Para Álvaro Manuel Machado, a novidade da obra de A. Bessa-Luís consiste no “novo que ultrapassa o contemporâneo”. Referindo-se a *A sibila* afirma ser um romance que

[...] não tem necessidade da história imediata: assimila-a através da intemporalidade do mito. E fá-lo utilizando uma linguagem até então insuficientemente elaborada no romance português: a linguagem simbólica deixada em bruto por Raul Brandão no seu romance *Húmus* (1917). [...] A bem dizer, Agustina Bessa-Luís não destrói essa estrutura do romance tradicional do século XIX, antes a reconstrói, aproveitando, entre outras, a lição de Raul Brandão, mas acrescentando-lhe elementos de bem diversa origem (Proust, os barrocos espanhóis, entre outros). Ou seja (e é essa a grande novidade do seu romance): Agustina Bessa-Luís reinventa-a, incessantemente, pacientemente¹⁷.

Em seguida, destaca exemplos de linguagem simbólica e imagens arquetípicas nos dois autores para então caracterizar o romance de A. Bessa-Luís como “arte da acumulação e do pormenor” que explica (e dialeticamente é explicado por) o fato de a obra agustiniana não apresentar fases, períodos “que

¹⁶ MACHADO, Álvaro Manuel. *Agustina Bessa-Luís, o imaginário...* p.174.

¹⁷ *Ibid.*, p.176-7.

possam servir de pontos de referência nítidos a nível estrito dessa evolução geral.”

Passados alguns anos da publicação desse estudo, pode-se afirmar que a partir de 1973, com a edição de *Santo António*¹⁸, é possível perceber o que poderia ser chamado de uma nova fase, em que vai predominar a pesquisa documental para recuperação de um passado que se situa distanciado, quer no tempo (a Idade Média ou o século XVI, por exemplo), quer de sua vivência pessoal (a vida de António Salazar, por exemplo).

É nesse conjunto de obras publicadas de 1973 em diante que se situam as, assim chamadas, biografias assinadas por A. Bessa-Luís escolhidas para meu estudo: *Santo António*, *Florbela Espanca*, *Sebastião José*, *Longos dias têm cem anos* – presença de Vieira da Silva, *Martha Telles* – o castelo onde irás e não voltarás.

Antes de dar prosseguimento a essa aproximação a sua obra, passo-lhe a palavra, para que fique sublinhado o caráter insular e singular de sua obra e de sua pessoa:

Se pertenci ou pertenço a grupos? Lembro-me de encontros com Eugénio de Andrade em que me perguntava o que era a "Presença". Não sabia nem mesmo o que era o surrealismo. Estava voltada para o fenómeno da literatura enquanto informação de civilizações, filosofias de vida. Isso, para uma mulher de vida sedentária, trazia-me um tributo das vidas que não pude viver. O que era muito mais importante para mim do que a filiação a grupos políticos. Não quer dizer que a política não me interessa. Para mim, tudo tem dignidade se vier de uma inspiração autêntica, até mesmo se for política¹⁹.

¹⁸ Ao final do livro, há as datas de seu começo e término: 13/12/71 – 7/03/73. Pode-se dizer que 1971 é o ano em que se dá a virada para a pesquisa documental/factual.

¹⁹ MEDINA, Cremilda de Araújo. Agustina Bessa-Luís. In: __: *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*. São Paulo: Nórdica, 1983. p.123-129.

2. O OBJETO

A escolha das biografias de A. Bessa-Luís como objeto deste trabalho foi motivada pela constatação da forte presença do biográfico nas suas obras de uma maneira geral. Diria que é possível identificar uma “atitude biográfica” a extrapolar as obras classificadas como biográficas; no entanto, essa “atitude”, mesmo sendo reconhecida no que se refere à obra de ficção¹, ainda carece de aprofundamento. Por outro lado, a crítica, em geral abundante sobre seus escritos de ficção, era/é muito reticente com relação aos escritos biográficos.

O ponto de partida era a questão: que biografias escreve a ficcionista? Esse questionamento pode obter respostas abrangentes a diversos aspectos, mas há outras implícitas que só podem ser formuladas num exercício de hipóteses: o público que lê os romances de A. Bessa-Luís é o mesmo que lê as biografias que ela escreve? O público leitor de biografias em geral, lê aquelas que ela escreve? Quais expectativas o público leitor das ficções agustinianas tem quando lê as

¹ Refiro-me em especial ao artigo de Georges Güntert, “Literatura como discurso terapêutico - ‘Eugénia e Silvina’ de Agustina Bessa-Luís”, publicado na *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 120, p. 95-106, abr.-jun., 1991. O crítico alemão começa seu artigo afirmando: “É bem conhecida a predileção de Agustina Bessa-Luís pelas biografias romaneadas, sobretudo de escritores e artistas” (p. 1). Ao longo do artigo, que analisa o romance *Eugénia e Silvina*, aparece como personagem secundária, mas relevante, a escritora Guiomar Torresão, que viveu na segunda metade do século passado, Güntert faz alguns comentários muito pertinentes sobre a postura da ficcionista com relação ao discurso histórico.

biografias? E se o leitor das obras de ficção ler as biografias como se fossem ficção, o que acontece com as biografias?

Essas questões pressupõem a existência de um acordo, uma cumplicidade entre o autor-modelo e o leitor-modelo, de modo que, na leitura do texto ficcional, o leitor-modelo reconheça as regras do jogo que o texto de ficção supõe e contém, tal como pensa Umberto Eco².

A inferência é: quais as regras do jogo da leitura que a biografia supõe?

Ainda não encontrei texto algum de A. Bessa-Luís, crônica ou ensaio, em que discorra especificamente sobre a biografia, talvez porque não o tenha escrito, mas nunca se sabe. No entanto, ao longo dos textos biográficos encontramos alguma reflexão sobre a biografia (e as exploraremos quando da análise desses textos), assim como nos romances há reflexões sobre o gênero romanesco. Tais reflexões se justificam em função da inexistência do que se poderia chamar de modelo normativo, tanto para o romance como para a biografia. De qualquer modo, A. Bessa-Luís não é afeita a especulações metaliterárias e quando as faz é sempre como se fosse a vez primeira que as fizesse, e assim fica difícil identificar e/ou escolher um fio condutor a unir as afirmações que muitas vezes parecem ser (e talvez o sejam às vezes) incoerentes.

Em novembro de 1981, a revista *Colóquio/Letras* publicou as respostas de diversos escritores portugueses a um “Inquérito sobre Teoria da Literatura”. Perguntava a revista se o ensino da Teoria da Literatura contribuía para o malogro da poesia e da ficção. A título de ilustração da personalidade literária peculiar de

² “O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. [...] Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. [...] Esse tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que eu chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com “Era uma vez” envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável” (ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 14-15.)

A. Bessa-Luís, reproduzo aqui a quase totalidade de sua resposta:

Antes de tudo, eu não sabia que existia um ensino da “Teoria da Literatura” nas escolas superiores. Nesse aspecto fui sempre muito insulada. Penso que o lugar das letras é como o Pequod, o barco do capitão Ahab, em perseguição a Moby Dick. “não é possível saber porquê, mas os insulares (isolatoes too) parecem resultar os melhores baleeiros” – diz Melville. Açores, Groelândia, as Ilhas Shetland, forneciam as melhores equipagens aos barcos de Nantucket. É um facto que temos que considerar. O douto capitão Scoresby inventou o “ninho do corvo”, ou seja, um barril de vigia onde se dedicava às suas meditações magnéticas e observações azimutais da bússola. [...] Do que se depreende que o “ninho do corvo” resulta da experiência científica, além da vocação marítima. Qualquer “Teoria da Literatura” tem que fundamentar-se no “ninho do corvo”. É o que eu acho, enquanto aliso as penas, a seis ou sete metros acima do Pólo.³

Em que pese o isolamento ou o distanciamento que a imagem sugere com relação a um saber oficial, não se pode ser ingênuo a ponto de acreditar num amadorismo literário...O mesmo pode ser inferido quanto à escrita das histórias de vida.

As incursões de A. Bessa-Luís pela biografia causaram interesse e curiosidade por parte da imprensa, mais pelas figuras polêmicas e emblemáticas sobre cujas vidas escreveu do que pelo fato de estar a escrever biografia ao invés de obra de ficção.

Em entrevistas vamos encontrar algumas de suas considerações sobre a biografia. As entrevistas não são fáceis de se conduzir quando a entrevistada é A. Bessa-Luís. O que diz dela Artur Portela, que a entrevistou, dá bem uma medida de sua personalidade:

Com seu ar domesticamente fingido, de novelo de lã que se tricota a si mesmo, que se malha a si próprio, com o seu estar num hotel de Lisboa e no seu gabinete de trabalho (e de chá com torradas e bolinhos, misto de Joyce e de Miss Marple),

³ *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 60, p. 6, nov. 1981.

ela vai-se tecendo. Penélope de si mesma. Amazona-tese capaz de ir matar o Minotauro. Transfiguração que nesta entrevista, faz, com frequência.

O entrevistador é um espectador. Que diz, sim, senhora, democraticamente, o que quer. Para, democraticamente, ouvir e dar a ouvir, o que esta mulher vai querendo dizer. Com a coerência que esta ou aquela incoerência acidentam, enriquecedoramente. Como o jogo malabar e virtuoso das surpresas que se escondem, se entrevêem e se exibem. Com a auto-encenação desta profissionalíssima amadora de génio⁴.

Profissionalíssima amadora de génio é um epíteto que condiz com A. Bessa-Luís principalmente no aspecto antes aludido. Pode-se ter a impressão de um certo diletantismo, de uma certa ingenuidade até, mas não se engane o leitor, pois depressa o *génio* se impõe e tudo fica sendo exercício e obra da vontade.

As etapas da carreira

Nessa mesma entrevista a Artur Portela a Autora identifica as etapas já percorridas em sua carreira:

Primeiro, a etapa da apresentação, em que a obra escrita tem por objetivo marcar a presença dum novo concorrente, dum campeão no torneio. Todos os recursos da linhagem e da ambição escolar participam nessa fase. Foi o tempo dos contos triunfalistas, de verbo exuberante; o tempo que inclui “A sibila” e “Os incuráveis”.

Depois houve a etapa da definição da personalidade e da definição dos actos humanos. O tempo da habituação à virtude de escrever, à virtude em geral, de maneira a adquiri-la definitivamente. Esse tempo chegou até a etapa seguinte, a etapa académica que foi a das biografias, em que o sentido da angústia é afastado e o da vingança inclusive.

A seguir creio que entrarei na etapa das raposas; a que afugenta as pequenas raposas que destroem as vinhas, ou seja, a mediocridade sem ciência suficiente ou com ciência demasiada para o seu entendimento. As raposas que causam a destruição do mundo pela multiplicação das controvérsias. Elas extinguem, a luz

⁴ BESSA-LUÍS, Agustina.. *Agustina por Agustina*. Entrevista concedida a Artur Portela. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p.8-9.

da Lei. Esta etapa ainda não foi percorrida, se é que ela não participa das outras – a da excomunhão da ignorância. A ignorância que se permite uma excessiva liberdade. “O Livro do Conhecimento”, de Maimónides, diz que *o sábio pode, sem o concurso do tribunal, excomungar o ignorante que se permite uma liberdade excessiva a seu respeito*. Falta-me a etapa da sabedoria. Poucos a iniciam e pouquíssimos chegam à meta⁵.

A longa citação coloca em cena a etapa das biografias, mas o tom “iniciático” da resposta ganha terreno e vemos que não há o que se poderia chamar de *projeto literário*, pois que os rumos anunciados apontam mais para uma postura existencial com pretensões a uma ascese, em que vida e literatura se fundem na senda de difícil percurso para que se galgue – e se mereça – os (de)graus ambicionados da virtude e da sabedoria. A. Bessa-Luís brande a pena como o arcanjo brande a espada de fogo. A missão literária é a luta contra a mediocridade que não tem lugar nem hora. Alguns anos depois dessa entrevista, tal postura será tematizada no romance *Ordens menores* (1992), inspirado na vida do escritor José Régio, retratado como o professor Natan, romance esse em que o biográfico também se faz presente na discussão desenvolvida sobre a relação mestre e discípulo, de Sócrates e Alcibiades, em que está em causa ser a sabedoria uma virtude ou não, história entrelaçada com a de Natan e Luís Matias.

Do dito, há que se considerar a “etapa acadêmica”, que se inicia com a eleição de A. Bessa-Luís como sócia correspondente para a Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras, em julho de 1979. Segundo me relatou a Autora, a Academia solicita a apresentação periódica de ensaios de cunho histórico-literário, que são publicados nas *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*. Há a exigência de uma periodicidade nessa produção, levando a uma prática do que se pode chamar aqui de pesquisa histórica.

Essa praxe já se faz sentir a partir da publicação de *Santo António* (1973), a primeira das biografias, mas depois vai abranger a literatura de ficção igualmente,

⁵ Ibid., p. 12.

como é o caso de *Fanny Owen* (1979), *O mosteiro* (1980), *Eugénia e Silvina* (1989), *Ordens menores* (1992), entre outros, como já destacado acima⁶. Fica evidente uma diferença com relação à produção anterior: o passado não é mais recuperado apenas com a memória pessoal “e ecos que desde a infância lhe chegam do passado e cujos vestígios aguardam como ruínas o sopro enigmático que os vivifique”, como observa Silvina Rodrigues Lopes⁷.

Há que se destacar uma “protobiografia”, só recentemente colocada na “bibliografia activa da autora” que consta do livro *Camilo - o génio e a obra*. É um texto escrito a duas mãos sobre o banqueiro Arthur Cupertino de Miranda, proprietário do Banco Português do Atlântico, que integra uma publicação comemorativa dos 50 anos da criação do Banco (1919-1969)⁸. O texto, que conta a história de Cupertino de Miranda entremeadada com a história do Banco, não é assinado, e o nome de A. Bessa-Luís consta nos créditos como tendo sido a organizadora da iconografia. No entanto, o estilo é inequívoco, podendo-se identificar sem problemas as partes escritas pela outra pessoa, que segundo me esclareceu a Autora, é um economista, responsável pelas partes sobre a política econômica do Banco. É de supor que se trate de um texto encomendado, que somado ao fato de ser escrito a duas mãos o coloca num segundo plano com relação às demais obras. Para um estudo sobre a biografia agustiniana, todavia, é necessário levá-lo em consideração.

⁶ Reitero o predomínio da pesquisa histórica em *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), *Um bicho da terra* (1984) *A monja de Lisboa* (1985) cuja classificação enquanto gênero é mais problemática e merece ser discutida à parte, noutro momento. Cf. o pertinente artigo “A Ficção controlada da História”, de Haqira Osakabe (*Artéria*, Santos, n. 2, p.19-25, 1991) em que o autor tece considerações sobre essas três obras, detendo-se especialmente n’*A monja de Lisboa*.

⁷ LOPES, Silvina Rodrigues. *Agustina Bessa-Luís: as hipóteses do romance*. Porto: Asa, 1992, p.41.

⁸ BANCO Português do Atlântico: 1919-1969. Porto: 1969.

Passado e memória

A respeito da recuperação desse passado pela memória, há um interessante depoimento apresentado na Universidade de Salamanca, datado de 15 de março de 1984: “*Os incuráveis: revelação e criação*”⁹. Trata-se da gênese de *Os incuráveis*, livro de 1956, que sucede *A sibila*. A comunicação em si é obra da memória:

Foi há muito tempo que a escrevi [a obra], o seu enredo apagou-se um pouco na minha memória. Seguirei apenas as linhas gerais que se liga com a região onde estamos.[...] Aqui muito perto, foi que ela nasceu, pois a protagonista principal, a serena e reservada Petronila, era uma mulher de Castela, minha avó materna¹⁰.

Seguem-se informações de ordem diversa sobre o processo criativo, e A. Bessa-Luís fala claramente dessa volta ao passado, à infância com seus afetos, como um ajuste de contas consigo própria e com “a face comunal do espírito, a sua própria essência que corre nas veias da genealogia”¹¹. Episódios de sua vida são evocados como causas dessa escritura (o fracasso de crítica de *Os super-homens* e a conseqüente crise de auto-estima: “eu podia falar, como Kafka, da ‘terrível insegurança da minha existência interior’ ”; o posterior sucesso alcançado com *A sibila*: “Repentinamente, com o sucesso, tive a impressão de que precisava de acautelá-lo e, para tal, tinha que conhecer toda uma estrada atrás de mim. Olhar de frente para os entes amados e entender-me com eles, sondando o incurável das nossas relações em que o amor perdia sempre.” Evidencia-se, neste caso, que a memória resulta de um enfrentamento desse passado familiar. No lugar da memória do enredo, já perdida, permanece clara, contudo, quer como lembrança, quer como reelaboração, a memória das figuras genealógicas, seus pequenos

⁹ A comunicação está editada: BESSA-LUÍS, Agustina. *Os incuráveis: Revelação e Criação*. Lisboa: Guimarães, 1984. 15p. (Opúsculos, 2). Posteriormente foi incluída na coletânea *Contemplação carinhosa da angústia* [Lisboa: Guimarães, 2000. p.163-177].

¹⁰ *Ibid.*, p. 1-2.

¹¹ *Ibid.*, p.4.

gestos, grandes feitos, gostos, traços que herdou:

Como podeis ver, não é difícil escrever um livro partindo de tão clara memória. Tudo está fixado nos lugares como por meio de alfinetes; e até as palavras se suspendem no ar, tal o *excelsis* sobre o presépio.

Mas um romance é mais do que a memória, mais do que a genealogia. Tem que conter uma firmeza oculta, tem que partir duma consciência lúcida dos movimentos que são descritos. Essa consciência é o movimento interior do romance. Não basta ter na cabeça os episódios bem conhecidos, prontos a serem narrados; é preciso que eles sejam chamados por uma espécie de eventualidade capciosa, uma espécie de apetência simbólica. Cada um deles tem que ter mil interpretações e significar uma só verdade¹².

Provindo ainda desse lado genealógico materno, compõe sua memória literária a literatura folhetinesca espanhola: “Histórias pobres em qualidade intelectual, mas, que pelo ritmo dos acontecimentos, precipitados e invulneráveis na sua intimativa de mudança, essas histórias despertavam em mim um estado de ansiedade que era o prelúdio da inspiração.” Além disso, os costumes castelhanos: “as comidas, os trajos, o mobiliário, as cores. [...] Palavras nativas que adaptei e de que me servi como dum manjar comido em criança, andam nos meus livros, afinal recuperadas da antiga gramática galaico-castelhana”¹³.

Devem ser consideradas aqui as circunstâncias que cercam a conferência: seu público é composto de espanhóis alunos de literatura portuguesa. Em que pese o carinho especial que tenha por *Os incuráveis*¹⁴, há na escolha do tema a possibilidade de homenagear seus ouvintes ao sublinhar suas origens castelhanas,

¹² Ibid., p. 11.

¹³ Ibid., p. 12-13.

¹⁴ Em entrevista concedida a M.A. Pina, “Agustina Bessa Luís: ‘Não sou um escritor de uma obra só’” (*JL*, Lisboa, n.42, 28 set.-11 out., 1982, p.16-18), a Autora concorda com o entrevistador que afirma ser ela conhecida pela *Sibila*, mas acrescenta: “Agora o livro que eu reconheço que melhor me define como escritora é “Os incuráveis”, embora a “Sibila” é que vá ficar como o romance que marcará a minha obra.” p.18. Cabe acrescentar que os personagens de *Os incuráveis* voltarão mais uma vez, sem seus nomes fictícios no romance *Memórias laurentinas* (1996), a atestar “o incurável [...] das relações em que o amor perdia sempre” e a prática do que se pode chamar de “estética do inacabado”. Cf. o trabalho de Catherine Dumas, “L’esthétique de l’inachevé dans l’oeuvre de Agustina Bessa-Luis” a sair nas *Actes* du colloque “L’oeuvre inachevé”. Centre de Recherches sur les poétiques modernes et contemporaines. Université de Pau et de Pays de l’Adou. Novembre 1998.

dela, A. Bessa-Luís, e do livro: “[...] este olhar elegíaco sobre um tema, o da minha infância, ofereço-o a esta Universidade de Salamanca, em especial aos alunos de Literatura Portuguesa que a frequentam, como um punhado de sal fino, como aquele que temperou a minha linguagem e até a minha vida inteira”¹⁵.

À fase do predomínio da memória segue essa em que concorre a pesquisa documental de fatos pretéritos ocorridos em épocas mais remotas, mas há na produção do biográfico, diria mesmo na *criação* do biográfico, a busca, ou a recuperação, ou a criação dos *momentos emblemáticos* que marcaram a vida dos sujeitos das biografias, como se verá nas análises dos livros. Para tanto, concorre a memória do sujeito biografado e muitas vezes a da própria Autora.

Há um óbvio ponto comum entre os dois tipos de produção, que é o da recuperação do passado. Passados de proporções diferentes, mas sempre vivenciados por sujeitos, cujas vidas – algumas delas em especial, pois que duas lhe foram encomendadas, *Floribela Espanca* e *Sebastião José* – supõem uma motivação análoga àquela invocada com relação a’*Os incuráveis*. Talvez se possa generalizar, em função mesmo da data da conferência, 1984, ocasião em que já havia produzido tantas obras dependentes da pesquisa do passado, a afirmação que faz ainda na conferência:

Quando as crianças brincam andando para trás, experimentando acertar um caminho que não podem ver, as pessoas adultas diziam que assim estavam a ensinar o caminho ao diabo. Reflectindo nessas palavras quase sempre vindas de gente ingénuo e vulgar, penso no que há nelas vinculado a uma razão profunda. Andar para trás é igual a querer precipitar-se a gente no passado com a cegueira dos amores da imaginação. E a imaginação corrompe o conceito da formosura criada; e portanto ensina o caminho ao diabo. E, no entanto, o passado, que nós queremos atingir sem outro conhecimento do que o desejo intelectual e sensitivo, assemelha-se ao mundo angélico; parece-nos um lugar incorruptível, onde a aptidão do amor é mais natural e sincera¹⁶.

¹⁵ *Os incuráveis: Revelação...* p. 1

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

Na recuperação do passado através da vida dos sujeitos biografados também há um andar para trás com a precipitação da “cegueira dos amores da imaginação”, como se poderá notar quando das análises das biografias ou escritos em que predomina o biográfico, no qual há sempre uma memória do amor.

A etapa acadêmica

Retornando às publicações dos ensaios da fase acadêmica propriamente dita, é possível estabelecer vínculos entre a produção de alguns ensaios e a dos livros, mas é difícil precisar as razões da motivação maior: se há uma vontade que é dirigida para o objeto da pesquisa em si, ou se, de leituras aleatórias, surge um interesse que se desdobra em uma pesquisa de maior extensão. Dado que alguns assuntos ou temas aparecem em publicações esparsas de textos breves, como as crônicas, antes de serem desenvolvidos nas obras de maior fôlego, tudo indica ser a segunda hipótese a mais provável¹⁷.

Com relação aos ensaios publicados nas *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa – Classe de Letras*, o primeiro deles é intitulado “Arnaldo Gama – *Gente de Bem*” e sua comunicação foi apresentada à Classe de Letras em 29/11/79¹⁸. Escritor português, Arnaldo Gama consta nas histórias literárias como escritor menor, seguidor de Alexandre Herculano, cuja virtude estaria na produção

¹⁷ Entre os escritos reunidos em *Alegria do Mundo I*, encontram-se textos que testemunham o encontro com personagens que protagonizarão histórias elaboradas e publicadas bastante tempo depois. É o caso de “Inês posta em sossego” 11.11.65 (p.65-8), retomada nas *Adivinhas* em 1983; “Um rei em crise”, de 2.11.67 (p. 143-5) que focaliza Filipe II da Espanha nos mesmos moldes em que aparecerá em *O mosteiro*, de 1980; ou ainda “Fruto de amargura”, de 10.11.67 (p. 97-9), em que discorre sobre o judeu livre-pensante Uriel da Costa, que protagonizará *Um bicho da terra*, de 1984.

¹⁸ *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*. Tomo XXI. Lisboa, 1980, p. 179-188. O levantamento das publicações das comunicações foi feito em princípio de 1994, quando estive em Lisboa para levantamento de material. Pesquisei do tomo XX (1979) ao XXVII (1988) e o XXIX (1990/91), faltando o XXVIII (1989). Na ocasião, conclui que os tomos correspondentes aos anos de 1992 e 93 não haviam sido ainda publicados. Posteriormente esses ensaios foram reunidos na coletânea *Contemplação carinhosa da angústia*, op. cit.

de romances históricos. O ensaio de A. Bessa-Luís tece comentários de ordem biográfica para chegar ao caráter do homem e então comentar sua vasta obra como um sintoma desse caráter mais inferido do que propriamente construído a partir de uma pesquisa.

Já pela metade do ensaio nos deparamos com a afirmação: “Eu nunca fui leitora de Arnaldo Gama; Arnaldo Gama não é, ainda que pareça estranho, um autor para mulheres”¹⁹. Ou seja, não é a leitura prévia, desinteressada, a razão pela qual se debruça sobre a obra de Arnaldo Gama e escreve um estudo que a dimensiona, com a devida isenção de ânimo, no tempo e no espaço aos quais pertenceu. A charada não é difícil: Arnaldo Gama é fruto da pesquisa que desenvolve sobre Camilo Castelo Branco, seu contemporâneo, por quem A. Bessa-Luís revela especial interesse, o que rende um grande número de escritos²⁰, o roteiro de *Francisca*, filmado por Manuel de Oliveira, e o romance *Fanny Owen*, publicado também em 1979, ano da edição da biografia de Florbela Espanca e de um livro que reúne crônicas já publicadas, *Conversações com Dmitri e outras fantasias*²¹. Esse ano, 1979, é marcado por produções em que predominam a pesquisa documental e o discurso não-ficcional que é a crônica. Fica evidente ser a pesquisa realizada para atender a outros estímulos que antecedem sua entrada para

¹⁹ Ibid., p.184.

²⁰ Pode-se arrolar aqui alguns trabalhos que focalizam Camilo Castelo Branco, mas em se tratando da vasta produção agustiniana, à exceção dos livros publicados, eu diria ser praticamente impossível ter-se uma lista exaustiva das publicações esparsas, que incluem crônicas, artigos, prefácios, contos, palestras, tal sua a abundância e constância da produção; à lista, pois: “Camilo Castelo Branco. Um pé dentro do mar, outro na areia. *O Tempo e o Modo*, Lisboa, n. 15, p.93-105, abr., 1964. O romanesco em Camilo – *A Enjeitada. Colóquio/Letras*, Lisboa, 54, p.5-13, mar., 1980 (o texto é datado de 26/12/78). *Camilo e as circunstâncias*. Lisboa: O Oiro do Dia, 1981. Camilo – a dissimulação. *Prelo*, Lisboa, n. 18, p. 9-10, jan.-mar., 1990. Riso e castigo em Camilo Castelo Branco. In: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas. *In memoriam Camilo – Centenário da morte*. Porto, 1990. p. 157-63. Camilo e Eugénia. *Público*, Lisboa, 28/05/93, p.4-5. Esses textos, com exceção do primeiro, estão publicados no volume já referido, *Camilo – génio e figura*, e constam da primeira parte, “Camilo autor”, onde há ainda um outro texto, “Um monstro a retalho”; na segunda parte, “Camilo personagem”, há duas peças de teatro, “Ana Plácido” e “O tempo de Ceide”.

²¹ BESSA-LUÍS, Agustina. *Conversações com Dmitri e outras fantasias*. 2 ed. Lisboa: Na Regra do Jogo, 1981. As crônicas são datadas de 1963 a 69, 72 e 74. Como afirmei anteriormente, não há nenhum prefácio, nenhuma nota introdutória que explicita os princípios norteadores da organização do livro – a seleção das crônicas, neste caso – nem que indique o local da publicação original.

a Academia, cujas solicitações parecem vir apenas reforçar esse estado de ânimo.

O ano seguinte traz o fruto de outras pesquisas, bem diferentes: em 11 de fevereiro assina o texto que será publicado em abril nos *Cadernos de Literatura*²², número em homenagem a Luís de Camões por ocasião do 4º centenário de sua morte. Intitulado “O pícaro e o herói”, o texto está centrado na entrada da figura do pícaro no cenário literário espanhol, depois da morte de Carlos V, para mostrar ser “estranho como o pícaro que extravasa da vida de Camões não esteja em nenhuma de suas obras”²³. Conciso, o texto também vê em D. Sebastião um pícaro “que a História, por breve tempo, consente um trono. O rei era um precursor desmentido pela obra, que foi de cavalaria e imaginação”²⁴. O desastre de Alcácer-Quibir põe fim à “cultura dos grandes sentimentos e grossa jactância”, mas não propicia a cultura do pícaro em Portugal, ao contrário do resto da Europa. “A ‘apagada e vil tristeza’ é tudo que resta dessa profecia implícita num sono lento que é *Os Lusíadas*”²⁵. A. Bessa-Luís dá continuidade à tradição que aponta as exortações ao jovem rei no poema de Camões como um dos incentivos do gesto atrevido de D. Sebastião de tomar o norte da África, assim como a leitura agustiniana d’*Os Lusíadas* o vê como um livro extemporâneo, “de imaginação e cavalaria” num momento histórico que demanda a crueza da novela picaresca. O heroísmo correspondente à obra, o rei não o tem a oferecer.

Podemos dizer que esse texto seja uma franja das especulações sebásticas mais desenvolvidas, publicadas em *O mosteiro*, terminado em 14 de março do mesmo ano. É importante ter esta obra em consideração, dado que seu protagonista resolve escrever a biografia de D. Sebastião, um projeto frustrado cujo resultado foi um ensaio sobre o rei, transformado no último capítulo do livro, intitulado “O Medo”. Não vou me ater a esse texto agora, pois que merece uma atenção especial,

²² *Cadernos de Literatura*. Coimbra, n. 5, p.63-65, abril, 1980.

²³ *Ibid.*, p. 64.

²⁴ *Id.*

²⁵ *Ibid.*, p. 65.

visto combinar a ficção com a biografia, sem se tratar, contudo, de uma biografia romanceada.

O tema persiste: em 13 de novembro é apresentada à Classe de Letras da Academia a comunicação “D. Sebastião – o pícaro e o heróico”²⁶. A leitura desses textos revela não uma mera repetição, mas um aprofundamento do assunto. Ocorre-me que este texto, tal como uma espiral – a qual se desenvolve, abrindo-se a partir de um centro –, explica e desenvolve o anterior, camoniano, surpreendente na sua concisão quando se pensa na massiva bibliografia, tanto sobre o poeta quanto sobre o rei. O ponto de partida é a luta entre a terra e o mundo, que é a história de todo homem:

D. Sebastião foi exemplo dessa luta entre a terra e o mundo, dois planos oficializados com o nome de pícaro e heróico. Não vamos situá-lo, portanto, exclusivamente na incubadora real, como produto de uma hereditariedade que proíbe toda desocultação. Cada um dos seus antepassados é uma pessoa diferente, ela também em busca de renovação entre os caminhos da terra e do mundo.²⁷

O texto permite que se estabeleça, a título de resumo, uma equação em que o pícaro está para a terra como o heróico está para o mundo. “O heróico, ou seja, o mais alto tipo formado para o uso que exclui a mediocridade. Exclui a terra. E exclui, por conseguinte, o ser criado dentro da criação”²⁸. A. Bessa-Luís vai mostrar como a natureza de D. Sebastião era “positivamente adversa” ao comportamento heróico incutido-lhe pelo preceptor jesuíta, cuja influência, ao dissipar-se, dá lugar ao “código do afecto varonil, a regra mais cultural do que moral que afasta o excesso, o conceito de juventude descuidada para quem a vida é desporto e a riqueza um meio”²⁹. Esse o lado pícaro. A demonstração de como é

²⁶ *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*. Tomo XXII. Lisboa, 1981/82, p. 223-236.

²⁷ *Ibid.*, p. 224.

²⁸ *Ibid.*, p. 225.

²⁹ *ibid.*, p. 226.

construído o caráter de D. Sebastião é desenvolvida com mais pormenores em *O mosteiro*.

Nem história nem ficção: o excêntrico

Os parágrafos iniciais do ensaio sobre D. Sebastião merecem ser transcritos pelo que têm de esclarecedor sobre a questão da ficcionista que, ao se voltar para a História, de certo modo dá as costas à ficção:

Às vezes, se não sempre, há um momento excêntrico na vida do ficcionista: é quando se interessa pela História. Momento de certa desilusão que confina com o comportamento utopista; os utopistas julgam convencer melhor se as suas invenções se adaptam ao estilo didático. Portanto, a História considerada pelo lado do romancista integra-se vivamente no caráter da invenção, só que mais acautelado. Destina-se a resolver dificuldades, diminuindo no leitor a desconfiança que ele confere à ficção pura.

É preciso, porém, usar da lógica de modo não teórico, isto é: trata-se menos de verificar correctamente os factos, do que encontrar o termo médio que atenua as suas sinuosidades. A verdade pertence à lógica, mas é necessário produzir a concordância com o ser total para se obter a essência da verdade.

No caso de D. Sebastião, não se trata aqui tanto de reflectir a sua singularidade dinástica e humana, como sobretudo de reproduzir a essência geral do ser e patentear o problema: pode a verdade ser histórica, posto que é temporal? Foi esta interrogação que presidiu ao exame do tema que vou desenvolver – *D. Sebastião, o pícaro e o heróico*³⁰.

O primeiro ponto a chamar a atenção é o *momento excêntrico* vivido pelo ficcionista quando se interessa pela História: excêntrico no sentido de fora de centro, que nesse caso parece ser *o da ficção*; e excêntrico no sentido de extravagante, singular – por estar o ficcionista fora de seu lugar, que é o da ficção. O voltar-se para História, seria bom frisar, é mais do que atentar para a História, é a pesquisa e uma conseqüente escritura diferenciada daquela da ficção

³⁰ Ibid., p.223.

e também da historiografia.

No caso de A. Bessa-Luís, cuja vasta produção inclui a colaboração semanal para jornais com crônicas, i.e., escritos não-ficcionais concomitantes aos ficcionais, a excentricidade está na produção dessa escritura “histórica” no lugar da escritura ficcional. A afirmação aponta também para a consciência de uma “ordem do discurso” que se desordena. Por um lado, a ficcionista deixa seu lugar na ordem (ou na série literária) do ficcional e sem ser historiadora, adentra a ordem (ou a série) do histórico. Qual o valor desse discurso não sabemos, mas sua forma é a do ensaio. Por outro lado, a romancista traz o saber histórico para dentro do discurso ficcional, ficcionalizando-o, portanto.

Momento de certa desilusão, continua ela, ambigualmente. Desilusão com a vida em geral, com a realidade histórica vivenciada no quotidiano do país, que em 1974 foi palco da Revolução dos Cravos, a acabar com quase 50 anos de ditadura? Desilusão com os destinos dessa revolução, pois a seguir fala em utopia? Ou ainda desilusão com a ficção enquanto forma de intervenção nesse real? Ou de retrato desse real? Pode ser tudo isso, uma vez que esse momento *confina com o comportamento utopista*, cumprindo melhor seu papel se apresentado em estilo *que não levante desconfianças no leitor, como a ficção*.

As desconfianças, somos levados a concluir, pesam sobre o que pode haver de não-ficcional onde se supõe o ficcional. Philippe Lejeune³¹ faz considerações a esse respeito quando fala da autobiografia. Nela há referência a uma pessoa empírica, estando em causa o nome do próprio autor, que coincide não só com o do narrador, mas também com o do personagem cuja vida é narrada, criando, segundo Lejeune, *o pacto autobiográfico*. Assim, na leitura da autobiografia, o leitor é levado a desconfiar da verdade dos fatos ali contidos (“será isso ficção,

³¹ LEJEUNNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: *Suplementos Anthropos*. La autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona, n. 29, dic., 1991, p.47-61. Tradução, de Ángel G. Loureiro, do primeiro capítulo do livro de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, p. 13-46.

obra da imaginação?”), enquanto que na leitura do texto ficcional, muitas vezes o leitor é levado a desconfiar – fica curioso em saber – se alguns dos fatos narrados têm veracidade, se dizem respeito à vida do autor (que tem o nome na capa, mas que não é o narrador, nem personagem da história), e não apenas ao mundo ficcional em que estão inseridos.

Parece possível inferir que a preocupação de A. Bessa-Luís diz respeito a um conteúdo de cunho verídico (de ordem reflexiva), que no discurso ficcional perde seu estatuto de verdade para ser da ordem do verossímil. A vontade da Autora, sua autoridade, portadora da verdade, não pode se sobrepor à da autora-modelo ou da narradora, portadora(s) de uma verdade que é da ordem da ficção. A observação é pertinente, pois se as duas verdades se contaminam, o efeito final não é nem de uma nem de outra ordem.

Ao justificar sua preferência pelo estilo da História, A. Bessa-Luís não o encara como discurso da verdade, antípoda do ficcional; pelo contrário, ambos são *invenções* (ambos são discursos, eu diria), mas o da História é mais *acautelado*. Posteriormente, nas *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), ela repetirá essa idéia de modo mais lapidar: “A história é uma ficção controlada”³².

Nesse discurso “histórico” há uma verdade diferente daquela da ficção, mas que também não é a da lógica: é uma verdade que parte do documento, fonte fidedigna, resíduo do passado, mas que é construída na escrita, *constituída pela escrita* e que no caso de A. Bessa-Luís, essa verdade se quer sempre para dar conta da *essência geral do ser*. Em outras palavras, em seus escritos históricos, todos eles, predomina o caráter biográfico, em função do qual a época precisa ser evocada também na sua essencialidade. A intenção é sempre dar conta dessa essência, muitas vezes mal apreendida pela História quando se trata de personagens históricos, como ela vai afirmar, também a propósito de D.

³² Caberia aqui lembrar o fato de que a própria teoria da História, na revisão que têm feito da narratividade na escrita historiográfica, reconhece um caráter de invenção, de recorrência à imaginação e a seus recursos tropológicos.

Sebastião, em *O mosteiro*:

O que há de terrível na História, quer dizer, falseador, é que ela é feita com a pena da classe média, de baixa inspiração e, para mais, grosseiramente moralizante. [...] O sectarismo, o mecanismo político, a sensibilidade deformante do historiador coevo, bastam para produzir monstros e, com eles, satisfazer meio mundo de mórbidos e ignorantes³³.

O último dos parágrafos destacados da comunicação à Academia coloca a questão fulcral: *pode a verdade ser histórica, posto que é temporal?* Não se trata de concluir que a verdade seria da ordem da arte por esta ser intemporal, visto que esta colocação é feita justamente em um de seus ensaios. A temporalidade da escrita confere ao discurso histórico a possibilidade de ser lido e/ou reescrito de forma diferente em outra época. De ser lido e reescrito por ela, A. Bessa-Luís. Uma vez afastada a verdade lógica, o que fica é tarefa para sensibilidade e intuição, aliadas à erudição e domínio de linguagem da ficcionista, posto que a Autora não é outra coisa e a ordem do discurso paira sempre sobre nossas cabeças de leitores. É também n' *O mosteiro* que encontramos declaração complementar:

[...] O mais delicado na observação dos diversos campos do comportamento humano é encontrar a justa medida. Acontece, como no episódio de *Alice no País das Maravilhas*, que nem sempre é possível comer o bocado de cogumelo certo e que dá o limite adequado às pessoas³⁴.

Essa é uma observação que se presta a considerações sobre a elaboração de qualquer biografia e, quando fala em *justa medida*, expõe o caráter de construção do sujeito biografado e da possibilidade de mudanças mais ou menos radicais de qualquer retrato que possa estar dado à apreciação em qualquer tempo.

³³ BESSA-LUÍS, Agustina. *O mosteiro*. 3 ed. Lisboa: Guimarães, 1984, p. 242.

³⁴ *Ibid.*, p. 241.

De volta à etapa acadêmica

À comunicação sobre D. Sebastião segue-se “O Artista e o Pensador como minoria social”³⁵, apresentada em 28/01/82. Esse texto é uma reflexão sobre o papel e a posição minoritária do artista e do pensador no seio da sociedade como um todo. Não há evidências de uma pesquisa documental para o desenvolvimento das reflexões nem ligações evidentes com qualquer dos seus livros em especial. No entanto é um documento bastante esclarecedor do pensamento de A. Bessa-Luís com relação a si própria enquanto artista e pensadora.

O ensaio seguinte, “Frei Luis de Granada em Portugal – Antecipação ao 4.º Centenário da sua morte (31.12.1588)”³⁶, sem data de apresentação, tem a ver com a pesquisa realizada para a elaboração de *A monja de Lisboa* (1985)³⁷, é um livro que suscita algumas considerações interessantes. No “Prólogo”, raramente encontrado em seus livros, A. Bessa-Luís através dos agradecimentos dirigidos, explicita os lugares em que desenvolveu a pesquisa, essa patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Tão raro quanto a presença do Prólogo é a referência feita a respeito da pesquisa no final, o que só se repetirá na biografia do Marquês de Pombal. Todavia, mais interessante do que saber do seu acesso a fontes manuscritas dos Arquivos Secretos do Vaticano, aos arquivos de Simanoas e às bibliotecas dos Dominicanos e Carmelitas em Madri, é o endereçamento ao leitor:

Ao leitor deixo uma palavra confortadora: volto à ficção em que o livro do grande mundo 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

³⁵ *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras. Tomo XXII. Lisboa, 1981/82, p.285-298.*

³⁶ *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras. Tomo XXV. Lisboa, 1986, p.35-50.*

³⁷ BESSA-LUÍS, Agustina. *A monja de Lisboa*. Lisboa: Guimarães, 1985. (Todas as citações referem-se a essa edição). À p. 19 a Autora declara: “Frei Luis de Granada, que vai ser de certo modo eixo principal desta história, foi quem começou a actividade especulativa com tanto arroubo e arte que lhe moveram processos de heresia”.

que falta ao escritor. O historiador situa-se entre os povos caçadores; o escritor, entre os povos pastoris.

Volto aos meus campos de trevo, onde a pseudo-realidade nada tem de fuga; é tudo que nos informa sobre o espírito de conciliação³⁸.

A explicitação da pesquisa e posteriores referências *À Monja* como biografia³⁹ podem fazer parecer paradoxais as afirmações acima, mas na verdade creio que apenas externam uma opinião da Autora, não interferindo no produto final, a obra. Só a ficção incorpora o mistério como matéria da escrita, esse está sempre presente nos trabalhos de A. Bessa-Luís, obra de pastora sedentária – mas curiosa –, mais do que de historiadora caçadora; ou, no caso das obras de cunho predominantemente histórico, de caçadora a necessitar de um tempo de contemplação para aquilo a ser caçado, de tal modo que o objeto fica marcado pelo olhar do ficcionista, como declara na primeira página do texto:

Forçosamente que este assunto da monja de Lisboa me levou a percorrer arquivos e juntar papéis; mas no fim de tudo, parei assombrada, porque o génio se desvia da mente carregada, e o mais que se ganha é insónia e não lucidez. Agora salto as coisas 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.⁴⁰

É como se A. Bessa-Luís tivesse superado a desilusão que vive quando escreve sobre D. Sebastião. A volta da pastora ao campo de trevos corresponde a deixar a posição *excêntrica* ocupada pela caçadora historiadora. Não quero deixar de comentar as últimas palavras, em que evidencia o caráter *textual* da verdade oficial – feita e desfeita qual malha de um tecido, além do “estado policial” em que

³⁸ Ibid., p.10.

³⁹ Cf. PORTELA, op.cit., p. 58 e ss., quando responde à questão: “As suas biografias. Como, e porquê, enceta essa linha em sua obra?”, às p. 61-62 Agustina declara: “Quanto a biografias foi isso. Esta última, a que eu dei grande importância, talvez até porque foi a última obra, e à qual estou ainda muito ligada, que é ‘A monja de Lisboa’, Madre Maria da Visitação, que foi a priora da Anunciada. [...] e aquilo que eu escrevi, que é uma biografia, tem a dimensão de um romance.”

⁴⁰ Ibid., p. 9.

a Autora trabalha quando lida com a História, seja ela dos reinos ou das pessoas.

A outra comunicação, apresentada em 22.03.1990, “O Rei João e a Memória Biográfica”⁴¹, vai tratar da figura de João da Silva Mendes, autor da *Memória Biográfica do Coronel Francisco Bernardo da Costa e Almeida, tenente-rei da praça d’Almeida em 1810*, que foi avô de João da Silva Mendes, justicado por ordem do general William Beresford, por ocasião da invasão napoleônica.

A explosão da praça de Almeida, baluarte da fronteira portuguesa, é narrada com detalhes agustinianos, pois “O que de facto aconteceu, ainda hoje a História não conta”⁴². Primeiramente os antecedentes: a situação de Portugal sob aquelas circunstâncias de ingerência inglesa e invasão francesa; a mocidade, flor da nobreza francesa, que acompanha o general André Masséna; o major Fortunato José Barreiro, sobre quem pesa a suspeita de traição no episódio; o tenente-rei Francisco Bernardo da Costa e Almeida – o bode-expiatório do caso todo – e, por último, a *Memória Biográfica*, escrita por João da Silva Mendes.

Da *Memória*, escrita com o objetivo resgatar a verdade sobre o assunto e com isso a dignidade da figura – e por consequência, de toda a família –, o mais interessante é a suposição que A. Bessa-Luís levanta de ter sido fortemente influenciada, se não mesmo escrita, por Camilo Castelo Branco, contemporâneo de João da Silva Mendes:

O estilo de Silva Mendes recorda o de Camilo, e pode ser que ele revisse o manuscrito, para não dizer que o escreveu. Camilo Castelo Branco era da corte dos Silva Mendes, ou não fora que eles atraíam o romance pelo bizarro das suas vidas e pelo carácter das suas heroínas. Constatou mesmo que Eugénia Nunes Viseu, sobrinha do Rei João, foi o último amor de Camilo. De qualquer modo, a *Memória Biográfica* tem o cunho agressivo do panfletista e a sentimentalidade desembaraçada do romancista.

É uma obra a que não falta génio e labor histórico. A que não falta humor e o

⁴¹ *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*. Tomo XXIX. Lisboa, 1990/91, p. 7-23.

⁴² *Ibid.*, p. 11.

impropério tão caro a Camilo, que não era boa peste e gostava de embriagar-se com a prosa refohuda e violenta. [...] Quem, senão Camilo, tem aquela verve espirituosa e cheia de barbarismos deliciosos, de conhecimentos localistas, de fascinadoras alegrias acusadoras? É um mestre no ataque, e João da Silva Mendes sabia-o. Por isso lhe encomenda a defesa do tenente-rei, ao que julgo. Não pode o infeliz coronel estar em melhores mãos.⁴³

Mas além de identificar o estilo camiliano no texto de João da Silva Mendes, o Rei João, nesse ensaio A. Bessa-Luís recupera parte da pesquisa realizada para a produção de *Eugénia e Silvina* (1989), romance no qual é narrado um parricídio acontecido no começo deste século em Lisboa e que chocou o país. A Eugénia do título vem a ser parenta da baronesa Eugénia Cândida, bisavó de Eugénia Nunes de Viseu, referida acima como tendo sido o último amor de Camilo⁴⁴. Assim como as três Eugénias, também estão presentes no romance os Costa e Almeida, parentes por casamento dos Silva Mendes, o memorialista Rei João e os personagens da invasão napoleônica, que por sinal aparecem também em *Ordens menores* (1992), pois o antepassado que dá nome ao discípulo do professor Natan, Luís Matias, é descendente de um dos rapazes nobres, inteligentes e indisciplinados, sob o comando do general Masséna.

Assim como não explicita suas fontes documentais, nos ensaios não há nenhuma referência ao aproveitamento das pesquisas em outros escritos, como os romances, por exemplo. Neles evidencia este ou aquele aspecto, este ou aquele personagem, antes diluídos no grande painel traçado na intriga romanesca. Ou seja, não há considerações de ordem metaliterária ou meta-historiográfica. De certa forma isso se explica porque a pesquisa documental, assim como a realidade empírica, é o ponto de partida para a elaboração romanesca, a efabulação referida no “Prólogo” de *A Monja*, efabulação essa que liberta o “génio” do peso de tantas informações que criam o “estado policial”.

⁴³ Ibid., p.17.

⁴⁴ Há a publicação da conferência “Camilo e Eugénia”, em Bordeaux, “no âmbito do III Printemps Portugais – Figures du Roman Portugais”. cf. nota 20.

Em entrevista concedida a Francisco José Viegas, declara, retorquindo a um comentário do entrevistador sobre “o processo de investigação enorme subjacente aos seus livros”: “Eu parto da realidade à qual posso imprimir a força da ficção. A informação oral e os documentos, de qualquer modo, vêm primeiro...”⁴⁵. É como se a realidade empírica, neste caso a realidade documental, tida como arbitrária na sua construção ou elaboração, apresentasse-se sempre carente de um acabamento, que não é outro senão uma atribuição de sentido que não é imanente. Ao depoimento a respeito da elaboração romanesca, quando fala d’*Os incuráveis* de que só com a memória, só com a genealogia, não se faz um romance, podemos acrescentar que só com os fatos pesquisados também não se faz, nem romance, nem biografia, nem História. É necessário haver uma “firmeza oculta”, que os acontecimentos sejam chamados por “uma espécie de apetência simbólica”.

É nesse contexto da “fase académica” que se encontram as biografias, não como produção exclusiva de uma fase que se fecha, esgota-se ou se completa, mas participantes de um conjunto de obras diversas em que ora parece predominar o resultado da pesquisa, ora a força da ficção, mas todas obras nascidas ou apascentadas nos campos de trevos de A. Bessa-Luís.

⁴⁵ BESSA-LUÍS, Agustina. A bondade e a maldade. Entrevista concedida a Francisco José Viegas. *Ler*, Lisboa, n.12, p. 11-15, out., 1990.

3. A BIOGRAFIA

O que se pode dizer sobre uma biografia? Com o intuito de responder a essa questão e de estabelecer um protocolo de leitura, procurei conhecer o que se poderia chamar aqui de “enciclopédia” sobre a biografia. Justifico as aspas: seria ingenuidade pensar em dar conta daquilo a que Umberto Eco chama de “Enciclopédia máxima” sobre o assunto, cujo tamanho seria potencialmente infinito¹. Por outro lado, são informações buscadas em verbetes ou em obras que têm caráter mais geral sobre o assunto, como numa enciclopédia.

A enciclopédia

Foi consultada a *Encyclopaedia Britannica*², que possui um longo estudo sobre o assunto, intitulado “Biographical literature”, assinado por Paul Murray Kendall, autor, entre outras coisas, de um livro que trata a matéria – *The art of biography* – e outro chamado *Richard the Third*, que suponho ser uma biografia. A *Britannica* não data seus artigos/verbetes, mas o estudo é escrito no início dos anos

¹ Cf. ECO, U. *Seis passeios...*, op. cit., p.120.

² Embora o estudo esteja na *Encyclopaedia Britannica*, consultei a *Britannica CD 2.0*, 1995.

70, pois nele há referências de publicações de 1970 e 1973, o ano em que morre Kendall.

Biography (1977), de Alan Shelston³, compõe uma série intitulada “Critical Idiom”, a qual visa prover o estudante de letras de discussões sobre termos literários, evitando fornecer tão somente um glossário. O editor da série, John D. Jump, é da University of Manchester. Nada é dito sobre Alan Shelston, mas uma referência bibliográfica o revela como organizador de uma reedição da famosa biografia de Charlotte Brontë, por Elizabeth Gaskell. Acredito que seja ligado à academia.

Também foi lido *The nature of biography* (1978), de Robert Gittings⁴, fruto das “Jessie and John Danz Lectures”, proferidas no ano anterior ao da publicação. Gittings é autor das biografias literárias de John Keats e Thomas Hardy.

Esses textos, que retomarei ao longo do capítulo, praticamente contemporâneos uns dos outros, têm em comum, além desse caráter chamado de “enciclopédico”, o fato de seus autores terem alguma prática com biografia. Os estudos revelam informações sobre uma história da biografia – predominantemente de língua inglesa, mas com antecedentes greco-romanos – e considerações de ordem taxionômica –, informações que dizem respeito à elaboração de uma biografia, o que se explica, em parte, por suas experiências como biógrafos ou editores de biografias.

Não há nesses textos referência à leitura da biografia que não remetesse a uma prática da biografia. Gittings, por exemplo, critica outras biografias de Keats e Hardy a partir das leituras que fez das obras desses autores e do material levantado em suas pesquisas e, é claro, de suas próprias conclusões. Ou seja, é a leitura realizada por um biógrafo. Acredito não ser muito precipitado de minha parte afirmar que os três estudiosos supõem um leitor-modelo-biógrafo, ou um leitor-

³ SHELSTON, Alan. *Biography*. London: Methen, 1977. 82 p.

⁴ GITTINGS, Robert. *The nature of biography*. Seattle: University of Washington Press, 1978. 96 p.

modelo-para-ser-biógrafo.

Há considerações bastante interessantes sobre a recepção da biografia nos dois clássicos artigos de Virginia Woolf⁵ em que ela discute “The new biography” e “The art of biography”. O primeiro artigo está datado de 1927 e o outro é posterior à morte de Lytton Strachey, que aconteceu em 1932⁶. Os artigos se referem às biografias escritas por Strachey e Sir Harold Nicolson.

Os dois estudos de Virginia Woolf remetem para um momento, considerado um marco na história da biografia do século XX (após a Primeira Guerra Mundial) devidamente referido nos três estudos primeiramente mencionados, que é o da publicação de *Eminent Victorians* (1918), de Strachey. Seu significado diz respeito não só a uma mudança radical na concepção de biografia, tal como foi praticada ao longo do século XIX na Inglaterra vitoriana, como coloca em cena a discussão da biografia como uma arte. Os três nomes juntos remetem para o Bloomsbury Group, que representou uma importância na reflexão e na prática de muitos aspectos relativos não só à arte – literatura e pintura – mas também a uma filosofia de vida.

Ligado a essa discussão e a esse grupo, está o livro de André Maurois, o clássico *Aspects de la biographie*, de 1928⁷, fruto de suas conferências proferidas no Trinnity College no mesmo ano, cujo título se inspira naquele dado às conferências proferidas no ano anterior por E. M. Forster, *Aspects of the novel*, com as quais dialoga em várias passagens.

Estranhamente, nada de semelhante foi encontrado referente à série biográfica portuguesa – nenhum compêndio que desse conta da história desse gênero em Portugal. Não há nenhuma referência especial na *História da literatura*

⁵ WOOLF, Virginia. “The art of biography” e “The new biography”. IN: _____. *Collected essays*. New York: Hartcourt, Brace & World, 1967, p. 221-235.

⁶ O artigo aparece publicado em *The enjoyment of literature*. New York: Norton, 1935, p. 78-108. Apud NOVARR, David. *The lines of life*. Theories of biography, 1880-1970. West Lafayette: Purdue University Press, 1986, p. 182.

⁷ MAUROIS, André. *Aspects de la biographie*. Paris: Au Sans Pareil, 1928 (apud NOVARR, op.cit., p. 177); consulte a edição de [Paris] Bernard Grasset, 1930. 260 p.

portuguesa, de A. J. Saraiva e Óscar Lopes, por exemplo. Se há referências a Fernão Lopes ou Oliveira Martins, por exemplo, é porque suas prosas têm qualidades estilísticas ou estéticas. Assim, mesmo não sendo poéticas, dramáticas ou ficcionais, fazem parte do cânone literário. No caso específico de Teixeira de Pascoaes, só são feitas referências à sua obra poética; sobre as biografias que escreveu nada é dito⁸.

Algumas hipóteses poderiam explicar este fato: em Portugal a biografia não é considerada literatura, ainda que possa ser escrita por escritores de ficção ou poetas, isso justificaria a ausência de referência especial em estudos sobre literatura; tampouco é vista isoladamente, ou seja, numa série que abrigaria todos os tipos de biografia que são descritos nos estudos “enciclopédicos”; ao invés, as biografias seriam estudadas nas séries com que se aparentam: história, hagiografia, crítica literária, etc.

É preciso ter em conta ainda o fato de a literatura portuguesa ter uma forte tendência para autocontemplação da própria história literária e da história de Portugal. Seguidamente encontramos escritores como protagonistas, numa série mais moderna que remonta a Almeida Garrett, e a história de Portugal como tema ou contexto, numa tradição que recua a tempos bem mais antigos, de modo que os personagens com existência empírica (ou “reais”) freqüentam ficções e poemas com sua história de vida aí desenvolvida com mais ou menos detalhes, com mais ou menos verismo também. Mas não é o biográfico que é marcado nessa produção, mas sim sua ligação com a História; esses textos compõem a série da literatura histórica.

⁸ Nesse sentido, cf. a dissertação de mestrado de Paulo Fernando da Motta de Oliveira, *Pascoaes, biografias: entre o eu e a saudade* (Campinas: Unicamp, 1991). Ao justificar a escolha de seu objeto de pesquisa, a saber, *São Paulo* e *O Penitente*, Paulo de Oliveira explicita por que o recorte efetuado na produção pascoalina poderia parecer irrelevante ou inadequado: “[...] Inicialmente, até hoje Pascoaes foi prioritariamente guardado na memória cultural portuguesa como poeta, e não como prosador ou biógrafo, e também porque o estudo de duas obras de um dito campo menor da literatura, a biografia, poderá não parecer pertinente no interior de uma produção que parece ser eminentemente poética.” (p.30)

A principal consequência desse quadro é que parece não haver uma tradição da prática de uma crítica para a produção biográfica. Daí a ausência de especialistas portugueses.

A natureza da biografia

Voltando aos três estudos “enciclopédicos”, eles fornecem alguns elementos interessantes para se pensar a biografia. Títulos como *a natureza da biografia* ou *a arte da biografia* nos colocam que a biografia tem suas especificidades – a sua natureza – constituindo-se como um gênero de discurso independente. Por outro lado, apesar de tais especificidades, e também em função delas, a relação que se estabelece entre o biógrafo e o seu objeto é de tal ordem subjetiva que o resultado dado a ler constitui-se num produto único: uma *obra*, uma *arte*.

Essa subjetividade (ou seria intersubjetividade?) se estabelece já nas motivações para o empreendimento; na curiosidade, na simpatia ou não, na identificação ou não com o biografado; no empenho por novos materiais; na lida com o material disponível – sua seleção e arranjo, capacidade de articulação com outros materiais/informações concernentes à época do biografado e seus contemporâneos. Embora a subjetividade fique sob controle de modo que predomine objetivamente a história da vida do biografado, o produto final é único. Pode haver outras biografias do mesmo indivíduo, melhores ou piores, mas sempre diferentes.

Quando se fala na natureza da biografia, tem-se em mente um certo padrão predominante nos muitos tipos de escritos de vida que se pode encontrar sob o título generalizante de biografia. Em última análise, uma história de vida que seja fidedigna.

Kendall abre seu estudo falando de quatro aspectos presentes na feitura de

uma biografia. O *histórico*, que pressupõe o levantamento de fontes e dados sobre a vida do biografado, a reconstituição do passado, é um aspecto quase técnico, não requerendo maiores habilidades. Nesse estágio o biógrafo aproxima-se do historiador e sua importância diz respeito à responsabilidade quanto à autenticidade do material que será trabalhado. Segue-se o aspecto *psicológico*, que me parece ser o mais específico da biografia. Uma vez reunidos os fatos, não basta organizá-los e apresentá-los em ordem cronológica, há que reconhecer, inferir, intuir até, eu diria, as motivações para as ações e atitudes do biografado e descobrir o feitiço de sua personalidade. Há ainda o aspecto *ético*, que coloca para o biógrafo, principalmente para o contemporâneo, o problema de quanto pode contar do que sabe – e até o quanto pode saber. Há o aspecto do “direito de saber”, o da obrigação para com a verdade histórica e, por outro lado, questões relacionadas à invasão de privacidade, à angústia que se pode causar nas pessoas relacionadas com o biografado, assim como o abalo de certas imagens de personagens públicas construídas com interesses outros. As discussões levantadas por esse aspecto ético são bizantinas, mas remetem a um ponto bastante interessante que é o dos limites da individualidade, ficando a pergunta: *de quem é a vida afinal?* Contudo, essa é uma questão bastante atual e traz para a cena não só problemas de acesso a fontes que ficam sob custódia de familiares ou testamentários, como aqueles de ordem jurídica, levantados por membros da família do biografado e outros implicados na biografia⁹. Para terminar, há os aspectos *estéticos*, que dizem respeito à seleção e

⁹ Com relação a essa discussão há o instigante livro da jornalista americana Janet Malcolm, *A mulher calada*. Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia (São Paulo: Companhia das Letras, 1995). A autora trabalha com várias versões sobre a morte de Sylvia Plath, que se suicidou, em 1963, logo após ter se separado do marido, o também poeta Ted Hughes. A maioria dessas versões enfoca Sylvia como vítima do abandono de Ted Hughes; há uma porém que o defende, apontando o perfil doentio e depressivo de Sylvia como a causa de seu fim infeliz. O problema não se resolve assim tão facilmente, como observa J. Malcolm: “O prazer de falar mal dos mortos empalidece diante do prazer de ouvir falar mal dos vivos.” (p.32). O desafio de trabalhar com um caso problemático como o de Sylvia Plath, morta há pouco mais de 30 anos e com tantos amigos, conhecidos e parentes ainda vivos, é muito grande, mas aumenta mais ainda com o fato de Hughes não ter dado a público um dos cadernos dos diários de Sylvia e de ter destruído um outro. Seus argumentos para justificar tal atitude na ocasião em que assim agiu e mesmo por ocasião do trabalho de Malcolm, são os filhos do casal: a preocupação é preservar a imagem da mãe, e sabe lá, a sua também. A

arranjo dos fatos de modo a dar a ler uma vida como sendo vivida. Aqui não há como não fazer um paralelo com o romance e então cabe a pergunta: *que vida?*, da mesma forma que caberia perguntar: *que romance?* Fica aqui latente e adiada uma discussão sobre realismo que não é levada a cabo por Kendall nem por seus dois colegas.

Tipos de biografia

Na seqüência, Kendall apresenta os tipos de biografia. Basicamente, há o que ele chama de biografia informal, a construída a partir do conhecimento pessoal de primeira-mão e que pode transformar-se em fonte; e a realizada a partir de pesquisa dos materiais existentes do e sobre o indivíduo biografado, que pode estar vivo ou já ter morrido.

As biografias resultantes de pesquisa apresentam arranjos variados de formas que se contaminam mutuamente. Excetuando dois tipos de atividades biográficas, que rendem as chamadas “coleções de referência” (verbetes de enciclopédia, dicionários biográficos, publicações tipo *Who's who?*) e de “esboços de personagens” (narrativas abreviadas de vidas), pode-se agrupar biografias tendo em vista uma gradação da objetividade na abordagem do objeto.

O mais objetivo dos tipos de biografia seria o que Kendall classifica como *biografia informativa*, algumas vezes chamada de “cumulativa”: evitando ao máximo todas as formas de interpretação, o biógrafo busca revelar uma vida apresentando, em geral cronologicamente, os papéis remanescentes, as evidências relativas a essa vida. Esse tipo de biografia acaba sendo uma fonte primária para biógrafos vindouros.

Segue-se a *biografia crítica*, de cunho acadêmico e crítico, cuidadosamente pesquisada e apresentada como tal: fontes e justificativas são escrupulosamente apresentadas em notas, apêndices, bibliografias. Não se permite nenhum recurso imaginativo e a vida é geralmente desenvolvida em estrita ordem cronológica. A densidade de tais obras, completamente dominadas por fatos documentados, faz com que apresentem maior interesse para o especialista.

A *biografia padrão* seria aquela cujo equilíbrio entre o objetivo e o subjetivo é alcançado, representando a corrente principal da literatura biográfica e que seria a prática da biografia como uma arte. Busca-se transformar, por métodos literários – seleção, arranjo, efeitos do estilo, técnicas argumentativas – que não distorçam ou falsifiquem, o registro verídico do fato no efeito verídico de uma vida sendo vivida.

A quarta categoria, a *biografia interpretativa*, é subjetiva e não possui identidade padrão. Os materiais não são inventados, mas são livremente manipulados – interpretados – de acordo com incitamentos de descobertas derivadas de árdua pesquisa, com o objetivo de desenrolar a história do biografado tão vividamente quanto possível.

Ao apresentar o quinto tipo, a *biografia ficcionalizada*, Kendall observa que este se encontra listado como literatura biográfica apenas por cortesia. Nessa categoria os materiais são livremente inventados, cenas e diálogos são imaginados e em geral o autor se baseia em fontes secundárias e pesquisa apressada. Há um hibridismo dos apelos do romance com uma certa solicitação de autenticidade.

Para terminar, há a *ficção apresentada como biografia*, que é o romance escrito como se fora uma biografia ou ainda autobiografia.

Conclui-se com facilidade que o lado artístico depende mais da subjetividade (o efeito almejado é fruto do talento do biógrafo) enquanto que a *natureza* da biografia está na fidelidade a uma realidade do objeto, daí as preocupações com o levantamento exaustivo dos materiais e sua manipulação.

Assim, para Kendall, a natureza da biografia pressupõe uma prática que se aproxima da historiográfica. Na classificação apresentada, os três últimos tipos de biografia são construídos com *liberdade* (liberdade de trabalhar os materiais e/ou de inventá-los). Já a biografia padrão é a que consegue o melhor equilíbrio entre subjetividade e objetividade, ou seja, entre a natureza da biografia e a arte de fazê-la de modo a interessar o leitor a ler a vida que se desenrola, em uma inteireza, nas páginas do livro, pois que as biografias informativa e crítica supõem um leitor com uma curiosidade “especializadamente” interessada. A biografia padrão é a que instrui e apraz ao mesmo tempo, alia saber e sabor, para usar a expressão de Roland Barthes.

Essa classificação, é preciso frisar, diz respeito a uma preocupação iniciada no fim do século passado e que, se persiste ainda no fim deste século, encontra com certeza outras respostas.

A biografia moderna

Alan Shelston começa o primeiro capítulo do seu livro citando um trecho de Henry James em que este discute a liberdade do ficcionista e as limitações impostas ao biógrafo pela responsabilidade para com a verdade. A perspicácia de Shelston está em citar um ficcionista preocupado com as questões do romance enquanto gênero e da literatura enquanto construção deliberada de efeitos pelo autor. É possível pensar a biografia distintamente do romance porque a questão do gênero está posta então. Desnecessário lembrar que, apesar do prestígio do romance realista estar no auge, há bem pouco tempo, a própria ficção fingia se a sua matéria “verdadeira”, biográfica. Em resumo, essa é uma discussão da época moderna que os mencionados artigos de Virginia Woolf exemplificam muito bem.

Não acho que seja o caso de reproduzir aqui as informações concernentes a

uma história da biografia desde a Idade Média com algumas referências aos antecedentes clássicos. Kendall, Shelston e Gittings, cada um a seu modo, afirmam que a biografia responde ao seu tempo. Nas palavras de Shelston: “Eu acredito que qualquer biografia está inextricavelmente ligada às prioridades e assunções da época que a produziu”¹⁰.

De algum modo, essa discussão será retomada no capítulo sobre *Santo António*, quando será evocado o caráter retórico da hagiografia medieval, traço mantido ainda nas biografias renascentistas e que só será superado no século XVIII por uma tendência mais realista de retratar o sujeito, ou seja, com preocupação acentuada no desenvolvimento da personalidade ao longo do tempo da vida vivida. Esse seria o marco da modernidade da biografia tal como a entendemos como história de vida de alguém.

Kendall entende que o período da biografia moderna foi precedido pela Primeira Guerra Mundial, associando-a à modernidade do século XX. A biografia participa da fermentação vivida pelas outras artes. Há uma reação contra as convenções do século XIX, assim como uma resposta aos avanços da psicologia e uma busca de novos meios de expressão. Ele vai afirmar que os principais desenvolvimentos da biografia moderna podem ser classificados sob cinco tópicos: 1. um aumento do número e na competência em geral de biografias em todo o Ocidente; 2. a confluência das forças da ciência e da escrita ficcional sobre a literatura biográfica; 3. o declínio da autobiografia formal e de biografias nascidas de relacionamento entre o biógrafo e seu objeto; 4. o alcance e a variedade da expressão biográfica; e 5. o firme, ainda que moderado, crescimento de uma literatura de crítica da biografia.

Todos esses itens poderiam ser amplamente discutidos, porque resumem constatações de várias ordens: quantitativas, mercadológicas, formais, etc., mas gostaria de me deter nos itens 2 e 4.

¹⁰ SHELSTON, op. cit., p. 15.

A confluência das forças da ciência e da escrita ficcional, até a época em que foram escritos esses estudos, diz respeito ao prestígio das ciências tradicionais, em sua ênfase na exatidão dos métodos rigorosos de investigação, facilitados por inúmeros e sempre crescentes recursos para cópia de material, registro de informações de ordem visual e auditiva, condições de acesso e consulta do material existente, facilidades de locomoção, etc.. Se por um lado eles rendem uma exatidão desejada e almejada, por outro geram biografias enormes, que ocupam vários volumes, tal o peso do factual demonstrado maciçamente por anotações (as biografias informativa e crítica), gerando uma relutância na comunidade acadêmica em se arriscar na *verdadeira* composição biográfica. Aliada ao método rigoroso, há a questão do modelo explicativo e todos os três autores apontam como influências marcantes as teorias psicanalítica de Sigmund Freud e histórico-social de Karl Marx.

Faço aqui um parêntese para me referir a um artigo de Richard Ellmann, crítico, ensaísta e biógrafo de James Joyce e Oscar Wilde. Trata-se de “Freud e a biografia literária”¹¹, datado de 1984. “O biógrafo moderno leu Freud, ou, mesmo que não o tenha lido, absorveu-o”, afirma Ellmann a certa altura, referindo-se ao fato de o biógrafo precaver-se dos perigos da fixação e da idealização da figura do biografado, questão que é discutida pelo próprio Freud quando escreve sobre Leonardo da Vinci; isso depois de ter discorrido sobre a influência de Freud na linguagem cotidiana das pessoas que conhecem e usam expressões como “agressão, ansiedade, complexo, compulsão, consciente”, entre muitas outras; e acrescenta: “E, à parte a terminologia, Freud nos deu a certeza de que, dentro de nós, há uma vida secreta ativa, apenas parcialmente sob nosso controle”¹².

Embora o artigo discuta muitas outras questões que dizem respeito à

¹¹ ELLMANN, Richard. *ao longo do riocorrente*. Ensaios literários e biográficos. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 287-301.

¹² *Ibid.* p.287.

influência de Freud na produção da biografia moderna, em especial a literária, as citações acima permitem situar alguns dos principais aspectos a serem considerados. O primeiro refere-se à interiorização da teoria freudiana, a qual contribui para interpretações que podem *parecer* psicanalíticas, mas que não passam de insinuações de ordem psicológica (*psychological innuendos* é a expressão usada por Gittings quando trata do assunto, aliás, sem grandes simpatias), ou mesmo observações baseadas num senso comum “freudianamente” informado. O segundo considera a certeza da existência de uma “vida secreta”, a qual se manifesta de formas diversas, necessitando de interpretação. Porém, a liberdade com que são feitas as interpretações pode colocar em xeque a sua pertinência. Mais do que isso, como não pode ser conhecida, a “vida secreta” é especulada pelo biógrafo. O que é dado a ler são hipóteses, frutos de deduções mais ou menos demonstradas ao longo da biografia de forma mais ou menos convincente, o que talvez explique certa resistência por parte de alguns leitores, especializados ou não.

Ellmann observa que os casos clínicos (as patografias) de Freud se aproximam de biografias, só que sem heróis ou vilões:

Também são biografias sem história, pois o passado linear não o interessa tanto quanto o passado da imaginação, principalmente a mitologia infantil, que pode muito bem ter sido facciosamente inventada pelo paciente para se adequar a suas necessidades posteriores, e que súbito pode irromper de uma ordem regular. Não há tempo no inconsciente, como assinala Freud. Ele acabou concluindo que não importa se vimos ou não a cena primária; pensamos que vimos, imaginamos que vimos, e isso basta. Vivemos entre sentimentos, aos quais os fatos podem ou não se vincular. Os biógrafos nunca se sentiram tão libertos da necessidade de distinguir entre fato e fantasia.¹³

É justamente essa indistinção entre fato e fantasia que abre o precedente para que o biógrafo *crie* o seu biografado; no entanto essa criação não se dá a

¹³ Ibid., p. 292.

partir do nada, ou da imaginação do biógrafo, como a criação ficcional, mas dos vazios que não são preenchidos pelos fatos dados a conhecer por documentos, depoimentos. A imagem que melhor ilustra esta situação é a do quebra-cabeça: as peças já encaixadas revelam o formato da peça faltante: a incompletude do desenho aponta o que se deve procurar para se ter a figura completa. Mas há uma diferença importante: no caso do quebra-cabeça, a peça existe em algum lugar, precisa ser identificada entre as demais; na biografia, a peça é como que desenhada pelo biógrafo.

A principal consequência dessa questão é o surgimento de um novo paradigma de verdade, construída com elementos que não têm, ou não precisam ter, confirmação empírica, pois o que está em causa, para Freud, é a eficácia da psicanálise na cura dos sintomas.

No caso da biografia, se essa postura pode render alguns atrevimentos (as biografias escritas por Jean-Paul Sartre, em especial a de Gustave Flaubert, são sempre apontadas como exemplares, tanto do bom rendimento como das maiores impertinências), por outro lado rende uma maior sensibilidade por parte do biógrafo, que passa a reconhecer sintomas em todas as experiências. O biógrafo mais denuncia do que apresenta, diz Ellmann. Tendo em vista o caráter a-histórico do inconsciente, a psique não está sujeita a um desenvolvimento linear; o biógrafo abandona “a unidade do eu em favor de uma entidade mais multiforme”.

É Ellmann que conclui sobre os prós e os contras a serem considerados:

De um lado, graças a Freud, temos sido alertados para todos os tipos de complexidade na personalidade. De outro lado, estes podem ser interpretados de tantas maneiras variadas que é difícil sentir os pés firmes. Quando tudo pode representar o contrário, quando os fatos e as fantasias se entrelaçam, procuramos desesperadamente alguma posição no tempo e no espaço. Freud teria dito que há vezes em que um charuto é apenas um charuto. Mas como reconhecer esses momentos tranquilos de identidade simples?¹⁴

¹⁴ Ibid., p.300.

Já a escrita ficcional moderna do século XX, audaciosa e incansavelmente experimental, influenciou o biógrafo a almejar a excelência literária e a modernização formal – e o exemplo-marco dessa atitude é Lytton Strachey – assim como a empregar recursos ficcionais adequados para os fins biográficos. André Maurois refere-se ao estilo do biógrafo inglês da seguinte maneira:

O método de Strachey não tem peso algum. Ele não critica, não julga, ele expõe. Seu procedimento é o dos grandes humoristas. O autor nunca aparece. Ele passeia por detrás da Rainha, por detrás do cardeal Manning, por detrás do general Gordon; ele imita seus gestos, seus tiques de linguagem e obtém assim excelentes efeitos cômicos. [...]

Quando o método é empregado por Lytton Strachey, por Nicolson, por alguns outros ainda, produz livros excelentes porque seus autores são tão bons artistas a ponto de saberem quanto uma deformação artística deve ser delicada e medida. Se ao contrário é aplicado por escritores sem simpatia pelos seres humanos e sem penetração psicológica, acontece de se produzir apenas efeitos cômicos bastante baixos.¹⁵

A discussão de Maurois diz respeito à biografia moderna, que tinha pretensões a ser uma *arte*: embora se possa reconhecer e descrever as causas do efeito obtido, não basta reproduzi-los; há que ter “penetração psicológica”, “simpatia pelos seres humanos”, ou como disse A. Bessa-Luís com relação ao comportamento humano, o mais delicado é encontrar a *justa medida*. Ou equilíbrio entre objetividade e subjetividade de que fala Kendall quando se refere à biografia padrão. Em última instância, não é possível produzir uma biografia reunindo-se material e seguindo-se uma receita.

O exemplo de Lytton Strachey é citado com maior ou menor entusiasmo pelos três autores. Kendall é conciso: Strachey desempenha no início do século o mesmo papel que James Boswell desempenhou no século XVIII, liderando uma

¹⁵ MAUROIS, op. cit., p. 33-34. A tradução é de minha responsabilidade.

“revolução” na biografia; com sua “seleção artística, estilo laqueado e penetrante ironia”, exerceu uma influência quase “intoxicante” durante os anos 20. A falta de talento de seus seguidores desacredita esse tipo de biografia. Strachey é reconhecido por seu hábil afastamento e habilidades literárias e não por seu perigoso método interpretativo¹⁶.

Gittings não se furta de citá-lo como um marco para em seguida criticá-lo, primeiramente por duvidar que ele tenha consultado alguma fonte primária; em seguida, justamente por seu método interpretativo. Observa que lhe imputam o mérito de ter introduzido na biografia o método analítico freudiano, o que Gittings contesta pois em 1918, ano da publicação da primeira biografia de Strachey, Freud não estava ainda traduzido para o inglês, mas credita ao biógrafo um conhecimento das teorias freudianas, pois James Strachey, irmão de Lytton, é quem, junto com uma equipe¹⁷, traduzirá Freud para o inglês. Apesar de afirmar que as biografias de Strachey eram “muito do seu tempo e para o seu tempo”¹⁸, Gittings reconhece que depois dele “nenhum bom biógrafo ousou ser menos do que um artista. A biografia concebida como literatura deriva principalmente dele”¹⁹.

¹⁶ André Maurois logo no início da primeira conferência, coloca a questão se passados dez anos da publicação de *Eminent Victorians*, a crítica continuava a louvar a moderna biografia inaugurada por Lytton Strachey e afirma ter a impressão de que não continuava: “os críticos mais avançados empregam uma sábia galanteria para louvar o gênio, a ingênua abundância dos grandes biógrafos vitorianos e afirmam de bom grado que, tudo considerado, seus métodos eram mais sadios” (op. cit., p.19). Mais adiante cita Desmond MacCarthy a respeito do assunto: “M. Lytton Strachey, não menos, não foi beneficiado na sua prosperidade literária, pois a maioria de seus admiradores macaquearam seus métodos sem compreender sua discreção. A forma que ele colocou em moda exige o tato literário dos mais finos e as pesquisas as mais minuciosas”. (p.21) E sobre o assunto, conclui Maurois: “Boa ou má, há uma biografia moderna” (p.22).

¹⁷ Além de James, Peter Gay menciona sua esposa Alix Strachey, e Joan Riviere, que em 1924 e 1925 traduziram e publicaram *Collected Papers*, de Freud, em quatro volumes. In: GAY, Peter. *Freud. Uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.423-24.

¹⁸ GITTINGS, op.cit., p.41

¹⁹ Idem, p. 38-9.

Biografia e literatura

Shelston se detém mais pormenorizadamente nessa discussão que aproxima a biografia da ficção, ligada, nos seus primórdios, ao Bloomsbury Group, como já mencionado. Ao assunto ele dedica todo um capítulo intitulado “A verdade do fato e a verdade da ficção”, expressão cunhada por Virginia Woolf nos já referidos ensaios que escreveu sobre a biografia.

Talvez seja o caso de recuperar a discussão levada a cabo por Virginia Woolf com relação aos livros de Strachey e Nicolson.

“The new biography” parte de considerações sobre a obra de Harold Nicolson, *Some people* (1927), enquanto que em “The art of biography” suas reflexões se baseiam na leitura das biografias escritas por Lytton Strachey – *Eminent Victorians* (1918), *Queen Victoria* (1921) e *Elizabeth and Essex* (1928) numa contraposição às inúmeras biografias vitorianas existentes.

Estruturalmente os dois ensaios comentam a falta de vivacidade das biografias vitorianas correntes, dado o compromisso de seus autores não só com a estrita verdade dos fatos, mas com a solenidade com que tratavam seus biografados numa atitude respeitosa a visar mais a construção de uma efígie que um retrato vivaz, na maioria das vezes para satisfazer familiares e/ou interessados. Essa atitude conduzia fatalmente a uma narrativa enfadonha, entediante e incompleta com relação à personalidade do biografado. Contrastando com esse quadro vitoriano, vindo ao encontro de uma demanda de renovação do gênero, e ao mesmo tempo de uma demanda de verdade, as obras de Lytton Strachey e Harold Nicolson se prendem à verdade do fato, usando recursos da ficção para apresentá-lo e para construir seus personagens (seleção, associação, síntese, afastamento, etc.), desmistificando o biografado, com isso inovando e polemizando o gênero.

A partir dessas colocações, Virginia Woolf apresenta duas preocupações: ao manipular artisticamente os fatos levantados, a biografia poderia ser considerada

uma obra de arte? Sendo uma obra de arte, a nova biografia deixaria de ser biografia?

Sabemos que a escritora inglesa encara o romance como arte, algo trabalhado no seu material, no caso as palavras, para produzir um efeito artístico, sem ter a representação do real como parâmetro de eficácia²⁰, em outras palavras, tendo autonomia. Nesse sentido, como fica o biografado, pessoa pertencente à arte ou à vida?

Coerentemente, a romancista levanta as marcas distintivas dos dois tipos de discurso: o biográfico está amarrado aos fatos e à sua verdade; o ficcional é livre com relação aos fatos, que, assim como os personagens, são criados de tal maneira a levar o leitor a nunca questionar seu estatuto de verdade. Em outras palavras, o texto estético tem uma completude (ou acabamento) em si que lhe garante não só sua especificidade como também sua qualidade enquanto tal.

Para a autora, os fatos que precedem o texto biográfico, testemunhados na forma de documentos os mais diversos ou de depoimentos, servem de parâmetro para estabelecer uma verdade, própria do texto biográfico e que atesta sua qualidade.

Nesse sentido, Virginia Woolf vai afirmar a impossibilidade das duas verdades coexistirem, pois uma anularia a outra. O exemplo é a última biografia escrita por Lytton Strachey, *Elizabeth and Essex*, em que, à falta de documentação abundante e em função do grande hiato temporal que separava a vida da rainha da

²⁰ Independente do que se pode aferir da produção literária mesma de Virginia Woolf, há um artigo em que comenta *Aspects of the novel*, de E.M. Forster, a saber, "The art of fiction", in: *Collected essays*. London: The Hogarth Press, 1966. v.2 A autora se ressentia de uma atitude não-estética da parte de Forster: "Não há nenhum crítico vivo agora que dirá que um romance é uma obra de arte e como tal irá julgá-la." (p.55) O papel do crítico deveria ser "menos doméstico, menos assíduo em proteger os direitos do que lhe apraz chamar vida. [...] Ele deveria cortar [...] as fórmulas plausíveis e absurdas que são assumidas para representar a totalidade de nossa aventura humana. Mas então a história poderia cambalear; o enredo fracionar-se; a ruína poderia apoderar-se dos personagens. O romance, em resumo, se tornaria uma obra de arte." (p.55) (Esta e as demais traduções dos textos de Virginia Woolf são de minha responsabilidade) Tudo leva a crer que o modelo de romance renegado pela escritora inglesa é o realista tal como praticado no século XIX.

sua narração, o biógrafo é levado a preencher lacunas com sua imaginação, ou seja, com as verdades da ficção. Diz ela:

Entretanto, a combinação se mostrou infactível; fato e ficção se recusaram a se misturar. Elizabeth nunca se tornou real no sentido que a Rainha Vitoria foi real, assim como nunca se tornou fictícia no sentido que Cleópatra ou Falstaff são fictícios. A razão pareceria ser que muito pouco era conhecido – ele foi incitado a inventar; todavia algumas coisas eram conhecidas – sua invenção foi checada. A Rainha então se move num mundo ambíguo, entre fato e ficção, nem materializada nem imaterializada. Há um senso de vazio e esforço, de uma tragédia sem nenhuma crise, de personagens que se encontram mas não se encaixam.²¹

O mesmo pôde ser dito do livro de Harold Nicolson, *Some People*:

Pois aqui ele ideou um método de escrever a respeito das pessoas e dele próprio como se elas fossem ao mesmo tempo reais e imaginárias. Ele foi notavelmente bem sucedido, se não completamente, ao fazer o melhor de ambos os mundos. *Some People* não é ficção porque tem a substância, a realidade da verdade. Não é uma biografia porque tem a liberdade, a habilidade artística da ficção. [...] Ele [Nicolson] está tentando misturar a verdade da vida real e a verdade da ficção. Ele só pode fazer isso usando não mais do que uma pitada de ambas. Pois embora ambas as verdades sejam genuínas, elas são antagônicas; deixe-as se encontrar e elas se destruirão uma à outra. Mesmo aqui, onde a imaginação não está profundamente comprometida, quando encontramos pessoas que sabemos reais, como Lord Oxford ou Lady Colefax, misturadas com Miss Plimsoll e Marstock, de cuja realidade duvidamos, uma lança suspeitas sobre a outra. Deixá-los ser fato, sente-se, ou deixá-los ser ficção; a imaginação não servirá a dois senhores simultaneamente.²²

Parece que estamos diante de soluções incompatíveis no que diz respeito à inovação formal e conteúdo quando a biografia está em pauta.

Nesse questionamento da biografia como arte, além do problema fulcral que é o da verdade do fato *versus* a verdade da ficção, Virginia Woolf considera ainda

²¹ “The art of biography”, op.cit., p.224-5.

²² “The new biography”, op.cit., p.232-5.

a perenidade da arte *versus* a efemeridade da biografia. Qualquer dos personagens históricos retratados nas tragédias de Shakespeare provoca um interesse que se mantém, enquanto os personagens biografados envelhecem após um tempo, afirma a escritora. Sem discutir aqui a complexa questão da permanência do interesse que o texto estético possa suscitar, a questão da efemeridade da biografia está ligada à maneira como os fatos são trabalhados pelo biógrafo.

Virginia Woolf afirma ser a verdade factual diferente do tipo da verdade das ciências exatas, em que os mesmos resultados são obtidos todas as vezes que as mesmas condições experimentais se repetem. Os documentos e os depoimentos, ao serem trabalhados pelo biógrafo através da seleção e arranjo, ficam sujeitos à opinião da época em que são usados. Sem ver no caráter residual do documento a brecha para questionar “a verdade do fato”, Virginia Woolf entretanto reconhece um dos traços mais característicos da biografia: a marca inextricável do presente da produção do texto biográfico, manifestada não só nos recursos à disposição do biógrafo como na demanda de verdade, que também muda. Como a autora observa, não acontece com a biografia o que ocorre com as experiências científicas, quando dadas as mesmas condições, obtém-se os mesmos resultados manipulando-se os mesmos dados. Os fatos da vida de um indivíduo estão sujeitos às opiniões mutantes. Estão sujeitos a interpretações, eu diria.

Encarada como algo amarrado a um real (o do sujeito biografado, o do seu tempo) que se quer que seja O Real, a biografia não pode ir muito longe no que diz respeito à forma, como atesta Virginia Woolf ao comentar as obras de Lytton Strachey e Harold Nicolson.

Apesar de o título do capítulo remeter aos textos de Virginia Woolf, Shelston não se restringe a explorar a questão concernente à verdade do fato (cerceadora) e à da ficção (livre). Ele mostra ser a atmosfera polêmica do Bloomsbury o espaço onde se vai discutir a biografia como forma peculiar e independente – em outras palavras, a biografia como gênero. Até o começo do

século as questões concernentes à biografia diziam respeito à moral do conteúdo e a motivação ou preocupação do biógrafo tinha sido a funcional: se registrar, se louvar ou se instruir.

Deve-se considerar que essa discussão corre paralela àquela da prosa de ficção (não é à toa que Sheslton abre seu primeiro capítulo com uma citação de Henry James). Com exceção de Lytton Strachey, que foi crítico e biógrafo tão somente, os demais nomes envolvidos na discussão da biografia como uma arte praticaram a ficção, o ensaio e a biografia – refiro-me a Virginia Woolf, Harold Nicolson, E. M. Forster e André Maurois. Há preocupações compartilhadas pelo biógrafo e pelo ficcionista na apreensão da fugidia, fragmentada, incoerente, inconsistente personalidade humana – Virginia Woolf se refere à “intangibilidade como do arco-íris”, comparada com a “estátua de pedra” da verdade. As discussões apresentadas então pelos psicólogos e psicanalistas²³ ajudam a entender os interesses e as preocupações concernentes à personalidade. A ambos, ficcionista e biógrafo, cabe a tarefa de colocar ordem no caos, de responder ao desafio de produzir algo vívido para o leitor. Poderíamos acrescentar, provocativamente, *algo real*, de acordo com as revelações da nova ciência de Freud.

Shelston observa ainda que a biografia não avança muito na prática, apesar dos ensaios teóricos criativos e criteriosos. Se atentarmos para esses escritores ligados ao Bloomsbury, eles são, antes de mais nada, literatos – romancistas, contistas – com algumas incursões pela biografia. A própria Virginia Woolf é apontada como exemplo disso por Shelston: à exceção do trabalho sobre Roger Fry, os ocasionais ensaios biográficos que produz “estão para a biografia como a vinheta está para o retrato”²⁴ e lembra que *Orlando*, publicado em 1928, um ano

²³ Além de do já mencionado James Strachey, psicanalista, e de sua mulher Alix, que foi analisada por Karl Abraham (cf. GAY, Peter, op. cit. p. 422), há Adrian Stephen, irmão de Virginia Woolf, igualmente psicanalista (cf. BELL, Quentin. *Bloomsbury*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993, p. 19). Pode se perceber que, no que diz respeito ao grupo de Bloomsbury os contatos com a psicanálise se dão por meios pessoais e de parentesco, além das supostas leituras.

²⁴ SHELSTON, Alan, op. cit., p. 68.

após a publicação de “The new biography”, é a paródia de uma biografia convencional que não consegue dar conta de retratar a contento o seu objeto.

Shelston explicita (enquanto Gittings e Kendall deixam implícito, pois não se detêm muito nas considerações de ordem estética) serem os avanços substanciais da biografia feitos mais por acadêmicos do que por artistas. O biógrafo pesquisador toma como padrão “a verdade do fato”, a autenticidade do material utilizado, mas não deixa de se preocupar com a seleção e o arranjo dos fatos, de modo a tirar melhor proveito dos efeitos que queira provocar no leitor. As conclusões de Shelston afirmam a natureza do trabalho do biógrafo, diferente daquelas do trabalho do historiador e do romancista.

Kendall e Gittings também afirmam o mesmo, mas não deixam de deplorar as biografias que se afastam da pesquisa para darem mais espaço à imaginação criativa, dando ensejo à proliferação de pseudobiografias comprometedoras do gênero.

No entanto, se ao pensarmos em imaginação pensamos no romance, sabemos que é uma forma elástica em que cabem os mais diferentes tipos de discurso, entre eles o biográfico. A paródia do discurso biográfico, tal como Virginia Woolf faz em *Orlando*, é uma das marcas do romance contemporâneo que não pode ser ignorada.

A ilusão biográfica

Deixando agora os três estudos mais gerais e completos sobre a biografia, quero comentar um artigo de Pierre Bourdieu em que discorre sobre a biografia como “história de vida”, objeto de certos estudos sociológicos, mas cujos argumentos ajudam a pensar certas questões que biografia supõe, entre elas o já aludido problema da representação do real. Ele começa por constatar que:

Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história e que, como no título de Maupassant, *Uma vida*, uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história. É exatamente o que diz o senso comum, isto é, a linguagem simples, que descreve a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas [...], seus ardis, até mesmo suas emboscadas [...], ou como um encaminhamento, isto é, um caminho que percorremos e que deve ser percorrido, um trajeto, um *cursus*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional (a “mobilidade”), que tem um começo (“uma estréia na vida”), etapas e um fim, no duplo sentido de término e de finalidade [...], um fim da história. Isto é aceitar tacitamente a filosofia da história no sentido de sucessão de acontecimentos históricos, *Geschichte*, que está implícita numa filosofia da história no sentido de relato histórico, *Historie*, em suma, numa teoria do relato, relato do historiador ou romancista, indiscerníveis sob esse aspecto, notadamente biografia e autobiografia.²⁵

A longa citação evidencia o quanto esse “senso comum” e essa “linguagem simples” estão interiorizados pelos nossos três “biógrafos enciclopedistas” a ponto de, em nenhum momento, questionarem a vida como uma história, essa como sucessão de acontecimentos que são relatáveis/relatados. Por um lado, há a considerar o fato de os teóricos biógrafos não se sentirem na obrigação maior de questionarem seu trabalho além dos parâmetros referentes aos problemas vistos por eles como específicos da biografia, como Kendall enumera: histórico, psicológico, ético e estético, que em outras palavras dizem respeito à técnica de recolha das evidências e habilidades específicas de como construir o caráter do biografado – forma e conteúdo em última instância. Por outro lado, a forma de relato parece ser a mais adequada para o fim a que se propõe o biógrafo, ou mesmo o autobiógrafo, que é o de contar a vida de alguém ou a sua própria. Nesses estudos produzidos ao longo da década de 70, como já salientei, ainda não ressoam as preocupações que a historiografia tem levantado com relação ao estatuto da narrativa historiográfica,

²⁵ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. IN: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. (Coord.). *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p.183-4. O texto foi publicado originalmente nas *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (62/63): 69-72, juin 1986.

que por sua vez questionam a imanência do fato histórico e sua respectiva representatividade discursiva. Na verdade, esse questionamento epistemológico da “textualização” das disciplinas como a História, a Antropologia e a Filosofia se dá num período que é justamente chamado de pós-estruturalista.

Além de constatar a aceitação tácita por parte dos biógrafos de que a história de vida se dá num *continuum*, o texto de Bourdieu tem a virtude de questionar o caráter de convenção do realismo biográfico (implícito já no seu título), o qual remete para o convencionalismo do realismo literário em geral, ou, como diz Erich Auerbach em seu sempre atual *Mimesis*, para “os cambiantes modos de interpretação dos acontecimentos humanos nas literaturas européias”²⁶.

O próprio Bourdieu chama atenção explicitamente para isso quando menciona o abandono do relato linear pelo romance, tomando como exemplo o *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, fato que coincide com o “questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido, no duplo sentido de significação e de direção”²⁷.

O próximo passo do sociólogo vai ser questionar “os mecanismos sociais que favorecem ou autorizam a experiência comum da vida como unidade e como totalidade. De fato – ele se pergunta –, como responder, sem sair dos limites da sociologia, à velha indagação empirista sobre a existência de um eu irreduzível à rapsódia das sensações singulares”²⁸ ?

A resposta se encontra no mundo social, que “tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível, à maneira de uma história bem construída (por oposição à história contada por um idiota)” e que “dispõe de

²⁶ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 486.

²⁷ BOURDIEU, op. cit, p.185.

²⁸ Ibid., p. 185-6.

todo tipo de instituições de totalização e de unificação do eu”²⁹. A partir desse ponto, Bourdieu, apoiado em trabalhos de lógicos e semanticistas³⁰, vai demonstrar como o nome próprio, enquanto “*denominador rígido*”, é o mais evidente dos tipos de totalização do eu, uma vez que “*designa o mesmo objeto em qualquer universo possível*”, com constância diacrônica e unidade sincrônica:

Por essa forma inteiramente singular de *nominação* que é o nome próprio, institui-se uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como *agente*, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis. [...]
Como instituição, o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a *constância nominal*, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi*, que a ordem social demanda.³¹

Bourdieu discorre então sobre como o nome próprio é o suporte “daquilo que chamamos de estado civil, isto é, desse conjunto de propriedades (nacionalidade, sexo, idade etc.) ligadas a pessoas às quais a lei civil associa efeitos jurídicos e que instituem, sob a aparência de constatá-las, as certidões de estado civil”³². A partir daí, o artigo se encaminha para uma crítica do uso da história de vida pela sociologia. Para Bourdieu, a história de vida “tende a aproximar-se do modelo oficial da apresentação de si, carteira de identidade, ficha de estado civil, *curriculum vitae*, biografia oficial, bem como da filosofia da identidade que o sustenta [...]”³³. O relato de vida varia, tanto na forma quanto no conteúdo, “segundo a qualidade social do mercado no qual é oferecido”, e o fato de ser uma “apresentação pública e, logo, a oficialização de uma representação

²⁹ Ibid., p. 186.

³⁰ Bourdieu cita os trabalhos de KRIPKE, S. *La logique des noms propres* (1982), ENGEL, P. *Identité et référence* (1985) e ZIFF, P. *Semantic analysis* (1960).

³¹ BOURDIEU, op. cit., p. 186-7.

³² Ibid., p. 188.

³³ Id.

privada, [...] implica um aumento das coações e censuras específicas”. A própria situação de investigação, nesse caso específico de estudo sociológico, leva a crer que as leis da biografia oficial tendem a se impor (“preocupação com a cronologia e tudo que é inerente à representação da vida como história”) orientando de forma mais ou menos inconsciente o esforço do investigado na apresentação de si, ou, como coloca Bourdieu, na *produção de si*. Nesses termos, encarando a história de vida como uma história linear, com acontecimentos que se sucedem cronologicamente etc., tentar compreender uma vida “é tão absurdo como tentar explicar a razão de um trajeto de metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações”³⁴.

Há que se ter em mente a “*trajetória*” como série de “*posições*” sucessivamente ocupadas por um mesmo agente, num espaço que é também um devir, estando sujeito a incessantes transformações. Em suma, é necessário reconstruir o contexto (a “superfície social”) onde o “agente” atua, numa pluralidade de “campos” ou de “mercados” a cada instante.

Esse pode ser um problema específico da sociologia quando faz uso das histórias de vida para análises sociais (a abstração do social ao considerar-se o indivíduo, ou mesmo a abstração da multiplicidade que é a vida do indivíduo, para além de qualquer relato que ele possa produzir sobre si mesmo, nos diferentes “campos” ou “mercados”), mas para o qual os biógrafos estão atentos conscientes na maioria dos casos; as biografias especializadas costumam restringir o “campo” pesquisado: a *biografia intelectual* ou a *biografia literária* são exemplos disso.

A convenção do realismo, anunciada por Pierre Bourdieu como ponto de partida de sua crítica nos limites da sociologia (como ele próprio afirma), ausente, de forma explícita, nos três estudos anteriormente mencionados, reforça, mais do que a concordância tácita, a interiorização do conceito da filosofia da história

³⁴ Ibid., p. 189-90.

enquanto sucesso de acontecimentos, por sua vez contida na filosofia da história no sentido de relato histórico. A noção de objetividade do discurso histórico e, por conseqüência, da idéia de cientificidade, encontra-se implícita em tal propósito, que serve de modelo para o discurso biográfico. Daí, parece-me, o problema do realismo não ser questionado nos estudos sobre a biografia.

Desnecessário afirmar que as soluções encontradas (imaginadas? elaboradas? construídas?) pela literatura para dar conta da verossimilhança do texto com o real, tal como os modelos explicativos da natureza advindos das ciências duras como a Física e a Biologia, por exemplo, não se coadunam com as noções de objetividade e fidedignidade almejadas pelo biógrafo, na esteira do historiador. E isso porque as mudanças operadas nesse sentido no discurso literário causam estranhamento, não somente em relação à série literária em si, como em relação ao real empírico tal como é percebido pelo senso comum, no sentido trabalhado por Bourdieu no conceito de *habitus*. Tais mudanças no discurso com relação ao real colocam o leitor numa posição de suspeição com relação àquilo que lê, pois ficam evidentes “as rapsódias das sensações singulares”, ou, em outras palavras, ficam evidentes as marcas subjetivas na criação dessas modalidades discursivas, como é o caso do *nouveau roman*, que procura dar conta da descontinuidade e do fragmentário do real³⁵. Assim, o leitor-modelo da biografia não é o mesmo de um texto literário experimentalista no que diz respeito à forma de representar a fragmentação do real, o sujeito, o fluxo fortuito do tempo. Citando mais uma vez Umberto Eco, “a vida com certeza é mais semelhante a *Ulisses* do

³⁵ Não posso deixar de me reportar às conclusões de Erich Auerbach, no último capítulo de *Mimesis*, justamente sobre um trecho do primeiro romance de Virginia Woolf, *To the lighthouse*, publicado em 1927: “Ainda durante o século XIX, e mesmo durante o começo do século XX, reinava nesses países uma comunidade de pensamentos e sentimentos tão claramente formulável e tão reconhecida, que um escritor que representasse a realidade tinha à sua disposição critérios dignos de confiança para ordená-la; pelo menos, era-lhe possível, dentro do movimento de fundo contemporâneo, reconhecer direções determinadas e delimitar entre si ideologias ou formas de vida antagônicas. É claro que há tempo isto ia se tornando cada vez mais difícil; já Flaubert (para falarmos somente de escritores realistas) sofria pela escassez de fundamentos válidos para a sua atividade, e a tendência mais tarde crescente no sentido das perspectivas impiedosamente subjetivas é mais um sintoma”. (Op. cit., p.483)

que a *Os três mosqueteiros* – apesar de nossa tendência a vê-la mais em termos de *Os três mosqueteiros* que de *Ulisses*”³⁶.

Nesse sentido, o discurso literário leva vantagem sobre o discurso acadêmico, dada a sua autonomia com relação à realidade empírica, retratada ou representada pelos documentos e depoimentos que atestam a verdade do fato, para voltarmos às pertinentes afirmações de Virginia Woolf. As soluções encontradas pela literatura para a representação da realidade nem sempre servem para a feitura da biografia, para retomarmos também às constatações de Alan Shelston quando diz que a biografia não avançou muito em mãos dos ficcionistas do Bloomsbury, que tanto advogaram para a biografia ser considerada como uma arte, no que a arte tem de liberdade quanto aos fatos e criatividade formal.

Biografia e História

Outro artigo que versa sobre as dificuldades de dar conta da vida de um sujeito num relato ou numa narrativa é “Usos da biografia”, de Giovanni Levi³⁷. Os usos a que ele se refere são por parte da História. “Pode-se escrever a vida de um indivíduo?”, pergunta ele. Essa questão geralmente se esvazia com a argumentação da falta de fontes, embora o problema seja mais amplo, como Levi argumenta numa linha muito próxima daquela abordada por Bourdieu, autor, aliás, várias vezes citado pelo historiador:

Em muitos casos as distorções mais gritantes se devem ao fato de que nós, historiadores, imaginamos que os atores históricos obedecem a um modelo de racionalidade anacrônico e limitado. Seguindo uma tradição biográfica estabelecida e a própria retórica de nossa disciplina, contentamo-nos com

³⁶ ECO, op. cit., p.123.

³⁷ A tradução brasileira está em *Usos & Abusos da História Oral*, op. cit., p.167-182. O original foi publicado na revista *Annales*, Paris, v. 6, n. 1, p.325-36, nov./déc., 1989.

modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas.³⁸

O texto de Levi é bastante feliz ao levantar os problemas de diferentes ordens que perpassam a produção biográfica: as relações entre história e narrativa (as influências indiretas da literatura sobre os historiadores, a conseqüente renovação da história narrativa, o debate sobre as técnicas argumentativas); o problema da “ilusão biográfica”, tal como o coloca Bourdieu, ampliado pela constatação do confronto entre o indivíduo e instituições: “a consciência de uma dissociação entre o personagem social e a percepção de si”³⁹; a crise gerada pelo “advento de novos paradigmas em todos os campos científicos”, as “novas tendências na literatura”. Tudo isso leva à descrição das probabilidades, não mais das propriedades; o ponto de vista do observador se torna essencial; o conceito de inconsciente introduz, sob outro ângulo, o problema da ilusão biográfica; a literatura se modifica para dar conta dessa nova representação, como já foi frisado acima; Levi cita Proust, Joyce e Musil; podemos acrescentar Virginia Woolf. Esses problemas estão postos desde o começo do século, basta reevocar o racionalismo do Bloomsbury. Como observa Levi, “a biografia continuou a desenvolver-se, mas de forma cada vez mais controversa e problemática, relegando ao segundo plano aspectos ambíguos e irresolutos que me parecem constituir hoje um dos principais focos de confronto na paisagem historiográfica”⁴⁰. Acresce-se ainda a reconsideração das análises e conceitos relativos à estratificação e à solidariedade sociais, que apresentam “de modo menos esquemático os mecanismos pelos quais se constituem redes de relações, estratos e grupos sociais. A medida de sua solidariedade e a análise pela qual se fazem e desfazem as configurações sociais

³⁸ Ibid., p. 169.

³⁹ Ibid., p. 170. Levi aponta o século XVIII como o momento em que se dá essa tomada de consciência por romancistas como Diderot e Stern (ambos concordam sobre a incapacidade de a biografia captar a essência do indivíduo), que atinge a biografia e depois passa à autobiografia com Rousseau (a verdade da autobiografia era impossível de ser comunicada).

⁴⁰ Ibid., p. 173.

levantam uma questão essencial: como os indivíduos se definem (conscientemente ou não) em relação ao grupo ou se reconhecem numa classe?”⁴¹ Esses os problemas colocados para os historiadores, aos quais a biografia poderia ajudar a responder.

É nessa perspectiva, de ver como a História tenta resolver essas tantas questões para as quais os historiadores estão atentos, que Levi passa a apresentar uma tipologia das biografias produzidas por seus pares. Sua leitura dessas biografias, cuja proposição é a de escapar da biografia linear e factual, está centrada na ênfase sobre o destino individual em oposição à totalidade de uma situação social para “conceber de outro modo a questão do funcionamento efetivo das normas sociais”⁴².

O primeiro tipo é a *prosopografia e biografia modal*. Como o indica o nome (esboço de um retrato), não se trata aqui da construção de uma biografia *tout court*, mas de usar biografias individuais para ilustrar os comportamentos ou as aparências ligadas a condições sociais estatisticamente mais frequentes. Os historiadores das mentalidades praticam a prosopografia. Para explicar a prática da biografia modal, Levi se utiliza do conceito bourdieusiano de *habitus*: “No fundo, a relação entre *habitus* de grupo e *habitus* individual estabelecida por Pierre Bourdieu remete à seleção entre o que é comum e mensurável, ‘o estilo próprio de uma época ou de uma classe’, e o que diz respeito à ‘singularidade das trajetórias sociais’ [...]”⁴³. As biografias individuais “servem para ilustrar formas típicas de comportamento ou *status* [...]; a biografia não é, nesse caso, a de uma pessoa singular e sim a de um indivíduo que concentra todas as características de um grupo”⁴⁴. As biografias individuais são apresentadas como “exemplos modais” a título de prova empírica das normas e regras estruturais que foram previamente

⁴¹ Ibid., p. 173.

⁴² Ibid., p. 179.

⁴³ Ibid., p. 174.

⁴⁴ Ibid., p. 175.

apresentadas.

Seguem-se as *biografias "contextuais"*, que mantêm a especificidade de biografia, mas com uma forte valorização de fatores capazes de caracterizar uma atmosfera (meio e ambiente) que explicaria os destinos em sua singularidade. Todavia, o contexto é usado com dois objetivos diferentes: um é permitir “compreender o que à primeira vista parece inexplicável: “reintroduzir uma prática cultural ou uma forma de comportamento no quadro da vida do século XVI”, como definiu Natalie Zenon Davis, ao referir-se ao seu trabalho sobre Martin Guerre, citada por Levi. “Não se trata de reduzir as condutas a comportamentos-tipos, mas de interpretar as vicissitudes biográficas à luz de um contexto que as torne possíveis e, logo, normais”⁴⁵. O outro objetivo para o uso do contexto é “preencher as lacunas documentais por meio de comparações com outras pessoas cuja vida apresenta alguma analogia, por esse ou aquele motivo, com a do personagem estudado”⁴⁶.

Para Levi, nos dois casos, essa utilização da biografia tem implícito que “qualquer que seja a sua originalidade aparente, uma vida não pode ser compreendida unicamente através de seus desvios ou singularidades, mas, ao contrário, mostrando-se que cada desvio aparente com relação às normas ocorre em um contexto histórico que o justifica”⁴⁷. Nesse tipo de biografia pode ocorrer de o contexto ser apresentado de modo rígido e coerente, servindo como pano de fundo para explicar a biografia. Os destinos singulares não agem sobre nem modificam o contexto.

O terceiro tipo é o da *biografia dos casos extremos* (o oposto do caso modal), em que as biografias são usadas para esclarecer o contexto, que não é percebido na sua “integridade estática”, mas por meio de suas margens. A

⁴⁵ Ibid., p. 176.

⁴⁶ Id.

⁴⁷ Id.

descrição de casos extremos ilumina as margens do campo social em que são possíveis tais casos: o personagem se encontra em situação de ruptura. Pode ocorrer, no entanto, ao traçar as margens do contexto, os personagens, cuja disponibilidade de liberdade de movimento é maior, percam a ligação com a sociedade normal. Levi aponta, nesse sentido, a história de Pierre Rivière como exemplar.

O último tipo de prática biográfica comentado por Levi é a *hermenêutica*, em que se salienta o ato dialógico. A prática se dá no campo da antropologia interpretativa. Diz ele que

[...] o nessa perspectiva [dialógica], o material biográfico torna-se intrinsecamente discursivo, mas não se consegue traduzir-lhe a natureza real, a totalidade de significados que pode assumir: somente pode ser interpretado, de um modo ou de outro. O que se torna significativo é o próprio ato interpretativo, isto é, o processo de transformação do texto, de atribuição de um significado a um ato biográfico que pode adquirir uma infinidade de outros significados. [...]

No fundo, essa abordagem hermenêutica parece redundar na impossibilidade de escrever uma biografia. Mesmo assim, ao sugerir que é preciso abordar o material biográfico de maneira mais problemática, rejeitando a interpretação unívoca das trajetórias individuais, ela estimulou a reflexão entre os historiadores, levando-os a utilizar as formas narrativas de modo mais disciplinado e a buscar técnicas de comunicação mais sensíveis ao caráter aberto e dinâmico das escolhas e das ações.⁴⁸

Para Giovanni Levi, os tipos descritos, que não esgotam todas as práticas possíveis de biografia embora representem outros caminhos diferentes daqueles da biografia tradicional, linear e factual (a qual continua a ser praticada), “passam em silêncio por questões fundamentais”. Tais questões são: a) o papel das incoerências entre as próprias normas (não apenas entre a norma e seu efetivo funcionamento) no seio de cada sistema social; b) o tipo de racionalidade atribuído aos atores quando se escreve uma biografia; c) a relação entre um grupo e os indivíduos que o

⁴⁸ Ibid., p. 178.

compõem.

Em seguida Levi exemplifica como a biografia, ou o destino singular do indivíduo, permite resoluções diferentes para velhos problemas: a biografia pode revelar a amplitude de escolha do indivíduo dentro de um sistema normativo e revelar concretamente como funcionam tais sistemas, que não são isentos de contradições e incoerências, as quais autorizam a multiplicação e a diversificação das práticas. A biografia pode igualmente ajudar o historiador a trabalhar com uma forma de racionalidade seletiva, ao invés daquela proposta pelos esquemas funcionalistas ou da economia neoclássica, que “supõem atores perfeitamente informados”, indivíduos com as “mesmas disposições cognitivas”, obedientes aos mesmos mecanismos de decisão e que agem “em função de um cálculo, socialmente normal e uniforme, de lucros e perdas”. A biografia poderia ainda revelar as especificidades das ações do indivíduo, as quais diferem daquelas do grupo, em função da margem de liberdade em que o indivíduo pode agir visando mudanças sociais. Com isso o historiador veria de forma mais clara temas como a consciência de classe, solidariedade de grupo, limites da dominação ou poder.

Para além dos interesses específicos do historiador, as colocações de Levi sobre a biografia apontam claramente como a natureza da biografia especializada tem objetivos que extrapolam, e muito, aqueles de uma biografia padrão, na definição de Kendall. O destino singular desempenha um papel que sempre *ilumina*, enriquece, esclarece, suplementa o que o estudo do contexto histórico-social deixa na penumbra, seja por falta de fontes ou evidências que corroborem as hipóteses, seja por uso de modelos explicativos muito rígidos. Por mais importância que possa ter, como demonstra Levi, o biografado é, na maioria dos casos, coadjuvante, tanto é assim que o historiador produtor de biografia não se considera biógrafo⁴⁹.

⁴⁹ Nesse sentido são muito interessantes os relatos desses historiadores. Tenho em mente dois artigos publicados por Barbara W. Tuchman: “Os problemas da biografia do general Stilwell”, em que declara logo

Biografia e pós-modernidade

Se a modernidade nos aguça a atenção para a autonomia da arte, a porosidade do discurso, sua construção, seus efeitos, o que está por detrás dele, exigindo uma desconfiança e deplorando qualquer ingenuidade com relação ao texto, a pós-modernidade⁵⁰ exige que se tome *atitudes* discursivas, digamos assim. Entramos agora no campo do *conteúdo* e seu *adequado* tratamento.

Uma das atitudes é a *inclusão* de tudo aquilo que por uma razão ou outra ficou de fora do discurso, à margem. A outra atitude é a de reconhecer as reais intenções que existem por detrás das escolhas daquilo que é incluído. No primeiro caso, trata-se de dar conta dos que foram excluídos ou reprimidos: o sujeito racial numa sociedade imperialista, a mulher na cultura patriarcal, os homossexuais na cultura heterossexual. No segundo caso, trata-se de, numa atitude metacrítica, admitir, denunciar e corrigir o que é (melhor seria dizer *está*) politicamente incorreto.

No que diz respeito à biografia, há um texto em especial que chama atenção para essas duas questões, “(Post)modern lifes – abducting the biographical

no início: “Tenho que começar fazendo uma correção. Meu livro sobre Stilwell não é realmente uma biografia militar, embora o protagonista seja um soldado. O livro é, na verdade, dois em um, como um ovo com duas gemas: Stilwell e a experiência norte-americana na China, tendo ele sido escolhido para representar essa experiência – para servir, como disse no prefácio, como veículo do tema, que não é militar. O tema maior é a experiência sino-americana. Para torná-la compreensível ao leitor, e para escrever uma narrativa, era necessário o veículo humano. Escolhi Stilwell para essa função [...]. Não era a essência; era simplesmente a forma tomada por sua carreira” (p.58). E em “A biografia como prisma da história”, quando também afirma: “Ao servir-me da biografia em meu trabalho, utilizo-a menos devido ao tema, ou ao indivíduo, do que como veículo para descrever uma época, como no caso de Coucy em *Um espelho distante*; ou um país e seu estado de espírito, como no caso do presidente da Câmara Reed e de Richard Strauss, em *The proud tower*; ou uma situação histórica, como no caso de *Stilwell and the American experience in China*. Pode-se dizer que essa abordagem um tanto oblíqua não me qualifica para o título de biógrafo, e com razão. Não me vejo como tal; a biografia é apenas uma forma que usei uma ou duas vezes, envolvendo a história.” (p.70) (In: *A prática da história*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 57-67 e 69-79, respectivamente.). Outro exemplo interessante, mas noutra direção é o de Jacques Le Goff em “Writing historical biography today” (in *Current Sociology-La sociologie contemporaine*, Toronto, v. 43, p. 11-17n. 2-3, autumn-winter 1995), em que discorre sobre sua experiência de escrever a biografia de Luís IX.

subject” (“Vidas (pós)modernas – A abdução do sujeito biográfico”), de William H. Epstein⁵¹. Neste artigo, o autor considera a controversa biografia romanceada de Marilyn Monroe, de Norman Mailer, que assinala, segundo ele, um momento emblemático da biografia norte-americana, por marcar a passagem “de uma formação cultural tradicional para a emergente”. No capítulo de abertura da biografia da atriz, Mailer reflete de modo crítico como, na qualidade de biógrafo e homem, sente-se frustrado por não ter conhecido Marilyn pessoalmente, o que iria causar “uma ferida recorrente no seu texto”, e porque sua ambição secreta teria sido “a de roubar Marilyn”.

A partir dessas duas metáforas textuais, a da ferida e a do roubo, Epstein passa a considerar a relação entre biógrafo e sujeito biografado uma *abdução*, chamando a atenção para os três significados da palavra: no campo jurídico, *rapto* (“o seqüestro ilegal ou a retenção de uma jovem abaixo de uma certa idade – na lei anglo-americana essa idade varia: normalmente de 16 a 18 anos – com intenção de casamento ou de violação sexual, com ou sem consentimento da jovem, e sem o consentimento do pai ou responsável”); no campo cirúrgico, *ferida* (“procedimento cirúrgico através do qual a recessão de duas partes de um osso quebrado faz com que se abra uma ferida”); e como silogismo lógico (“também conhecido como apagogia, que descreve um argumento que demonstra uma proporção *oculta e não expressada*”):

A narrativa biográfica tradicional habitualmente reedita a cena de uma abdução porque, para reparar discursivamente a fratura biologicamente irreparável (a alteridade, a diversidade e a descontinuidade) entre quaisquer indivíduos humanos (geralmente reificados como biógrafo e sujeito biografado), ela separa as partes quebradas e abre uma ferida. [...] Conseqüentemente, no desejo de curar a fratura entre o mesmo e o outro argumentando silogisticamente a favor de um procedimento genérico que ligue o biógrafo e o sujeito biografado numa, por

⁵⁰ Não vou entrar aqui na discussão específica sobre o pós-moderno, mas utilizo a categoria tal como é usada no texto que comentarei, ainda que rapidamente, a seguir.

⁵¹ IN: _____. (edit.) *Contesting the subject*. Essays in the postmodern theory and practice of biography and biographical criticism. West Lafayette: Purdue University Press, 1991, p.217-236.

assim dizer, “relação complacente” (um argumento narrativo tradicional na escritura-de-vida anglo-americana pelo menos desde *Life of Donne* de Walton), a biografia demonstra sem querer a proposição oculta e não expressada.⁵²

Como se pode depreender deste pequeno trecho, a noção de abdução vem marcada negativamente. Epstein, seguindo explicitamente as trilhas abertas por Michel Foucault, demonstra como o que ele vai chamar de “reconhecimento do sujeito biográfico” está sempre monitorado por interesses hegemônicos dos mais diversos tipos de poder, como o político, o social, o econômico e o cultural. O que significa não ser o simples ato de incluir o que está à margem que vai fazer do discurso biográfico (ou não) um discurso isento desses interesses ou “neutro”. Aduzir (trazer para o centro) vai implicar sempre uma abdução (retirar do centro).

As biografias feitas por excluídos, ou pelos “fora-da-lei” da cultura, argumenta ele, podem emergir na consciência social e assegurar suas diferenças, mas a biografia também pode ser um meio de cooptação através de um discurso que acentua a mesmice “original” de todos os sujeitos biográficos e com isso se mantém como uma das formas pelas quais “as estruturas de autoridade dominantes reproduzem tradicionalmente o humanismo antropológico e a diferença (mal)reconhecida”⁵³.

Epstein admite também que o trabalho de Foucault, sem dúvida importante na identificação e denúncia das práticas de poder e controle das vidas quotidianas, “não oferece um protocolo para resistir, solapar ou evitar esses discursos disciplinares”. Diz ele: “A trama do trabalho de Foucault (e do de Mailer) é invariavelmente trágica, uma queda inevitável da graça provocada pela falha no caráter humano e na sociedade”⁵⁴.

⁵² Ibid., p. 227.

⁵³ Id.

⁵⁴ Ibid., p. 228.

Epstein aponta, todavia, para duas saídas: uma é o modelo pensado por Michel De Certeau, que preconiza a ação dos biógrafos como guerrilheiros: a biografia não ocuparia

[...] um lugar *apropriado* que pudesse ser delimitado como seu e que pudesse servir de base a partir da qual as relações com uma exterioridade [...] pudessem ser administradas. [...] os biógrafos (pós)modernos agiriam como se tivessem improvisando uma *tática*, “uma ação calculada determinada pela ausência de um lugar apropriado” [...]. Eles passariam a ser, por assim dizer, guerrilheiros biográficos e culturais, exercendo “uma mobilidade que deve aceitar as ofertas aleatórias do momento e se agarrar nas asas das possibilidades que se apresentam em qualquer momento.”⁵⁵

O outro seria o modelo pensado por Luce Irigaray, preocupada em acabar com a “economia discursiva” tradicional da cultura patriarcal. A autora sugere aos biógrafos (pós)modernos que comecem a “redefinir esse trabalho de linguagem [para] que [ele] deixe espaço para o feminino [e outros sujeitos biográficos reprimidos e excluídos historicamente]”. Irigaray, citada por Epstein, sugere que se deva trilhar o caminho

[...] historicamente atribuído ao feminino [e, deveríamos acrescentar, a outras identidades culturais reprimidas]: o da mímica. É preciso assumir o papel feminino [o afro-americano, o gay, etc] deliberadamente. O que já significa converter uma forma de subordinação numa afirmação e, desse modo, começar a contrariá-la [...].⁵⁶

Como tática de guerrilha ou como mímica lúdica, a biografia, segundo os dois autores, poderia vir a se transformar no espaço para uma autocrítica da sociedade burguesa liberal. Cabe questionar se isto seria possível, ou, ao menos, desejável pelo público consumidor do biográfico (não somente consumidor de biografias publicadas em livros, mas de toda uma imensa gama de material

⁵⁵ Ibid., p. 230.

⁵⁶ Id.

biográfico, como filmes, romances, programas de televisão, como os *talk shows*, entrevistas, revistas tipo *Caras*, etc.), na sociedade ocidental, cada vez mais individualista.

Cabe ressaltar aqui duas noções que me parecem operacionais quando da leitura e análise da biografia: a do reconhecimento do que Epstein chama de “sujeito biográfico”, ou seja, aquele que representa os traços hegemônicos “dos mais diversos tipos de poder” na sociedade ocidental. Independentemente da intenção crítica com relação à produção biográfica vista como reflexo especular de uma ordem social excludora, a noção direciona a leitura a um questionamento dos traços idiossincráticos e culturais de determinado indivíduo que o levaram a ser eleito como objeto de uma biografia em determinado momento. Quais os traços privilegiados pelo biógrafo ao desenvolver um texto sobre sua vida? O “sujeito biográfico” é o sujeito biografado em potencial. A sua “identificação” como tal ilumina toda uma gama de fatores sociais, culturais, éticos que extrapolam aqueles considerados por Levi ao enumerar as vantagens da biografia como auxiliar para resolver determinados problemas da disciplina da História.

A outra noção é a abdução no sentido de silogismo lógico descrevendo um “argumento que demonstra uma proporção oculta e não expressada”. Embora Epstein se refira especificamente à relação entre biógrafo e sujeito biográfico, a abdução talvez seja o tipo de operação lógica predominante na construção da biografia, no sentido de que muitas vezes o biógrafo intui “verdades” hipotéticas sobre o sujeito biografado que são como um argumento que demonstra uma proporção oculta que nunca será expressa.

O sujeito pós-moderno

O ponto levantado por Epstein tem por trás a questão do sujeito pós-moderno, ou melhor, o das identidades culturais pós-modernas a serem representadas nas biografias do final do século (a demanda de verdade assim o exigiria). De certa forma esse problema se aproxima daquele discutido por Pierre Bourdieu, o de a biografia representar os deslocamentos do sujeito nas diversas “superfícies sociais”, na “pluralidade de campos” em que ele age.

A especificidade do problema da identidade cultural da pós-modernidade, tal como vista sinteticamente por Stuart Hall⁵⁷, por exemplo, coloca em cena a fragmentação, ou o descentramento, da identidade do sujeito na modernidade tardia.

Em linhas gerais, Hall considera que ao longo da modernidade, a história da noção do sujeito moderno começa com Descartes. Grosso modo, o “sujeito cartesiano” seria o “sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento”⁵⁸.

Hall vai demonstrar como esse sujeito singular e centrado, passa, no momento histórico posterior, por uma interação com o coletivo (o sujeito sociológico). O “indivíduo soberano” permanece como figura central tanto nos discursos da economia moderna quanto nos da lei moderna. Institucionaliza-se a divisão das ciências sociais entre a psicologia e as outras ciências sociais. A sociologia, entretanto, desenvolve uma crítica do “individualismo racional” do sujeito cartesiano: localiza “o indivíduo em processos de grupo e nas normas coletivas as quais, argumentava, subjaziam a qualquer contrato entre sujeitos individuais”⁵⁹.

⁵⁷ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 27.

⁵⁹ *Idem.*, p. 32.

No entanto, concomitantemente a este modelo sociológico interativo, surge um quadro perturbador que revela o indivíduo “isolado, exilado, alienado”, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal, quadro que já antecipa o que acontecerá ao sujeito e à sua identidade na modernidade tardia.

Na seqüência o autor mostra como a releitura da obra de Karl Marx efetuada por Louis Althusser, da obra de Sigmund Freud levada a cabo por Jacques Lacan e a da obra de Ferdinand de Saussure feita por Jacques Derrida, assim como os escritos de Michel Foucault e a teoria feminista levam a um descentramento desse sujeito.

Em reducionistas linhas gerais, pode-se dizer que Althusser demonstra como Marx, ao colocar as relações sociais e não uma noção abstrata de homem no centro de seu sistema teórico, deslocou duas proposições-chave da filosofia moderna: “que há uma essência universal do homem”; e que essa essência é o atributo de “cada sujeito singular”⁶⁰. O pensamento de Freud traria como contribuição a essa série de “abalos epistemológicos” a descoberta do inconsciente, que funciona de acordo com uma “lógica” muito diferente daquela da Razão e demole o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada.

A leitura feita por Lacan da teoria freudiana é de que “a imagem do eu como inteiro e unificado é algo que a criança *aprende* apenas gradualmente, parcialmente, e com grande dificuldade”, na relação com os outros (a conhecida “fase do espelho”). Como afirma Hall, “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo de “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade”⁶¹.

⁶⁰ Ibid., p. 35

⁶¹ Ibid., p. 38.

Saussure, por sua vez, argumentava “que nós não somos, em nenhum sentido, ‘os autores’ das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua.”, pois esta é um sistema social e coletivo. Igualmente afirmava não serem os significados das palavras fixos com relação aos objetos ou eventos no mundo existente fora da língua (a arbitrariedade do signo). Derrida desenvolverá sua argumentação no sentido de mostrar que, por mais que se esforce, o falante individual não pode fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade. “Tudo que dizemos tem um ‘antes’ e um ‘depois’ – uma ‘margem’ na qual outras pessoas podem escrever. O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença)”⁶².

O trabalho de Michel Foucault realiza o quarto descentramento da identidade. Ao produzir a sua “genealogia do sujeito moderno”, o pensador destaca um novo tipo de poder, por ele chamado de “poder disciplinar”, que se preocupa em “vigiar e punir” os indivíduos através das novas instituições desenvolvidas ao longo do século XIX, como quartéis, oficinas, escolas, prisões, hospitais, etc. O paradoxo constatado está justamente no fato de que, “quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual”⁶³.

O quinto descentramento citado por Hall é o feminismo, “tanto como crítica teórica quanto como um movimento social”. O feminismo questionou a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e o “público” (“o pessoal é político”), trazendo a contestação política para dentro de casa, questionando a família, a divisão do trabalho doméstico, a educação das crianças. Em outras palavras, “politicizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação

⁶² Ibid., p. 40-1.

⁶³ Ibid., p. 43.

(como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas)”⁶⁴.

O que Stuart Hall discute, ao fim e ao cabo, é a impossibilidade de se ter uma identidade definida a priori ou pela interação com o meio em que vive:

[...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura, e coerente é uma fantasia.⁶⁵

Hall demonstra, por exemplo, que o fato de o sujeito ser negro e se colocar contra o sistema hegemônico racista não o impede de ter posições sexistas reacionárias (se machista, ou homofóbico); que uma mulher pode ser feminista e reacionária politicamente, assim por diante, demonstrando que todas as possibilidades deverão ser consideradas. É possível antever as implicações éticas que esse descentramento da identidade coloca.

No caso específico da biografia, Hall não a discute em nenhum momento, coloca-se em questão não apenas o problema da representação da realidade da vida vivida, mas a representação do sujeito que se assume como um ser paradoxal e até incoerente.

A conclusão que se segue às reflexões sobre a biografia, é a da elasticidade, por assim dizer, do gênero biográfico (e aqui cabe bem a homologia com o romance, com todas as multiplicidades de vozes, de discursos que se entrecem,

⁶⁴ Ibid., p. 45.

⁶⁵ Ibid., p. 13.

como nos ensina a lição bakhtiniana). Além dos tipos de biografia já mencionados – e de outros mais que uma taxionomia rigorosa pode exigir –, há a qualidade do produto final, sopesados os ingredientes e a maneira como foram manipulados⁶⁶. A história da vida do biografado pode ser a mais interessante, ou a mais exemplar; o contexto histórico-social que a cerca pode ser rico e promissor; mas sua realidade textual e a veracidade que a legitimará como vida assim vivida dependem do engenho do pesquisador e da arte do escritor. Esse pesquisador (talentoso ou não) pode ser um especialista em determinada disciplina (História, Ciências Sociais, Filosofia, Teoria da Literatura) e poderá fazer uso de metodologias específicas, visando resultados também específicos, assim como poderá ser alguém que se dedique tão somente a escrever biografias, com uma formação abrangente como a do jornalista, por exemplo (são eles os autores de biografias, em sua grande maioria). Numa biografia cabem todas as combinações possíveis de quesitos com seus aspectos positivos e/ou negativos.

História linear e contínua ou não, a biografia há de ser encarada na sua realidade textual, arbitrariamente construída (ainda que com todos os cuidados com relação a sua objetividade) por um sujeito desejante e ideológico (ainda que preocupado em manter sua subjetividade desejante e ideologicizante sob controle)⁶⁷.

⁶⁶ Há manuais americanos que “dão a receita” de como escrever biografias. Cf. o pequeno artigo anônimo, “Picking lives apart: how to write a good biography and avoid reading bad ones” (*The Economist Review*, 11 nov., 1995, p. 3-4), que enumera cinco pontos a serem observados: 1) assunto interessante (o biografado), de preferência já morto; 2) ser seletivo com os detalhes, que são importantes; 3) estilo e domínio de técnicas narrativas para tornar a leitura prazerosa e facilitada para o leitor; 4) senso de equilíbrio para a escolha dos aspectos evidenciados (fuga do comum, como as mães castradoras, etc.); e 5) simpatia pelo biografado, mas não a ponto de distorcer a verdade do fato. Os cinco pontos são desenvolvidos com humor, como pode ser aferido pelo resumo, e ilustrados com exemplos de várias biografias.

⁶⁷ Cf. ERBEN, Michael. The problem of other lives: social perspectives on written biography. *Sociology*, v. 27, n. 1, feb., 1993, p-15-25. O artigo propõe o estudo da biografia sob o prisma da hermenêutica de Paul Ricoeur, somada às questões da natureza da narratividade, tempo e interpretação. O artigo celebra as possibilidades da biografia para o resgate do passado, levando em conta a participação do biógrafo na sua função de construtor desse passado e seu intérprete. Um dos exemplos de exercício hermenêutico biográfico citado é o trabalho de Liz Stanley sobre Hanna Cullwick, uma empregada doméstica vitoriana que se casou secretamente com seu patrão. Afirma Erben: “O que Stanley faz é descrever o ‘nível’ acumulativo de compreensões durante os quais seu projeto ideológico é confundido sem cessar e enriquecido mas pelo qual

Nesse sentido e com todas as suas implicações, repito a questão que coloquei no início desta terceira aproximação: que biografias escreve a ficcionista Agustina Bessa-Luís?

4 . A ABORDAGEM

As biografias selecionadas para objeto de estudo, como foi dito, são aquelas que aparecem, na também mencionada lista publicada nos livros da Guimarães Editores, com a indicação do gênero – biografia – após o título do livro. Some-se a isso o fato de que, passados já mais de dez anos da publicação de *Martha Telles* – o castelo onde irás e não voltarás, a última delas, nenhuma outra foi produzida, em que pese a presença do biográfico em inúmeros romances. Pode parecer uma escolha arbitrária, e de fato o é, como qualquer escolha, afinal. Num momento de curiosidade, essa seleção aponta para o estranhamento das biografias em meio a obras de imaginação em que predomina a prosa romanesca (o estar em lugar excêntrico), a justificar a questão sobre a natureza de tal produção.

Num segundo momento, ainda prévio à leitura dos próprios textos, outro traço diferenciador marca essa produção: com exceção de *Santo António*, obra que é fruto de uma determinação bem clara, as demais foram trabalhos encomendados à Autora, apesar da intenção e do desejo, como declara logo no início de *Longos dias têm cem anos*, de escrever sobre Vieira da Silva¹.

¹ É o que acontece com *Fanny Owen*, como pode ser lido no seu prefácio: “Foi o caso de me terem pedido os diálogos para um filme cujo assunto seria Fanny Owen. Para escrever os diálogos tive que conhecer as circunstâncias que os inspirassem; e a história que os comporta. Assim nasceu o livro e o escrevi.” (op. cit., p.7). E também com a biografia de Arthur Cupertino de Miranda, que consta da publicação comemorativa dos 50 anos do Banco Português do Atlântico, com a diferença, já salientada, de que aquele texto, escrito a duas mãos, não é assinado.

Santo António

Sobre a produção de *Santo António*, A. Bessa-Luís, na entrevista concedida a Artur Portela, historia a trajetória de sua determinação de escrever sobre o santo, mas, a essa altura, tendo já escrito outras tantas mais, não alude ao estranhamento que poderia ter causado aos seus leitores habituais o fato de estar publicando uma biografia. A citação, embora longa, é reveladora das motivações que levam a Autora a escrever sobre determinado assunto ou pessoa:

Houve uma altura em que se publicaram os sermões de Santo António em Portugal, pelo Padre Rema, e eu visitei, uma vez, a Basílica de Pádua. Passado uns seis ou sete anos, voltei a Pádua e fez-me impressão todas as demonstrações de piedade que eu tinha encontrado: os santos, os agradecimentos, era exactamente a mesma coisa. Era a foto do desastre em que a pessoa se tinha salvo, era exactamente a mesma coisa. Uns anos depois, e bastantes, eu passei outra vez na Basílica de St.º António. E então pensei se não haveria qualquer coisa de comatoso que destruía a própria grandeza da figura humana, se não haveria qualquer coisa de mais vivo a descobrir. À saída da Basílica, comprei uma pequena página com a vida de St.º António e aquilo pareceu-me de uma tal pobreza, de uma tal insuficiência, o que projectou o Santo, não só na sua época, como para além dela, que quis fazer, eu mesma, uma investigação sobre a vida de St.º António. Então reuni todos os elementos possíveis, começando pela biografia escrita por S. Boaventura e, (sic) destruí imediatamente uns tantos clarões da novela piedosa. Eram praticamente impossíveis de destruir. Tinham tantos séculos em cima, havia uma côdea lendária em cima de St.º António, que era impossível quebrá-la. Uma delas é que era filho de um meio fidalgo, Fernando de Bulhões, um cavalheiro cujo nome terá mais ou menos um sabor palaciano. Não havendo dados suficientes para o desmentir, são os suficientes para duvidar. Fiz uma viagem na Itália, correndo todos os lugares que foram visitados e habitados por St.º António. Foi uma viagem muito bela.

[...] E daí fiz essa biografia, a que não dei um relevo especial. Para mim tinha um sentimento profundo, eu considerava St.º António um homem espantosamente dominado pela vontade de poder. Por exemplo, a sua primeira saída do país não é tão santa e abnegada como se supõe.[...] Tudo isso para mim era muito cativante, todo esse trajecto da grande figura humana, que, para mim era muito maior, de uma grandeza intelectual extraordinária, de que nós só temos uma pequena parcela de entendimento através dos sermões, que são borrões dos sermões onde não está toda a sua oratória, de maneira nenhuma, e ele foi, sem dúvida, a vedeta da época mais qualificada da área eclesiástica. Tudo isso me chamou a curiosidade e o interesse por um espelho de um espírito ao qual eu me pressentia

ligada de qualquer maneira.

Pela ambição também?

Sim, pela ambição, pela vontade de poder. [...]

Isto é para dizer que o St.º António foi a primeira biografia que eu fiz e a primeira que foi motivada por uma intenção muito pessoal, que foi repor, de uma certa maneira, a figura histórica no seu lugar, apeando-a dos altares.²

Os estímulos da produção de *Santo António*, assim como das demais biografias, como é notável a partir dessas explicações, podem ser resumidos como sendo a identificação de uma falta a ser suprida pela escrita. Certamente será esse o móbil para a criação romanesca, mas no caso das biografias, como têm referentes históricos, sua escrita se insere numa série de outros discursos em que a falta pode ser reconhecida, ou não.

Florbela Espanca

Além de não serem obras da vontade da Autora, acontece de alguns dos sujeitos biográficos não serem, *a priori*, sequer do seu agrado. Com respeito ao trabalho sobre Florbela Espanca, A. Bessa-Luís conta, na mesma entrevista, que resistiu ao convite de escrever a biografia por não ter nenhuma afinidade com a poetiza. No entanto, a resistência deve ter sido pensada e ponderada por A. Bessa-Luís, pois o que a levou a se resolver a escrever sobre Florbela foi um telefonema equivocado, no qual a pessoa perguntou quando A. Bessa-Luís atendeu: “És tu, Bela?”. Conta ela:

[...] E a Florbela Espanca muito mais, porque eu não tinha gosto nenhum pela Florbela, nem pela sua obra, eu não tinha nada a ver com a Florbela. Era um tipo de mulher que eu considerava um bocado chorona e que se lamenta sempre de qualquer coisa para esconder mistérios muito profundos e que não lhe agrada encarar. Era uma mulher que me incomodava profundamente e com a qual eu não

² BESSA-LUÍS, Agustina. *Agustina por Agustina*. Entrevista concedida a Artur Portela. Lisboa: Dom Quixote, 1986. p.58-60.

teria privado se ela existisse e se fosse minha contemporânea. Hesitei muito com a Florbela. Mas eu deixo sempre uma margem de dúvida quanto à importância das minhas capacidades para julgar alguém e para julgar uma situação. De maneira que havia sempre, quando eu estava no momento de ter que decidir se escrevia ou não a biografia de Florbela, e que me inclinava para não a escrever, estava nesta mesma sala, e tocou o telefone, eu atendi, e ouvi uma voz que me disse assim: “És tu, Bela?”. E eu disse assim para comigo “pronto, vou escrever”, porque ela assinava sempre Bela, e eu disse “basta isto”, um grãozinho de areia para empurrar, e então vou escrever mesmo. Porque acima de tudo eu penso “quem sou para me opôr e para decidir?” Haverá sempre alguma de suspenso sobre a minha cabeça que decide melhor do que eu.³

Embora o relato da resistência termine com a anedota do telefonema, fica claro que a aquiescência passa por uma identificação, ainda que num primeiro momento por engano do acaso. A. Bessa-Luís não é Bela, nem gostaria de ser, mas reconhece méritos nessa mulher tão diferente, identifica mistérios a explorar, além do mais forte e óbvio, que é o seu suicídio. Na verdade, A. Bessa-Luís precisa ter, ou desenvolver, uma simpatia pelo sujeito a ser biografado, independente do fato de ser um sujeito biográfico. Para além das declarações extratextuais, como são as entrevistas, a leitura das biografias confirma essa simpatia, que não significa nenhum tipo de condescendência com relação aos fatos e comportamentos narrados.

Sebastião José

A biografia do Marquês de Pombal, *Sebastião José* (1981), escrita depois da de Florbela, apresenta a resposta a uma provocação que é de outra ordem e muito agustiniana: trata-se da tarefa de se deter sobre uma personalidade polêmica sobre quem muito já se escreveu e, nesse sentido, aproxima-se dos escritos sobre D. Sebastião, todos de 1980, e de *Adivinhas de Pedro e Inês*, que virá na seqüência

³ Ibid., p. 60-1.

de *Sebastião José*, entre outros. O desafio consiste em procurar e encontrar, apesar de e em meio ao muito que foi dito, um ângulo ainda não explorado, uma interpretação ainda não ousada.

Diz sobre a biografia do Marquês a Autora, na mesma entrevista:

Mas, depois disso [da biografia de St.º António], todas aquelas biografias que eu fiz já foram solicitadas do exterior. Por exemplo, o Marquês de Pombal, fazia 200 anos, era o centenário, e tinham-me perguntado se eu não estaria interessada...

Mas ainda assim, aceitou...

Aceitei, não com uma simpatia especial. Mas, depois comecei a trabalhar e comecei por me interessar seriamente no tema.⁴

Nesta longa entrevista, concedida em 1985 e publicada no ano seguinte, A. Bessa-Luís se refere a esses três livros quando perguntada sobre as biografias que escreveu: *Santo António*, *Florbela Espanca* e *Sebastião José*, sem fazer referências ao texto sobre Vieira da Silva, publicado uns anos antes. Isso revela uma coerência, pois este texto, assim como o sobre Martha Telles, que será escrito em 1986, não se encaixa num modelo padrão de biografia, seja esse padrão o mais geral ou o agustiniano. Já me referi a ambos como sendo *ensaios biográficos* e insisto no rótulo: têm o objetivo de apresentar o artista ao leitor que vai conhecer, na seqüência, algumas reproduções das obras das artistas plásticas; por isso são curtos e objetivos à maneira agustiniana. Antes de me deter nesses ensaios, aproveitei ainda a entrevista para explorar a declaração sobre *A monja de Lisboa*, publicado naquele ano, reveladora que é das motivações que levam A. Bessa-Luís a escrever sobre determinado assunto ou sujeito biográfico:

Quanto a biografias foi isso. Esta última, a que eu dei grande importância, talvez até porque foi a última obra, e à qual estou ainda muito ligada, que é “A Monja de Lisboa”, Madre Maria da Visitação, que foi priora da Anunciada. Eu dei-lhe muita importância, depois de a conhecer, porque há mais de dez anos eu tinha o processo da Inquisição em casa e não me decidia a fazer a investigação, até

⁴ Ibid., p. 60.

porque era difícil de entrar no assunto. O meu marido dizia-me “por que é que não te debruças sobre isso?” O Camilo tinha feito a história, num pequeno livro chamado “A Freira que fazia chagas”. É o caso de uma pretensa simulação de estigmas de uma freira, essa priora.

Pretensa simulação...

Que eu depois descobri que é pretensa simulação. Mas o Camilo tomou jocosamente como uma simples simulação. E fez aquela história um bocadinho ao sabor anticlerical, e a verdade é que muita gente, pelo menos os camilianistas, iam atrás daquilo como sendo uma prova suficiente. Um dia, o Prof. Hermano Saraiva falou do caso na televisão dizendo que era um caso extraordinário, que parecia um caso policial, e apresentou as figuras das duas mulheres que eram duas facções diferentes: a estigmatizada e a que descobre o caso do pseudomisticismo, e dizia que isto é um caso para uma pessoa que queira investigar, porque é um caso autenticamente policial. Era, de facto. Eu, nessa altura, pensei “e se ela não era realmente uma mistificadora? E se ela era realmente uma estigmatizada?” E depois disse ao Prof. Hermano Saraiva: “Olhe, eu vou pegar no caso, mas vou ser o advogado da freira.” Então, resolvi ser o advogado officioso da Madre Maria da Visitação. Foi um caso espantoso, porque levanta figuras muito interessantes da época, o padre Luís de Granada, todo o processo do Antonismo que se sucede à Batalha do Alcácer, e levanta figuras de Espanha, a Santa Teresa, o seu amigo, que foi o padre Gracián, que teve secretas actividades, nessa época, em Portugal, e aquilo que eu escrevi, que é uma biografia, tem dimensão de romance.⁵

Atente-se para o fato de o objeto estar próximo: A. Bessa-Luís têm o processo inquisitorial em casa, conhece o livro de Camilo Castelo Branco sobre o assunto, no entanto resiste, pois há uma dificuldade inicial em abordar o tema; talvez estivesse convencida pelos argumentos de Camilo. O marido incentiva a empreitada e nada acontece. Depois, ao ouvir o historiador Hermano Saraiva falar sobre o caso na televisão e apresentá-lo como um *caso policial*, i.e., um mistério a ser desvendado, uma verdade a ser provada (ainda que hipoteticamente) ou uma fraude a ser desmascarada (ainda que presumidamente), A. Bessa-Luís se decide a *advogar* em favor da freira. Não há como não reconhecer aí o desafio do mistério e a simpatia com a freira estigmatizada. Some-se a isso o lado policial: a investigação de pistas, o levantamento de testemunhos, a construção de hipóteses. Esses traços – o desafio, a simpatia e o método policial – podem ser confirmados como a marca

⁵ Ibid., p. 61-2.

agustiniana da biografia (talvez seja a de todos os biógrafos, mas neste caso, temos uma romancista que deixa o seu lugar e função de pastora para ocupar, mesmo provisoriamente, o lugar e a função de caçadora, para recorrermos uma vez mais às imagens que usa no prólogo de *A monja*).

Vieira da Silva e Martha Telles

Os ensaios biográficos de Maria Helena Vieira da Silva e de Martha Telles não fogem a essa estrutura, guardadas suas peculiaridades, como já frisei, somado o fato de que se tratam de duas pessoas no curso de suas carreiras na ocasião em que os textos foram escritos (Maria Helena viria a falecer em 1992).

O retrato de Vieira da Silva, amiga leal, próxima no afeto, distante nas atitudes, está na lista das intenções de A. Bessa-Luís, vontade sempre adiada – é a isso que os longos dias têm cem anos do título aludem. E ainda, desejo da Autora que vai ao encontro do de Vieira, sequiosa de ser “inventada” pela amiga escritora. Mas apesar da coincidência dos desejos, a tarefa apresenta-se difícil: A. Bessa-Luís busca um motivo a partir do qual possa falar de Maria Helena, que não se comunica com facilidade, não se revela. O desafio de escrever sobre a pintora passa pela tarefa de autoconhecer-se como artista. No caso de *Longos dias têm anos* a identificação reveste-se de especial interesse porque se constitui na narrativa: ao construir o retrato da pintora, ela também se coloca no texto como artista.

O texto sobre Martha Telles, por sua vez, escrito em forma de diário, revela sutilmente o processo inverso: deixa vislumbrar incertezas quanto a escrever sobre a pintora, que vão sendo pouco a pouco vencidas pelo texto que avança dia após dia. Distante no conhecimento e no espaço, pois àquela altura Martha vivia no Canadá e estava de passagem em Portugal, quiçá nenhuma identificação, pouco

mistério, pouca matéria para uma narrativa de vida. Pode ser tudo isso e nada disso e não há como saber, ainda não li nada que A. Bessa-Luís dissesse sobre o texto e/ou sobre as motivações despertadas para escrevê-lo, restando especulações que talvez sejam apenas ociosas. Se o ensaio sobre Vieira é o texto em que se dá a ler o desejo e o espelho, talvez pudéssemos dizer que o ensaio sobre Martha Telles seja o resultado de um grau zero do desejo propulsor da escrita, porém nada o impede de brilhar na dimensão que lhe é própria, nem de desenvolver simpatia por Martha Telles.

Os cinco textos têm formatos biográficos diferentes, ou, em outras palavras, poderiam ser classificados, num primeiro momento que antecede sua leitura, em uma “hagiografia”, uma biografia literária, dois ensaios biográficos de duas pintoras (uma introdução ao seu trabalho, tipo vida e obra) e uma biografia histórica, no sentido de que o sujeito biografado, extremamente polêmico, está profundamente embricado na história de Portugal. Mas, repito, não seguem os padrões do que seriam biografias literárias, civis ou intelectuais.

Frutos de motivações diferentes, todos os cinco textos passam por uma vontade, a de A. Bessa-Luís. E mais, todos tratam de pessoas que, por algum traço ou idiossincrasia, permitem uma relação de simpatia, sempre complexa, calcada numa ética severa, a qual se atualiza numa crítica da cultura. Não se trata de identificar nessas pessoas elementos para reconhecê-las como sujeitos biográficos (evocando aqui a argumentação de Epstein), isso já está posto. Todavia, quando se trata de A. Bessa-Luís, é preciso que suportem seu discurso judicativo, que iluminem a cultura onde se inserem e aquela de onde fala A. Bessa-Luís. A compreensão desses elementos, por sua vez, explica a impossibilidade de rigor formal, pois que se estabelece uma objetividade de outra ordem.

A objetividade é alcançada porque há uma peculiar identificação dada no seio de uma cultura comum à biógrafa e ao sujeito biografado, ainda que em momentos históricos diferentes. A relação é complexa: o sujeito biografado *vive*

essa cultura e responde a ela com a plasticidade que o distingue em seu seio. Por sua vez, a escritura em que se constrói esse sujeito biográfico é resultado do desafio à plasticidade da própria A. Bessa-Luís como resposta às demandas da cultura de seu tempo.

A biógrafa selecionará alguns biografemas⁶ que ajudarão a compor o retrato, a delinear o caráter dessas criaturas no cenário de seu tempo, a supor suas motivações, de modo a revelar a sua vontade de poder, a sua força plástica como resposta a sua História. Os biografemas escolhidos se relacionam “à cave bachelariana” (a infância, as figuras paterna e materna), aos “momentos emblemáticos” (os acontecimentos que vão marcar o indivíduo de alguma forma ou que ajudarão a biógrafa a construí-lo), e tudo de importante que possa construir o sujeito produtivo, pois a sua produção, é, em última análise, o resultado de sua força plástica.

Em assim sendo, para A. Bessa-Luís serão ignorados ou tratados como secundários os detalhes íntimos ou ínfimos, ou mesmo escandalosos, que não concorrem para construir ou interpretar o sujeito produtivo. Mais do que isso, não vão lhe interessa os fatos que se sucedem no tempo; a isso vai chamar de “folclore da biografia”. De certa forma pode-se fazer um paralelo com o que diz Roland Barthes a respeito de sua autobiografia: “não há biografia a não ser a da vida improdutiva. Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) da minha duração narrativa”⁷. Não é essa vida improdutiva que interessa a A. Bessa-Luís, ao contrário, seu discurso se esforçará por

⁶ Tomo o termo por empréstimo a Roland Barthes, quando fala, no Prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*. [São Paulo: Brasiliense, 1990]: “[...]Porque, se é necessário que, por uma retórica arremesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para se amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (ao tema da *urna* e da *estela*, objetos fortes, fechados instituidores de destino, opor-se-iam os cavacos de lembranças, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos): se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo, e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão [...]” p. 12.

⁷ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977, p.8.

demonstrar como a vida desses sujeitos é, ao fim e ao cabo, a realização de sua obra. Assim, a infância importará no sentido freudiano de época de acontecimentos impressionantes que poderão vir a ser decisivos para a vida futura. Em termos nietzscheneanos, a força plástica poderá ser a resposta a uma história pessoal cujo início estaria na puerícia.

A não linearidade é um traço que importa destacar. As biografias não se constituem numa narrativa linear, ao contrário. A escrita da biografia agustiniana não obedece à ordem cronológica que os fatos acontecem (pois estes são secundários), fatos ou comportamentos são discutidos e interpretados com resultados diversos; alguns trechos de sermões de S. António ou de sonetos ou cartas de Florbela, por exemplo, são citados mais de uma vez para exemplificar ou justificar diferentes argumentos.

Os biografemas se inserem num contexto histórico-social que também é recortado e evocado com o objetivo e a função de explicar, muitas vezes numa relação de causalidade, as motivações, os comportamentos, as idiossincrasias dos sujeitos biografados.

A História volta então para o enunciado (é a história do sujeito biografado e do seu tempo), numa interpretação marcada com os elementos do presente da enunciação, de tal maneira que o leitor não terá a ilusão de que os fatos “aconteceram assim”. A narrativa não “imita”, portanto, a vida vivida num *continuum*: ficam claras nessa narrativa peculiar as hipóteses, os juízos, as dúvidas do narrador. Também fica evidenciado o caráter *histórico* dos fatos históricos, i.e., a sua sujeição à arbitrariedade do ponto de vista do sujeito narrador, às marcas da sua subjetividade, à demanda de verdade da época em que os fatos acontecem, ao caráter pessoal das interpretações. Mais do que isso, são explicitadas as soluções dadas tão somente pela imaginação criativa da Autora.

As considerações intempestivas

Esse retorno da História através das vidas dos personagens das biografias (e dos personagens de romances onde também está presente o biográfico ou o histórico), aliado ao desejo ou desafio de levar a cabo a tarefa de construir essas vidas, desejo ou desafio que passam por uma relação de simpatia entre biógrafa e biografado dentro da cultura portuguesa, levou-me a um texto de Friedrich Nietzsche, “Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida”, a segunda das *Considerações intempestivas*⁸, em especial as primeiras partes, em que tece considerações sobre as diferentes necessidades da História que indivíduos, nações, ou civilizações possam ter e os diferentes modos de usar a História de acordo com tais necessidades.

Grosso modo, Nietzsche afirma que o esquecimento e a memória são duas habilidades diferenciadoras de homens e animais: assim como não podemos prescindir da memória, uma memória totalizadora, sem esquecimento, também nos seria inviável, insuportável. Um excesso de História é, assim, tão pernicioso quanto sua ausência. Há que saber dosar história e não-história e cada indivíduo (cada nação, cada civilização) exigirá uma dosagem particular. A força plástica de um indivíduo é a medida dessa dosagem.

Quanto maior a força plástica de um indivíduo, mais ele estará livre do peso do passado, menos ele será esmagado pela História. Quanto maior sua força plástica, mais o indivíduo poderá dominar o passado, apoderando-se dele para alimentar o seu agir no presente.

Ao homem histórico, a quem o “espetáculo do passado” dá coragem para viver e para enfrentar as lutas do presente, Nietzsche opõe o homem supra-

⁸ Uso a tradução portuguesa de Lemos de Azevedo [Lisboa: Presença, 1976, p. 101-205]. Servi-me também de uma leitura deste texto empreendida por José Borges Neto: Nietzsche e a história: considerações sobre “Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida”. *História: questões & debates*. Curitiba, n. 18/19, p. 349-362, jun. e dez. 1989.

histórico. Esse consegue colocar-se acima da História e observá-la clara e minuciosamente; ele é capaz de detectar e de respirar “a atmosfera não-histórica na qual nascem todos os grandes acontecimentos históricos” e, assim, fazer história sem ser movido por alguma necessidade vital.

Há um romance que considero emblemático para demonstrar a pertinência do uso das idéias nietzscheneanas sobre a história à obra de A. Bessa-Luís, *O mosteiro* (1980): Belchior, o protagonista (se é que se pode usar essa categoria quando se trata de romances de A. Bessa-Luís) é nascido em 1922, como a Autora e, depois de viver uma crise, que se pode chamar de uma crise de cultura, se isola na casa das tias, numa aldeia isolada em um vale nevoento, para escrever uma biografia de D. Sebastião, inspirado na semelhança física de um primo, militar participante da Revolução dos Cravos, com o rei. Escreve-a, pois, por necessidade⁹. Belchior escreve para não enlouquecer e para não contaminar os que o cercam, a família, os clientes, a nação, com sua insegurança¹⁰. Como não consegue superar os problemas de ordem pessoal causados pelo quadro político-moral do país, a biografia não se realiza e o texto produzido por Belche é um ensaio sobre o rei, intitulado “O medo”, quinto capítulo do romance. Não por acaso são estas as suas primeiras palavras: “Não é fácil dizer como as coisas se passaram”.

É interessante observar que o comportamento do primo chama a atenção de

⁹ Lembremos que a Autora, no mesmo ano, escreve mais dois textos não-ficcionais sobre D. Sebastião, é de supor que motivada pela efeméride (negativa) dos 400 anos da anexação de Portugal a Espanha em decorrência do desastre de Alcácer Quibir, associada à do aniversário de morte de Camões. Repensar tais fatos depois de acontecido o 25 de Abril pode ser visto como uma “necessidade” histórica no sentido nietzscheneano.

¹⁰ Exemplifico com um trecho do romance: “Embora em termos muito mitigados, Belche e Luísa experimentaram a mesma impressão de morte psíquica e foram acometidos por uma nostalgia tão profunda e ao mesmo tempo uma cerrada necessidade de estarem ligados até ao fim, que aquilo se tornou suspeito. Suspeito a Belche, que se separou imediatamente da mulher e cortou com a própria profissão. Todos os seus clientes corriam o risco de se infectarem nessa depressão epidémica. Ele pensou que se, em vez dum simples advogado especializado em assuntos fiscais, fosse titular duma pasta no Governo, todo o regime mental da Nação estaria em causa e quantos prejuízos inqualificáveis adviriam disso”. BESSA-LUÍS, Agustina. *O mosteiro*. Lisboa: Guimarães, 1980, p. 136.

Belche quando são ainda adolescentes: “Belchior pensava fazer o estudo do primo, liquidando-o numa espécie de *biografia monumental* cujo assunto era o rei D. Sebastião e a sua época”¹¹. O projeto da biografia em si, como já dito, não será logrado, muito menos o caráter monumental inicialmente desejado. O caderno, contendo o ensaio sobre o medo, é encontrado pelas filhas de Paulina, irmã de José Bento, numa gaveta, junto com uns contos de Sherlock Holmes. Nem as meninas lêem o que chamam de “A Sebastianada”, preferindo as aventuras do detetive. É um texto fadado à incomunicabilidade.

A análise pormenorizada do romance evidenciaria o peso do passado cultural e familiar de Belche a determinar a escrita do texto sebástico, num amálgama de busca da história do famigerado rei para *liquidar*, ou seja, entender o fascínio exercido pelo primo. Mas há um hiato de tempo entre a determinação de escrever e a sua concretização, período de mudanças de ordem diversa:

Pensava nisso com bastante assiduidade, sobretudo depois que tinha contacto com livros de História e se dedicava a interpretá-los. Lia muito, de maneira metódica e conventual; ora fechado no quarto ou na rerete, seu lugar de mais íntimo recolhimento. Onde os sonhos mais angulares da vida humana passam sem confissão, apenas rasgados de trevas. [...] O tempo das grandes leituras foi aquele que sucedeu à adolescência e ainda tinha a sua despedida no coração. Com o casamento de Noémia e a partida de Salvador, a casa conheceu uma nova orientação. A indústria dos bordados, que até aí fora um devaneio que Noémia considerava sua invenção e lhe dava pretexto para sair e correr o vale, no fito de encontros e provocações impossíveis de atribuir ao sentido de acasalamento, desenvolveu-se mais.¹²

As transformações de ordem política e econômica se fazem sentir nas tradições, nos costumes, no afrouxamento moral dos comportamentos. O leitor agustiniano conhece que este é um traço marcante na sua produção como um todo, da qual *A sibila* é emblemática. Em *O mosteiro*, a escritura da história do rei, que

¹¹ BESSA-LUÍS, Agustina. Op. cit., p. 70 (grifo meu).

¹² Id.

iluminaria de modo diferente o desastre da jornada de África, esclareceria igualmente a vida de Belche no seu tempo histórico:

Ocorreu-lhe que a sua obra sebástica podia colher ali o sentido que nunca lhe fora demarcado: e que, em vez de guerra e glória faustosa e extravagante, talvez o jovem rei buscasse apagar-se na área temporo-espacial onde a sua integração fosse mais do que um conflito histórico; fosse, em suma, o enfrentamento do homem com o seu medo.¹³

Dando continuidade à rápida glosa do texto de Nietzsche, ele demonstra que a cada necessidade, individual, nacional ou civilizacional, corresponde um tipo de História.

O homem ativo e ambicioso retoma o passado em função de suas necessidades vitais, ligadas à ação do presente e à ambição do futuro, e faz História monumental. O homem que sente prazer em conservar e venerar, volta-se ao passado para conservá-lo e preservá-lo, e faz História tradicionalista. O homem oprimido e sofredor volta-se para o passado em busca das razões de sua situação presente e em busca de libertação e faz História crítica.

O mais interessante é que nenhuma dessas formas de fazer História é marcada positiva ou negativamente, pois cada uma delas se justifica numa razão ou necessidade, que pode ser do indivíduo, da nação, da civilização. O que pode ser considerado uma História crítica hoje, pode vir a ser uma História monumental no futuro. Nesse sentido, não há como pensar um discurso da História objetivo, científico, com uma verdade imanente, pois é sempre fruto de uma necessidade, ou de uma razão.

A História monumental é aquela feita por quem busca no passado aliados

¹³ Ibid., p. 172.

para as lutas do presente, ou seja, busca no passado as legitimações para sua posição no presente. É a História dos heróis, dos grandes vultos, dos precursores. É a História dos vencedores.

A História tradicional é a do antiquário, do conservador. É a História que julga ser o melhor do presente aquilo que não altera o passado.

A História crítica é feita pelo homem oprimido, injustiçado, sofredor, que busca as causas do seu estado presente julgando e condenando o passado. É aquela cujo objetivo é a substituição desse “passado que foi” pelo “que deveria ter sido”. Libertado do que o faz sofrer, o homem poderia libertar-se, e aos que virão, do presente opressor. Essa, portanto, é a História dos vencidos.

Tendo-se em mente a importância da História na produção de A. Bessa-Luís, especialmente a partir da publicação de *Santo António*, deve-se considerar o tipo de História que A. Bessa-Luís critica, desconstrói e torna a construir nos seus textos, ficcionais ou não.

Nesse sentido, a força plástica que pode ser identificada nos seus personagens e/ou nela mesma, no que diz respeito aos romances, pode ser usada como categoria para analisar as biografias ainda com mais propriedade.

Não se trata de buscar na obra de A. Bessa-Luís reflexos de uma leitura de Nietzsche por ela efetuada, como demonstram textos em que as idéias do filósofo alemão estão entrelaçadas com as da Autora, ou estão explicitadas nas epígrafes de citações de Nietzsche. Não se trata também de supor que A. Bessa-Luís elabora suas reflexões filosóficas “a la Nietzsche”, mas sim de usar algumas idéias nietzscheneanas porque elas se prestam para iluminar e melhor entender o texto agustiniano em si e no cenário literário e cultural português.

Cabem aqui duas observações com relação às análises das biografias que se seguirão. Uma delas diz respeito ao uso reiterado de longas citações dos textos de A. Bessa-Luís, justificadas porque “sua prosa é ritmada num alento lírico só

acessível ao leitor assíduo”, como diz Catherine Dumas¹⁴. Em outras palavras, como já foi observado ao longo deste trabalho, na sua prosa entrelaçam-se a história contada, reflexões de ordem diversas, juízos sobre o narrado, aforismos, complementos imaginativos ao que lhe parece carente de completude, tornando a glosa do texto, em alguns momentos, muito empobrecedora. Penso também nos leitores que não são assíduos freqüentadores de sua obra.

A outra observação diz respeito a duas opções de grafia que não são as usuais: a da palavra história com maiúscula, para referir à disciplina da história, distinguindo-a do significado de relato. Como a Autora usa a maiúscula alegorizante, optei por usá-la também, por uma questão de padronização do texto. O mesmo acontece com S. António, que escolhi grafar com acento agudo e não circunflexo, acompanhando a acentuação portuguesa; e a abreviatura da santo por “S.” e não S^{to}, como é usual.

¹⁴ KONG-DUMAS, Catherine. Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 70, p.31-88, nov. 1982.

PARTE II

AGUSTINA BESSA-LUÍS E A BIOGRAFIA: DA FALTA À OBRA

1. SANTO ANTÓNIO

“O teu rosto, ó homem, é outro homem”
Santo António

“Às vezes, se não sempre, há um momento excêntrico na vida do ficcionista: é quando se interessa pela História”, afirma Agustina Bessa-Luís no início do ensaio *D. Sebastião - o pícaro e o heróico*. Pode-se dizer que *Santo António*¹, publicado em 1973, registra, na sua vasta produção, a primeira ocorrência de fôlego de “momentos excêntricos”.

No entanto, no caso de *Santo António*, o interesse pela História, ao enfatizar a atenção no aspecto biográfico, o que acontecerá predominantemente nas obras produzidas a partir de então, dá destaque à figura de um santo da Igreja Católica. Tantas são as “excentricidades” que há um silêncio por parte da crítica por ocasião de sua publicação. Tenho conhecimento de duas resenhas sobre *Santo António*, uma publicada no Brasil e outra em Portugal e cada qual aponta para um tipo possível de leitura do texto agustiniano.

A resenha brasileira, de Oscar Mendes², conhecedor da obra de A. Bessa-Luís publicada até então, louva o livro por divulgar a vida de S. António, que é o que mais lhe interessa, como mostra o título do texto. A resenha não discute o

¹ BESSA-LUÍS, Agustina. *Santo António*. Lisboa: Guimarães, 1973. Todas as citações se referem a esta edição.

² “Santo António”. *Suplemento Literário de Minas Gerais* (Lusitana Gente). 25 out. p.10, 1975.

problema do gênero biográfico em si e não questiona a mudança de discurso ficcional para biográfico, apenas a indica:

[...] Interrompendo a série de seus romances da vida portuguesa, apresenta-nos ela esta visão do grande santo português, depois que uma viagem de peregrinação pelos lugares onde ele viveu lhe forneceu uma visão da paisagem e do ambiente em que, há séculos, viveu o jovem lisboeta pregando, aconselhando, advertindo, fazendo penitência e edificando com seu exemplo.

Não se trata propriamente de uma biografia, a acompanhar todos os passos da vida do santo, mas antes, e de acordo com a personalidade intelectual da autora, um estudo psicológico do homem, do autor, do orador, uma análise em profundidade de uma alma de santo, de um místico que fez de Deus o seu alvo supremo na vida.³

O texto segue contando entusiasticamente a vida do santo a ponto de exemplificar a sua popularidade incluindo o episódio de ter o resenhista participado de uma representação do drama “Os milagres de Santo António”. O fechamento é a citação de um longo trecho da biografia em que A. Bessa-Luís fala da popularidade de pregador do santo e termina com o seguinte comentário:

É assim com esta segurança descritiva e esta força rigorosa de argumentação que Agustina Bessa Luís comenta os vários aspectos da santa personalidade do jovem franciscano, fazendo de seu livro uma lâmpada votiva a arder, perene, diante dessa imagem de seu conterrâneo que o povo português tem nos seus altares e oratórios e especialmente no relicário de seus corações, e a quem exalta e louva nas suas trovas que parecem irreverentes, mas são puro amor⁴.

É uma leitura que demonstra conhecimento da obra e do estilo de A. Bessa-Luís, assim como da vida de S. António, a qual não é questionada seja como lenda, seja como história: a vida do santo é, neste sentido, lida e tomada como uma integridade: a vida de um homem de Deus. Mais ainda, a resenha não considera que o tempo pode imprimir modificações na narrativa da vida do santo: o autor

³ Id.

⁴ Id.

considera que a vida é assim, ou seja, tem uma imanência que lhe garante imutabilidade, ou que as modificações, se as houver, não abalam tal imanência.

Por outro lado, o fato de a biografia ser escrita por A. Bessa-Luís (com as qualidades de escritora que lhe são próprias, a lhe garantir um lugar no cânone, representa para o resenhista uma garantia de qualidade e credibilidade). Desta forma, a biografia é vista com naturalidade como mais um livro que se soma aos tantos que narram a vida do santo e seus feitos, e por si só justificam a escolha do assunto e do sujeito biográfico:

Numerosos são os livros que, desde a “Assidua” ou “Legenda Prima” narram a sua história e seus milagres. A estes veio juntar-se mais um: “Santo António” de Agustina Bessa Luís [...]. A autora é uma das maiores romancistas portuguesas contemporâneas. [...] ⁵.

Pode-se dizer que é uma resenha duplamente celebratória: de mais um livro da romancista portuguesa, de mais um livro sobre a vida de S. António.

A resenha portuguesa, assinada pelo jesuíta medievalista Mário Martins⁶, e não por um dos costumeiros críticos literários que se debruçam sobre a obra de A. Bessa-Luís, aponta o que significa essa empreitada da autora de *A sibila*:

Um livro de Agustina Bessa-Luís só por si, é já um acontecimento literário. Uma vida de santo, ainda mais. Poucos escritores atingiram a sua enorme força de detecção psicológica, a sua segurança na descida ao mundo interior, a sua lucidez na captação do valor expressivo dum pequeno gesto humano, para trazer a zona obscura à tona da consciência. Ninguém, como a A., para envolver o homem (neste caso St.º António) na sua *circunstância* interior e exterior.

Um livro de hagiografia, sobretudo hoje, torna-se difícil para o leitor e mais ainda para o autor. Um santo nas mãos dum romancista corre perigo de se tornar *outro*. Apesar disso, *Santo António* despertou em nós certa admiração pela ampla informação que revela, pelo recuo aos documentos mais antigos e pela tranquilidade inteligente com que põe de lado, por exemplo, a lenda nobiliárquica

⁵ Id., p. 10.

⁶ “Agustina Bessa-Luís. *Santo António*. Guimarães Editores, Lisboa/1973”. *Colóquio/Letras*, n. 19, p.88-89, mai., 1974.

de ser o Santo descendente de Godofredo de Bulhões⁷.

O jesuíta, já nos parágrafos iniciais, aponta as qualidades e os problemas de uma biografia de santo nos dias de hoje. Começa por elogiar a fina habilidade de A. Bessa-Luís em delinear perfis psicológicos e a tarefa que cumpre ao escrever o livro – posicionar S. António na sua “circunstância interior e exterior”. Mas em seguida aponta o problema de o santo tornar-se outro nas mãos de um romancista, sugerindo dois problemas distintos: primeiro, a delicada questão do santo em si, que pertence à lenda e à fé que a sustenta (e produz?); segundo, o da ordem do discurso – o perigo de o santo, nas mãos de uma romancista, i.e., de alguém que não um teólogo, ou mesmo um historiador, tornar-se “outro”.

Embora fique explícito que esta metamorfose apontada provenha do estatuto da pessoa que escreveu sobre o santo (“[n]as mãos de um romancista”), não parece que seria diferente o desejo de A. Bessa-Luís. Repetir o já dito não lhe apeteceria como tarefa, com certeza, e a motivação para escrever o livro foi a de revelar a figura sob a caricatura das narrativas que circulam ainda hoje, como declara a Autora. “Apesar” disso, o livro, que despertou no resenhista “certa admiração”, tem méritos que devem ser destacados, e a eles o jesuíta faz referências ao longo da resenha: “a força das suas sugestões”, o “seu gosto de filosofar à margem”, sua erudição, sua “curiosidade intelectual”. Mas a admiração é contida, questiona o fato de a autora ter tomado “demasiado à letra o alcance documental dos sermões de St.º António contra os usurários, os bispos, o clero”, faz referência a algumas frases “que pedem ao leitor que as complete”, ou seja, sublinha afirmações cujo sentido não é unívoco, dando margem a entendimentos que podem não ser aqueles considerados mais acertados pelo resenhista, leitor especializado em hagiografia e Idade Média, além de clérigo.

Ao citar e comentar trechos de um sermão de Natal, arremata:

⁷ MARTINS, Mário. Op. cit., p. 88-9.

E a frase *nasceu-nos um Menino* lembra uma pancada de gongo, ecoa dentro de nós, amplia-se e caminha ainda para mais longe, como se tivéssemos crescido por dentro. Sem esquecer o valor das fontes estudadas, é essa ressonância que nos agrada⁸.

Ambas as apreciações são reveladoras de dois tipos de leitura: uma que aceita o texto tal como ele se apresenta: a vida de S. António escrita por A. Bessa-Luís, cujo prestígio de romancista acredita o livro; e a outra, que destaca justamente a excentricidade (no sentido de fora do centro) do fato de ser uma romancista a escrever sobre a vida de um santo e a excentricidade (no sentido de singular, quiçá extravagante) do resultado do trabalho.

Pode-se então imaginar as razões do silêncio da crítica: o que dizer de uma biografia de um santo, escrita por A. Bessa-Luís, no ano da graça de 1973?

O desejo de escrever sobre Santo António

Em crônica publicada em 14 de março de 1971⁹, A. Bessa-Luís já revela seu interesse pela vida de S. António. Aliás, suas crônicas estão a merecer um estudo, por serem um tipo de produção que, além de abundante e duradoura, revela a preocupação da Autora com os diversos aspectos do seu tempo, como o político, o artístico, o histórico entre outros. Além disso, há o fato de a linguagem da crônica agustiniana mesclar uma certa distância do objeto e ao mesmo tempo assumir um ponto de vista muito pessoal, na maior parte das vezes embasado em experiências vividas, como quando relata fatos concernentes a viagens, por exemplo. Mais importante ainda, as crônicas dão a conhecer os interesses e as preferências de A.

⁸ Id., p. 89.

⁹ “Lusitânia Feliz”, in: BESSA-LUÍS, Agustina. *Alegria do mundo II*. Escritos dos anos de 1970 a 1974. Lisboa: Guimarães, 1998, p. 81-3. Chamo atenção para o fato de que na página final de *Santo António*, constam as datas de início e fim do trabalho: 13.12.71 – 3.3.73.

Bessa-Luís por determinados assuntos ou personagens que depois serão objetos de escritos de maior fôlego, os romances e as biografias. No caso da crônica sobre S. António, confirma-se o caráter inconcluso, ou de inacabamento, de sua produção que já foi estudado por diversos críticos¹⁰.

Neste texto, A. Bessa-Luís estabelece uma ligação do santo com a cidade de Lisboa, que “o tem como orago, mas não por mestre” e refere-se, no final do texto, à lenda popular do santo, que lhe parece “quase caricatural”. Tenha-se em mente que na entrevista sobre as circunstâncias em que as biografias foram produzidas, menciona este mesmo exemplo como sendo o que a teria levado a querer escrever sobre ele. Este trecho deixa entrever o tipo de trabalho que será desenvolvido na biografia:

A sua legenda popular e quase caricatural penetra o coração dos tempos com a sua aura estranha, difícil para eruditos mas pressentida pela aliança que o vulgo faz do absurdo com os seus protótipos. Homem de comunidade pelos sentimentos, discreto de todas as distinções, desprendido da sua exceção para não perder o reino dos simples. Sábio, temia-se de o parecer; letrado, escolhia uma voz que o não retratasse; marcado, ungido, bem-aventurado, velava o rosto para não ser reconhecido. E quase o consegue, poeta do seu próprio despojo. Mas o pó também se levanta e o vento o solta da terra fria; pó expira e pó renasce. E da ausência duma qualidade se constitui a virtude dela.

Lisboa exulta, parte que é da Lusitânia Feliz; mas ignora o seu santo, santo terrível de tão fechado que foi à sua originalidade. Quando lhe dedicam trovas e festejos, ele entende-os, mas com que amargor grandes homens assim se entregam à hostilidade de serem diferentes da paz eclética, diferentes do bem usual, diferentes do amor esperado e cego¹¹!

¹⁰ Além de uma conferência da própria Autora sobre o inacabado (*Menina e moça e a teoria do inacabado*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia, 1984), lembro aqui apenas as palavras de Eduardo Lourenço, em artigo sobre *Os quatro rios* (“Des-concertante Agustina”, publicado em *O tempo e o modo*, 1964): “Que fazer então desta prodigiosa e contínua tapeçaria, em oitava versão, com este recente *Os Quatro Rios*?”. Silvína Rodrigues Lopes, em *As hipóteses do romance* (op.cit), aborda o assunto logo no primeiro capítulo que tem como título “O contador de histórias. O inacabado”. Laura Fernanda Bulger, por sua vez, anuncia o estudo deste traço no título de seu livro *A sibila - uma superação inconclusa* (Lisboa: Guimarães, 1990). Recentemente, Catherine Dumas apresentou comunicação de um trabalho intitulado “L’esthétique de l’inachevé dans l’oeuvre de Agustina Bessa-Luís” em congresso sobre “L’oeuvre inachevée”, acontecido na Université de Pau et des Pays de l’Adou, em 1998.

¹¹ BESSA-LUÍS, Agustina. “Lusitânia feliz”, op. cit., p. 82-3.

O caricatural deve ceder espaço ao retrato que lhe subjaz, para revelar então “o santo terrível, de tão fechado que foi à sua originalidade”. Este retrato, que na crônica aparece concisamente anunciado, será construído por A. Bessa-Luís. O trabalho de construção é, afinal, o que caracteriza a literatura biográfica em geral; como diz a Autora no mesmo *D. Sebastião - o pícaro e o heróico*: “Não se trata de negar a realidade da pessoa, mas de a propor como diversa do que é”, numa tarefa de “desocultação”. Ressalte-se ainda que é a cidade de Lisboa, da qual S. António é padroeiro, que a Autora tem como alvo de sua “desocultação”: a cidade que ignora um outro lado do seu santo, daí tê-lo como “orago e não por mestre”.

A bela página introdutória à biografia dada a lume dois anos depois da crônica, adverte o leitor do trabalho que lhe será apresentado: trata-se de trazer o santo da lenda, a qual se faz e mantém sob o tempo leonino, para a História, cujo tempo, por sua vez, lhe dará sepultura:

O homem de Deus encontra no seu caminho uma fera que o mata, mas que não toca no seu cadáver. E um profeta vai à sua procura e leva-o para lhe dar sepultura, dizendo: “Ai, meu irmão!” Assim o tempo trata as pessoas dignas de imortalidade; ele fica como o leão junto do homem de Deus, sem lhe tocar, e não toca também em nada que lhe pertence. Um dia alguém chega e o descobre, e leva-o a enterrar, como a um parente do seu sangue, como a alguém que conheceu em vida. A História está feita. Ela afugenta o tempo que guardava a sua vítima no lugar onde tinha sido morta. O homem de Deus está intacto, o leonino tempo o guarda para a posteridade. Tirou-lhe a vida, mas não destróçou nem o seu manto, nem nada que lhe pertencia.

Assim tem que ser feita a lenda, como se um corpo morto junto do leão vivo fosse trazido à cidade, onde a multidão o recebe e, no seu coração, lhe dá enfim sepultura. (p.7)

Note-se que esta passagem do tempo da lenda para o tempo da História não implica na negação/destruição da lenda, mas é um ato de amor: é dar-lhe como sepulcro o entendimento dos homens, não uns poucos, mas a multidão que o recebe e o sepulta em seu coração, para que viva para sempre.

O ato de amor (e de vontade) é a obra que se oferece a ler, a biografia de S. António. Lembre-se que o narrador-autor de *O manto*, no final da obra se diz um contador de histórias, em oposição ao romancista, e fala do contador de histórias como “aquele que possui a memória do amor”. Silvina Rodrigues Lopes chama atenção sobre a importância do amor nas obras de Agustina, mostrando, por exemplo, que em Schopenhauer – uma de suas influências filosóficas –, a vontade de viver se manifesta no amor. Importa aqui a relação amor e arte que permite uma comunicação, ato de fulcral importância para Agustina. Diz a crítica:

Nos romances de Agustina Bessa-Luís, o amor, tal como a arte, é um acontecimento em que indivíduo se excede a si próprio, entrando em contacto com uma realidade da comunicação entre os seres à qual a sua actividade de indivíduo precisamente não tem acesso, mas sem a qual não irá até ao seu limite, ao extremo do possível¹².

Assim encarada a escrita da biografia, quer dizer, como um ato de amor, ou comunicacional, que se dá a ler num texto cujo objetivo é efetuar a transição do homem santo da lenda para a História, desse “tempo leonino” para o tempo da História, tem-se dois pontos a discutir: primeiramente, os problemas específicos que se apresentam para a ficcionista levar a tarefa a cabo, que é a construção da biografia no que diz respeito aos seus mecanismos de pesquisa e escrita, em outras palavras, como se dá a busca do homem por trás da lenda. Em segundo lugar, questionar o sentido dessa passagem da lenda para a História, tendo em mente as considerações de Nietzsche sobre a História, que se apresenta como um peso, uma fixação que se opõe à plasticidade própria da lenda ou do mito, assim como da arte.

¹²LOPES, Silvina R. *Agustina Bessa-Luís: as hipóteses do romance*. Porto: Asa, 1992, p.59.

Da hagiografia à biografia

Transformar a hagiografia de um santo que viveu no século XIII em uma biografia para um público leitor da segunda metade do século XX, coloca uma série de questões de diferentes ordens e amplitudes.

Escrever sobre a vida de um santo que viveu no século XIII pressupõe também como fonte, ao menos como contraponto a outros documentos que porventura existam, a hagiografia que lhe foi dedicada em função da sua canonização. Embora não seja o caso de aqui aprofundar a questão da hagiografia, fica patente a pertinência de atentar para alguns traços que a caracterizam e contrastá-los com outros concernentes à biografia, seja porque a hagiografia contém a lenda, seja porque A. Bessa-Luís apoia-se na *Assidua* e faz referência a informações veiculadas por outras tantas hagiografias posteriores a esta.

A hagiografia, ou escrito que tem por objeto a vida e/ou os feitos de um santo, era destinada à exemplaridade de comportamento ou da manifestação ou intervenção divina. No entanto, assim como a Idade Média não se mantém a mesma ao longo do período assim denominado, a concepção do que vem a ser um homem santo também não permanece a mesma¹³, o mesmo acontecendo com a hagiografia, como comenta Teresa Condolo-Câmara:

Cheias de milagres, a manifestação marcadamente cristã do maravilhoso que impregnava o homem medieval, as narrativas hagiográficas às vezes extrapolavam as fronteiras permitidas pela Cristandade, imiscuindo nos textos elementos maravilhosos da tradição clássica, célticos etc. Com o maravilhoso tocando o pagão, essas hagiografias tornaram-se, posteriormente, objeto de Censura Papal (por volta dos séculos XI-XII), exatamente por aquilo que nelas seduzia mais os monges e atuava com maior força na religiosidade popular: o maravilhoso, mais impressionante para a sensibilidade medieval que as formulações dogmáticas ou as distensões lógicas da Escolástica. A partir desse momento, as hagiografias – e a imagem propriamente do santo – passaram a ser construídas sobre uma coleção de

¹³ Cf. VAUCHEZ, André. O santo. In: LE GOFF, Jacques (org.). *O homem medieval*. Lisboa: Presença, 1989. p. 211-230.

virtudes. Se na primeira metade do século XIII ainda vemos um Cesário de Heisterbach, monge cisterciense, redigindo uma grande compilação de milagres, sabemos que, no período posterior, foram construídos verdadeiros catálogos de virtudes que caracterizavam um santo¹⁴.

Essas mudanças indicam, para além de uma orientação controladora da Igreja, os sinais de uma tendência mais realista, que irá se firmando gradativamente nos últimos séculos da Idade Média, passando pela Renascença, até se impor no século XVIII, quando os universais vão sendo substituídos por específicos, correspondendo a uma individualização do sujeito. Por sua vez, isso apontaria para a produção de um escrito biográfico mais próximo daquele a que estamos acostumados quando pensamos em história de vida, o qual, é possível dizer, é inaugurado com as *Confissões*, de Rousseau. Sobre este aspecto, pode-se complementar com a afirmação Néri de Almeida Souza:

Desde o século XII vinha-se tentando estabelecer o monopólio papal das canonizações. Aos esforços para se controlar a eleição da santidade, por meio de um processo mais longo e detalhado, somava-se a determinação de um perfil da santidade. Este era moldado por uma devoção mais interiorizada, por figuras da história recente, de instituição eclesiástica, de personalidade mais individualizada e marcante, ligadas à defesa da ortodoxia e da instituição eclesiástica, seja por meio da ação evangelizadora ou da oposição à santidade de fundamentação maravilhosa dos martírios e milagres¹⁵.

Embora a vida de S. António tenha sido escrita no século XIII, ainda se está longe de um retrato mais acurado, no sentido de mais próximo da pessoa individual do homem que foi o taumaturgo.

Aproveitando ainda o estudo de Teresa Condolo-Câmara, vale repetir a referência de Frei Hidelfonso Silveira a respeito da hagiografia de São Francisco:

¹⁴ CANDOLO-CÂMARA, Teresa. Hagiografia medieval portuguesa: *Exemplum. Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais*. São Paulo: USP/UNICAMP/UNESP, 1995. p. 359.

¹⁵ SOUZA, Néri de Almeida. A cristianização dos mortos. Devoção aos santos e a relação entre níveis de cultura na *Legenda Aurea. Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais*. São Paulo: USP/UNICAMP/UNESP, 1995. p.312.

Lia-se a biografia de santo não para aprender história encarnada numa vida concreta, mas para se edificar com a santidade de um homem, uma mulher, um eremita ou monge, guiados por Deus. No fundo, lia-se a ação de Deus na vida de um homem¹⁶.

Vê-se que a tarefa que se impõe ao leitor de hoje é a de ler a hagiografia nas suas especificidades de escrita acrescidas dos propósitos originais. Jacques Le Goff, em artigo em que discute os problemas a serem enfrentados quando da escrita da biografia de S. Luís, rei-santo, comenta:

[...] Na maior parte do tempo um historiador medievalista pode apenas discernir um grande homem através de um tipo de documentação que observou as regras concernentes à apresentação de um tipo particular de pessoa. No caso de um santo, isso é claro o bastante. Geralmente temos apenas *Vidas* (a palavra era usada na Idade Média, *vita*, em latim) que historiadores, desde os bolandistas do século XVII, aprenderam a chamar de *hagiografias*. O sentido metafórico que a palavra adquiriu desde então mostra claramente que estamos lidando com biografias que foram vivificadas de acordo com modelos estereotipados e normativos. A visada crítica do historiador deve tanto respeitar a especificidade da fonte, nomeadamente o gênero hagiográfico, como tentar recuperar por detrás das convenções do gênero, o que podemos chamar de “realidade” ou de “verdade”. Esses são os objetivos a que não podemos negligenciar porque eles correspondem à evolução geral das sensibilidades e *mentalités* e ao desenvolvimento da disciplina historiográfica. Meu São Luís pode apenas ser um “verdadeiro” São Luís. E esse verdadeiro São Luís pode apenas revelar sua verdade através do tipo histórico que ele encarna: um rei¹⁷.

Outro historiador medievalista, Georges Duby, ao estudar o casamento na França feudal, recorre também a hagiografias para dar conta de seu objeto de estudo. No capítulo intitulado “Vidas de santos e santas”, em determinado ponto refere-se ao tipo de fonte documental com que está trabalhando e à leitura que vai além do que o texto diz ou cala:

¹⁶ CONDOLO-CÂMARA, T., p. 365.

¹⁷ LE GOFF, Jacques. Writing historical biography today. *Current sociology. La sociologie contemporaine*, Toronto, v. 42, n. 2/3, p. 13, Autumn/Winter, 1995. Tradução de minha responsabilidade.

Mais ricos são os dois últimos escritos de que agora retiro o ensinamento. Contando a história de duas mulheres, uma mal casada, a outra fecundíssima esposa, eles entendem mostrar como o casamento deveria ser vivido no feminino. Mas revelam também como ele o era, de veras, na nobreza. *Pelo que dizem, pelo que calam, pela maneira segundo a qual apresentam factos reais, os alindam ou os ensombrecem*, discerne-se de que modo os dirigentes da Igreja, discretamente, sem a mínima brusquidão, se empenhavam em rectificar as práticas matrimoniais¹⁸.

Ou seja, a hagiografia é reveladora de fatos temporais, mas há que lê-los como uma representação para cumprir determinados propósitos.

O carácter de exemplaridade da hagiografia aproxima-a da biografia como concebida na Antigüidade clássica, cujas características se mantêm ainda durante o Renascimento, apesar da afirmação de Jacob Burckardt de ter havido então “um desabrochar do indivíduo” e de inúmeros medievalistas afirmarem o mesmo com relação à Baixa Idade Média. Em artigo recente, Peter Burke discute o fato de as biografias produzidas ao longo do Renascimento causarem um certo estranhamento ou desconforto nos seus leitores por não serem

[...] biografias no sentido que damos ao termo. Elas não discutem o desenvolvimento da personalidade, freqüentemente ignoram a cronologia e em geral introduzem materiais aparentemente irrelevantes, dando uma impressão de ausência de forma. A vida de Dante por Boccacio, por exemplo, foi criticada por um estudioso por estar “sobrecarregada de anedotas”.

O que mais desconcerta o leitor é que esses textos estão repletos de *topoi*, anedotas sobre uma pessoa já contadas sobre outras pessoas. Niccolo Valori contou histórias sobre Lorenzo de Medici (as previsões de sua morte, por exemplo) que no mínimo lembram Suetônio e suas vidas dos Césares.[...] A história sobre como o cardeal Granville ditava simultaneamente para diversos secretários é o eco de uma anedota que tanto Plínio quanto Plutarco contaram sobre Júlio César. Os historiadores se acostumaram ao fato de escritores medievais usarem *topoi* dessa natureza, tal como acontece no famoso caso da vida de Carlos Magno por Einhard, que adorna o biografado com as características

¹⁸ DUBY, Georges. O casamento na França feudal. In: _____. *O cavaleiro, a mulher e o padre*. Lisboa: Dom Quixote, 1988. p. 97. Grifo meu.

heróicas de vários imperadores romanos, inclusive tomando de empréstimo expressões como *corpore fuit amplo atque robusto*. Mas como puderam os escritores do Renascimento ignorar a individualidade dessa maneira? O problema se assemelha ao do uso da mesma matriz de madeira para imprimir retratos de indivíduos diferentes nos livros impressos dos séculos XV e XVI¹⁹.

Não é despropositado falar sobre a biografia renascentista nesta breve aproximação à hagiografia, pois a de S. António é escrita já num momento de florescimento da individualidade na Idade Média e também porque, ao que parece, não há, na Idade Média, a criação de um modelo específico de biografia, prevalecendo o modelo biográfico da Antigüidade greco-romana.

É nesse sentido, que Arnaldo Momigliano afirma que os sujeitos biográficos da Antigüidade – gerais, filósofos e demagogos – são vistos mais como tipos do que como indivíduos²⁰. Justificando, a seguir, a aproximação da hagiografia com o modelo clássico:

Em 1934 Mark Longaker observou acuradamente, “O leitor de hoje em dia, na maioria das vezes, procura a biografia porque está interessado em si mesmo”. Isso não se aplica necessariamente aos leitores da Antigüidade. Suspeito que no início o leitor grego não procurava a biografia porque estava interessado em si mesmo. Ele queria saber a respeito de heróis, poetas, homens fora do comum, como reis e tiranos. Ele gostava de biografias tanto quanto gostava de terras estrangeiras. Mais tarde, todavia, houve também na Grécia leitores que tomaram a biografia como espelho da natureza humana. A biografia não se tornou necessariamente mais preocupada com as coisas do espírito, mas se tornou mais ambiciosa²¹.

O que se poderia deduzir é que tanto a biografia clássica como a renascentista têm um caráter mais retórico do que realista, ou, mais literário e convencional do que realista, o mesmo podendo ser dito da hagiografia medieval.

Em contraste com a biografia moderna, i.e., aquela que começa a ser

¹⁹ BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 83-97, 1997. p. 84.

²⁰ MOMIGLIANO, Arnaldo. *The development of Geek biography*. Four lectures. Cambridge: Harvard University Press, 1971. p.13.

²¹ *Ibid.*, p. 21-2.

produzida a partir do século XVIII, analogamente à não preocupação com o desenvolvimento da personalidade, a hagiografia trabalha de maneira diferente a questão do tempo.

O fato de na biografia renascentista não haver uma preocupação com a cronologia e o tempo não agir sobre a personalidade (que por isso pode ser exemplar), permite uma aproximação com outros sujeitos também exemplares no passado (Burke cita exemplos de expressões como um “novo Augusto” ou um “segundo Carlos Magno”), o que faz com que a exemplaridade da vida dos biografados se projete para além da duração do acontecimento da vida vivida.

A inserção da história de vida na longa duração²² fica ainda mais patente num determinado tipo de hagiografia em que a origem e o fim da santidade é Deus em sua eternidade; outro argumento é a idéia da predestinação do santo, i.e., já nasce santo por vontade divina. A par disso, o fato de ser o santo um mediador entre a vida e a morte, entre a integridade e a desintegração, entre o Aqui e o Além, suspende a dimensão física do tempo e estende-o para uma dimensão infinita porque divina. Há a recorrência tardia a este determinado modelo de santo e de hagiografia que persiste “por toda a longa duração da história do cristianismo, até o século XIII”, como observa Néri de Almeida Souza a respeito da *Legenda Aurea*, escrita em 1264:

É significativo que seu autor, o teólogo dominicano radicado em Gênova, Iacopo da Varazze, face a esse quadro heterogêneo de difusão da obra, tenha optado por uma matéria hagiográfica tradicional. A maioria das lendas compiladas concentra-se entre os séculos I e VII e ilustra uma clara opção do autor pela santidade martirológica, ascética e taumatúrgica. Amplia a significância dessa escolha o fato de esta situar-se em clara oposição às propostas papais para a santidade. (p.312) [...]

Assim, os relatos da *Legenda Aurea* se centram na representação da articulação

²² Emprego o conceito de longa duração tal como definido por Fernand Braudel em artigo de 1958, o qual é discutido, vinte anos depois, por VOVELLE, Michel. A história e a longa duração. In: LEGOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 65-96. Para Braudel, a longa duração coloca o acontecimento, ou o *tempo curto*, que teria dominado a história política dos últimos cem anos, na continuidade temporal de uma *conjuntura* ou de um *ciclo* que melhor o explicaria.

entre integridade e fragmentação, vida e morte. Complementam a caracterização das legendas compiladas por Iacopo da Varazze uma espiritualidade pouco interiorizada; santos têm sua individualidade pouco matizada, em favor do reforço das características comuns que traçam um mesmo perfil que se fortalece com a repetição e põe em primeiro plano a função e a eficácia da figura do santo em si; e uma atuação divina fracamente definida, que debilita uma percepção da relação com o sagrado efetuada de forma mediada, como propõe a concepção teológica da santidade. (p.313) [...]

[...] O santo pode assim ser visto como um mediador entre a integridade e a desintegração, a vida e a morte, o Aqui e o Além; como um elemento regulador das relações entre essas duas faces da existência, e por isso equidistante, separado de ambas por lapsos de tempo variáveis.

Devido ao contexto das Grandes Perseguições, a concepção cristã da santidade nasce ligada à morte. No entanto, mesmo com o fim das perseguições e a vitória do Cristianismo, a morte se torna cada vez mais essencial no perfil da santidade tanto através da condição de morto, ou morto em potencial – como os ascetas ou novos tipos de mártires saídos de situações totalmente exógenas às questões da fé – quanto da função de taumaturgo que exercem, atuando sobre os sintomas da decomposição da morte, viabilizando a vida terrena²³.

Essas características da *Legenda Aurea* merecem ser destacadas, não só pelo que revelam sobre a persistência do modelo – de santidade e de hagiografia – no decorrer de uma longa duração, mas também porque a *Legenda* foi muito divulgada, tornando-se uma das obras mais copiadas da cristandade ocidental, o que a coloca também como um modelo a ser seguido por outros autores de vidas de santos já na Baixa Idade Média, quando, repito, a Igreja já exige um outro tipo de santidade como resultado de um empenho pessoal porque no horizonte cultural a individualidade começa a ser valorizada.

Com relação à concepção de tempo, a obra de A. Bessa-Luís como um todo é plena de exemplos em que a longa duração histórica é evocada. Nos romances e nas biografias, no plano do narrado, além do já mencionado traço do inacabado das obras, há sempre um prolongamento temporal, muitas vezes acompanhado de uma distensão geográfica, seja pela apresentação de determinantes do panorama histórico-cultural, seja pela simples inserção da genealogia familiar, remetendo

²³ SOUZA, Néri de Almeida, op. cit., p. 315

para diferentes gerações sucessivas, a marcar a continuidade do tempo. Lembro aqui o amplo quadro da Idade Média européia em geral e portuguesa em particular que a Autora traça em *Adivinhas de Pedro e Inês*, ou a época filipina em que se passa a história d'*A monja de Lisboa*, ou o paralelo entre as vidas dos personagens Natan e Luís Matias no Portugal contemporâneo e as de Sócrates e Alcibiades, na Grécia dos Trinta Tiranos, no romance *Ordens menores*.

O mesmo se verá em *Santo António*, em que os séculos XII e XIII são especialmente sublinhados, no plano da história social e política de Portugal e Itália, plano em que já estão imbricadas a história da política religiosa e as idéias teológicas. Cabe notar que estas alcançam os pensadores do começo do cristianismo, como os da patrística grega.

No entanto, no que diz respeito à santidade de S. António, a longa duração não será considerada por A. Bessa-Luís, e nesse sentido particular pode-se afirmar que ela aproxima-se do objetivo de realizar uma biografia. A figura de S. António, sem ter negada sua santidade, fica construída na sua dimensão humana, e por isso limitada ao período em que viveu. A sua intervenção numa dimensão sobre-humana, i.e. para além da morte, que seria exemplificada por seus milagres ocorridos postumamente, não é levada em conta pela Autora. Os milagres são interpretados como fruto da força de sua figura como predicador em vida, a qual permanece na memória de seus seguidores, que, movidos pela fé, recorrem aos poderes do Santo. Os milagres operados não são colocados em dúvida, mas não são considerados em sua imanência, e sim numa relação que é explicada e delimitada pela antropologia dos envolvidos: o Santo, por seu comportamento, os que vivenciaram os milagres, por suas motivações pessoais e pelos mecanismos psicológicos que possibilitam a mudança de comportamento: o doente curado, a estéril que gera, e assim por diante.

Ao fazer uso da *Assidua*, A. Bessa-Luís está ciente das limitações que esta apresenta como fonte para a construção da biografia; na digressiva e erudita aproximação que vai tecendo em torno da figura de S. António, ela afirma:

A Vita Prima, ou *Assidua*, é um documento escrito mais com o intuito de formar a imagem do Santo, do que aprofundar-lhe a vida. É traçado na obediência a um espírito de edificação, e destinou-se a servir de hagiograma aos pregadores antonianos. (p.12)

[...] As legendas hagiográficas não tinham intenção histórica; já na segunda metade do século XIII um doutíssimo autor de sermões dizia que “muitas coisas se escrevem sobre a vida dos Santos, que se reputam apócrifas ou protrusas [...]; e também muitas coisas frequentemente se dizem em louvor dos Santos, que não são escritas segundo a sua própria história, mas segundo a alegoria”. Modernamente, Jean Leclercq reaviva este juízo, dizendo que “o hagiógrafo não conservará por vezes, dum vida inteira, senão os feitos aptos a edificar ou dignos de proclamação no ofício divino. Era por isso que não se receava acrescentar, aos milagres reais, factos maravilhosos mais ou menos autênticos: havia ainda o recurso a temas que bastava adaptar”. Tudo isso nos esclarece sobre o precário valor histórico da *Assidua* ou qualquer outra legenda. Resta-nos a consolação de acreditar que a vida dos grandes homens morais supera em surpresas a imaginação dos morigeradores. [...] O mundo é como um poema cuja beleza só pode ser conhecida se lançarmos um olhar sobre a sua totalidade. Deste modo, a vida de um homem não pode estar contida na sua legenda nem mesmo na obscuridade do tempo que não foi narrado. (p.24-5)

A escrita da biografia

Pode-se deduzir, em linhas gerais, a partir de declarações da Autora em entrevistas, a história da produção de *Santo António*: em 1970 é publicada em Portugal a tradução dos sermões de S. António, os quais ela lê e se impressiona com a erudição do Santo, em contraste com a figura retratada pela lenda popular ainda hoje corrente. Realiza uma pesquisa bibliográfica de fôlego; começa a escrever o livro em dezembro de 1971; em 1972 realiza uma viagem aos lugares em que esteve S. António na Itália e termina de escrever a biografia em março de

1973. Na segunda edição da obra, publicada em 1993, há a reprodução de duas aquarelas feitas por Alberto Luís, seu marido, uma da igreja de Spoleto, outra da cela numa gruta em Montelucio, ambas encimadas por anotações manuscritas de A. Bessa-Luís, assim como uma fotografia sua em Spoleto, publicada na quarta capa²⁴.

A realização da viagem é referida em várias partes do livro e acumula várias funções: estabelece uma relação subjetiva do narrador, aqui identificado com a Autora, com o que é narrado, no sentido de mostrar que a narrativa não é fruto tão somente de pesquisa bibliográfica e imaginação criativa, mas baseia-se também numa *experiência*; também concorre para a construção da figura histórica do santo, pois se trata de lugares por ele percorridos, habitados, onde há resíduos concretos do tempo em que ele lá esteve: a gruta, a árvore, a capela, a igreja; esta geografia física e arquitetônica funciona como um elo de ligação entre o passado e o presente, contribuindo para que desencadeie um fluxo imaginativo por parte da narradora, que então preenche as lacunas apresentadas pelos limites da pesquisa.

O ponto de partida de A. Bessa-Luís para escrever *Santo António* é uma tradução da *Assidua*, considerada a primeira história escrita da vida do santo, traduzida por Frei Fortunato de S. Boaventura em 1830. A romancista não economiza elogios ao trabalho do frei, o que revela muito do método de escrita que escolherá, como se verá a seguir na citação cuja importância justifica a extensão:

Com judicioso critério e vigorosa opinião se ocupou do assunto. As notas que Fr. S. Boaventura junta à tradução da legenda antoniana, conhecida também como *Legenda Prima*, não são precipitadas nem vulgares. Uma das suas considerações é esta: "... tenho sabido por larga experiência, que um dos principais subsídios para escrever a História de qualquer nação, é compulsar as histórias de todas as nações, que de algum modo tivessem relações com ela. [...] Outro tanto se pode afirmar da História das Pessoas, que se fizeram um nome célebre fora da sua pátria, que sem consultarmos os Historiadores da nação, ou terras, em que elas figuraram, mal poderá sair completa e bem autorizada". Esta ciência da unidade através da

²⁴ As aquarelas estão reproduzidas no final deste capítulo.

observação comparativa foi, nos nossos dias, demonstrada por Toynbee, que lança sobre a História um olhar panorâmico e, mais ainda, possuído de atenção criadora. É de Toynbee a afirmação de que todas as Histórias se parecem à *Iliada*, 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. E é certo ser preciso situarmo-nos como criadores, para poder exprimir o movimento dum acontecimento como realidade. (p. 10-11)

Atente-se primeiro para o olhar abrangente, tão ao gosto de A. Bessa-Luís, que para o tradutor da *Assidua* implica que se consultem diferentes fontes, neste caso, que se recorra a depoimentos deixados por pessoas que viveram nos diversos lugares onde viveu o biografado. Em seguida, note-se a menção ao historiador inglês Arnold Toynbee. Ora, a afinidade com o método de Toynbee, evocado a partir da leitura dos comentários de Fr. S. Boaventura, é elucidativo das opções de A. Bessa-Luís para escrever *Santo António* e todas as demais narrativas de cunho histórico.

Como é sabido, Toynbee é um historiador e ensaísta que é ao mesmo tempo ator e espectador da História²⁵. Ele trabalha para o Foreign Office (que corresponde ao ministério das Relações Exteriores) e redige estudos diversos sobre a África negra e a árabe, sobre a cultura da China e do Japão, sobre o papel das cidades na história, ao mesmo tempo em que escreve, ao longo do período que vai de 1934 a 1961, a sua grande obra, em 12 volumes, intitulada *A Study of History*, em que elabora uma síntese do nascimento, crescimento e decadência das civilizações. Mais tarde, visando a atingir um público mais vasto, escreve uma síntese da obra. O volume que é traduzido para o francês e a apresentação é assinada por R. Aron, sobre a qual destaco trecho que mostra a visão que os pares de Toynbee têm a seu respeito:

²⁵As informações são retiradas do livro de BOURDÉ, Guy & MARATIN, Hervé. *As escolas históricas*. Mem Martins: Europa-América, [1990], cap. III, parte 5, "Toynbee e o ciclo das civilizações", p. 57-60.

[...] R. Aron assinala que a *A Study of History* é “a obra mais célebre e mais controversa da historiografia contemporânea”...e “que é recusada com uma mistura de indignação, de inveja e de desprezo pela maioria dos historiadores profissionais”.

Com efeito, Toynbee contesta francamente a atitude seguida pelos historiadores franceses, dos “positivistas” tradicionais aos inovadores do “*Annales*”. O ensaísta britânico considera que a hierarquização das tarefas no plano intelectual reflecte lamentavelmente a divisão de trabalho na sociedade industrial²⁶.

A. Bessa-Luís busca nas palavras de Toynbee a justificativa para ocupar o “lugar excêntrico” da romancista que vai se trabalhar com a História, apontando como o historiador se aproxima do ficcionista pela subjetividade que marca suas opções e pelo fato de o pensamento humano ser um “compulsador de fantasias favoritas, de obscuridades pessoais, de inspirações oníricas”. Mas não se pode deixar de aventar a empatia por uma certa rebeldia com respeito à “hierarquização de tarefas”, que tanto no caso de Toynbee entre seus pares, quanto no de A. Bessa-Luís ante seu público (incluída aí a crítica), se reflete na quebra da ordem do discurso: nem Toynbee escreve dentro dos parâmetros da objetividade da escrita da História, nem A. Bessa-Luís contenta-se em permanecer “nos seus campos de trevo” de ficcionista, para onde volta depois de ter escrito *A monja de Lisboa*, livro cuja epígrafe é uma frase de Elias Canetti que diz que “a História despreza aquele que ama”... Mas entre a escrita de *Santo António* e a *da Monja de Lisboa*, mais de dez anos se terão passado e muita coisa terá sido produzida.

Voltemos ao trecho citado de *Santo António* para destacar sua parte final: “E é certo ser preciso situarmo-nos como criadores, para poder exprimir o movimento dum acontecimento como realidade”, em que fica explícito o entendimento da Autora de que a escrita criativa é privilegiada, pois tem um

²⁶ Ibid., p. 57.

poder comunicador especial.

Em resumo, o que se tem até aqui é a consciência da Autora com relação ao fato de a hagiografia não se constituir uma fonte fidedigna, a qual se deve ler com as devidas precauções (ou, com as desejadas liberdades); assim como a consciência de que fonte alguma é plena ou suficiente, daí a necessidade de se recorrer a várias delas; e o esclarecimento honesto ao leitor de que as opções pessoais determinam o caminho a ser seguido nesta escrita criativa que não é a mesma de seus romances, embora, acrescente-se, mantenha a mesma modalidade narrativa.

Neste livro, a Autora não apresenta uma bibliografia, o que faz em *Sebastião José* e na *Monja*, mas há um índice onomástico que permite ao leitor, de uma visada, perceber a abrangência das informações utilizadas para compor o quadro da cultura e da mentalidade da época em que viveu o Santo. Consciente de suas limitações de leiga e não especialista, mas também da seriedade de seu trabalho, depois de discutir longamente a atribuição da autoria da *Assidua*, que provavelmente nunca se esclarecerá, ela faz uma exortação que adverte o leitor:

Que os sábios, na sua devoção pela verdade, superem o que, escrevendo de qualquer maneira e segundo a possibilidade dos conhecimentos, nós expomos aqui. Que o sentido dos factos e a sua penetração sejam por outros ultrapassados mil vezes. (p.20)

A. Bessa-Luís faz uso dos sermões de S. António²⁷, com diversos objetivos:

²⁷ Embora Agustina comente a publicação dos sermões na entrevista já citada, a referência completa se encontra na “Bibliografia sumária” do livro de Maria Cândida da Costa R. M. Pacheco *Santo António de Lisboa: a águia e a treva*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986: “*Santo António de Lisboa. Obras completas*., 3 vols., int., tradução e notas de Henrique Pinto Rema, O. F. M., Editorial Restauração, Lisboa, 1970.” Há citação de outra publicação italiana dos sermões, em latim, de 1979, assim como a publicação da *Vita Prima o Assidua*, também italiana, de 1981. Apesar de a autora, no prólogo, afirmar “ser ainda muito recente em Portugal o reconhecimento do valor intelectual do seu santo taumaturgo mais popular e do alcance da sua projecção na cultura europeia do seu tempo” (p.7), não há nenhuma referência ao trabalho de Agustina Bessa-Luís – que tem igual justificativa e que levanta hipóteses coincidentes com

para complementar as lacunas que a lenda e outros documentos não preenchem, e como fonte maior para chegar à condição de homem do Santo cujos trechos interpreta com o intuito de construir sua história de vida.

Todavia, se a lenda que persiste não retrata S. António na sua inteireza, A. Bessa-Luís não deixa de considerar sua permanência no tempo como testemunho de uma “tradição que tem infalivelmente um fundo de autenticidade” que não pode ser desprezado, mesmo sua fonte sendo a oralidade:

É certo que o testemunho pode omitir acontecimentos, no todo ou em parte, seja em defesa de interesses, seja sob a pressão de factores influentes do meio social. Mas, se o acontecimento possui a transcendência que o faz suportar as variações com que ele é transmitido, então o testemunho torna-se a atitude psicológica dum comunidade, e pode constituir uma resposta a um problema que lhe é próprio.

Quando S. António nos é apresentado como advogado das coisas perdidas ou como protector dos casamentos, o testemunho aqui é insignificante, mas depende do consenso de uma comunidade. Na medida em que uma tradição oral é conservada intacta, ela assegura a protecção da comunidade, simbolizada por esse acordo numa opinião que não sofreu alteração através dos tempos. [...] A tradição oral às vezes fixa um pormenor que marcou a imaginação popular, ou então um sinal de distinção que toma o significado ideal através da sua degradação em lugar-comum. Por isso a tradição oral, no que refere ao Santo, é limitada à natureza do que é bom, miraculoso e incorruptível. (p.23-4)

As fontes consultadas, somadas à viagem à Itália, quando percorre os lugares em que S. António e os franciscanos estiveram, cujo resultado, na escrita do texto, fornecem uma pletera de elementos imaginativos que procuram dar conta de como seriam esses lugares à altura em que o santo viveu. A visita possibilita à Autora o reconhecimento de resquícios da vida dos franciscanos sob o cenário atual:

afirmações baseadas em pesquisas posteriores referidas por Maria Cândida Pacheco –, o que não é de se estranhar em um trabalho especializado sobre a mística antoniana, o que corrobora as afirmações sobre o “lugar excêntrico” que esta obra de Agustina Bessa-Luís ocupa.

Montepaolo, que está hoje decifrado como o exacto lugar cerca de Forli e de Castrocaro onde S. António viveu em retiro, é um dos radiosos desertos de que a Itália possui tantos exemplos. [...]

Agora Montepaolo é um sítio um pouco termal, replantado de espécies novas e com a igreja que comemora o Santo de maneira apologética e insignificante. A imitação da cova onde orava S. António, construída dentro da nave, está cheia de ramos de noiva, com os seus laços de tule e botões de flores artificiais. [...] Horizonte não tem. Dantes, sim, teria espaços desafogados, parapeitos talhados nos montes da Romagna. Naqueles caminhos, que possuem ainda um traçado andarilho, andaram os frades na sua viagem a Fiorli no ano de 1222. Num lugar da cidade chamado Vigna dell'Abbate, numa igreja de S. Marcos que já não existe, houve as ordenações de novos padres franciscanos. E, nesse dia, “um exbalbuciante português”, como diz um cronista de Fiorli, pronunciou o “exórdio clamoroso” que ia definitivamente marcar o seu destino de predicador. (p.62-3)

[...]

A aldeia de Sant'Elia existe ainda e eu vi-a quase como devia ter sido quando dama Columba vinha abrir as gelosias da sua casa de montanha e como quando a peste dizimava o gado; um boi branco, no cimo do quelho, grande como uma rez de holocausto, estava parado. Sem canga nem sogá, era como um mármore que vinculasse as *Geórgicas* ao humilde e milenário sítio. (p.83)

A tecitura da figura de Santo António acontece num texto marcado por expressões dubitativas: “*É muito de admitir* que S. António não tivesse [...]” (p.47). “*Podemos considerar* S. António, a partir de certa altura de sua vida, um renegado intelectual” (p.49). “*Decerto* foi nesse tempo em que se recuperava da febre marbosa de que sofreu [...]. *E talvez* se alarmasse [...]. Descobriu *talvez* que a obediência a um apelo [...]” (p.52). “*É de crer* que desse preferência [...]” (p.55 Todos grifos meus). Mas não faltarão as afirmações categóricas nem os aforismos que tanto lhe marcam o estilo: “*É a sua grande qualidade psicológica que torna S. António um precioso elemento da congregação minorita*” (p. 95). “*Não é com a vocação para a felicidade que se toma o caminho do conhecimento*” (p. 28).

É como um detetive que deduz e abduz que A. Bessa-Luís vai se comportar para trazer o santo da lenda para a História, para desocultar/construir o indivíduo que ele foi.

A biografia de Santo António

Por ter S. António vivido no século XIII, pela natureza peculiar das fontes existentes que narram sua vida de homem santo e pela persistência no tempo de narrativas populares que sublinham seu lado de taumaturgo, a tarefa de escrever a sua biografia configura-se como uma construção, no sentido literal da palavra. E assim A. Bessa-Luís procede. Há que falar da história e da cultura da época em que viveu S. António, mencionar as fontes, referir a vida religiosa, interpretar os símbolos, os sinais, as palavras – as do Santo e as dos outros. E o texto vai se tecendo numa inteireza²⁸ tal que sua continuidade não é sequer quebrada pela divisão em capítulos. E aos poucos vai surgindo uma figura do Santo. A figura criada por A. Bessa-Luís.

É necessário frisar que, sobretudo, importa para a Autora levantar hipóteses sobre as motivações que levaram S. António a agir como agiu e a escrever o que escreveu nos seus sermões.

A leitura dos sermões de S. António é fulcral para a escrita do livro, pois permite que se evidencie a defasagem entre o autor dos textos e a figura do santo da lenda popular, que parece caricatural, tanto em Portugal quanto na Itália, mas também propicia um entendimento, ou uma interpretação do por quê de certos elementos que compõem a lenda; mais do que isso, iluminam a lenda de modo a renová-la. Dada a precariedade histórica das fontes existentes, os sermões constituem uma evidência do pensamento do minorita numa dimensão antropológica.

Ao final de abordar a questão da impossibilidade de estabelecer a autoria da *Assidua*, sem deixar, contudo, de levantar hipóteses, juntando pistas, comparando datas e textos, A. Bessa-Luís diz que fato menos discutível é que seu autor era

²⁸ Na verdade, há uma certa diferença da narrativa, que começa mais “colada” ao texto da *Assidua* para interpretá-lo ou contrariá-lo e depois fica mais preocupada com os sermões. Não parece ser o caso de pormenorizar uma análise nesse sentido.

alguém de reconhecida competência mas “que não privou com o Santo, como era de muito diverso espírito. Depreende-se da meditação sobre os textos antonianos quanto S. António devia ser discreto e de certa maneira pouco confessional. ‘A confissão deve ser inabitável’ – disse.” Segue-se uma interpretação dessa locução e depois algumas afirmações sobre S. António e a importância dos sermões:

Quantos segredos conteve, que eram seus! Quantos recebeu no silêncio da piedade – que eram dos outros! Confidências seriam poucas; eram pequenos ócios da alma, vícios da sensibilidade. Mas devia ter conhecido profundamente o deserto da confissão, tempo inabitável. *É por isso que os seus sermões têm de ser mais reveladores que o trato da sua vida inteira.* (p.20, grifo meu)

Ainda que o trabalho proposto não seja o da exegese dos sermões e sim, a partir deles, o da composição do sujeito cujos feitos se mostram de forma insatisfatória na lenda, A. Bessa-Luís interpreta o seu conteúdo de tal maneira que os dois discursos – o do Santo e o da Autora – se fundem.

São escolhidas locuções ou trechos que ajudam o entendimento da *Assidua* ou mesmo da lenda, ou ainda, que suscitam e dão credibilidade às hipóteses apresentadas. A citação antecede ou fecha o que é dito sobre S. António, funcionando como uma âncora para o raciocínio digressivo e vertiginoso de A. Bessa-Luís, que se deixa levar por associações de ordens diversas, como é esta a respeito das diferenças de comportamento entre o Santo e o autor da hagiografia. Além de o leitor não saber do contexto de onde é retirada a locução ou o trecho, não há, da parte da Autora, nenhuma preocupação com a correspondência entre a cronologia da escrita dos sermões e a da vida vivida. Nesse sentido, não há também a preocupação com o desenvolvimento da personalidade do Santo: o que escreveu, não importa quando, na medida que expressa o âmago, o carácter do seu autor, funciona como uma garantia da integridade desse carácter ao longo da vida. Este é outro aspecto importante a ser notado: a confiança no texto lido como autêntica expressão do eu, neste caso como expressão de uma postura de vivência

religiosa, sem levar em conta o que os sermões têm de elaboração e de convenção retórica. Quando isso é ponderado (como a diferença entre o sermão escrito e o falado, por exemplo), é possível interpretar o dito a partir de um exercício de suposições e imaginações que se fundamentam em índices e então afirmar ou confirmar o que se deseja dizer do Santo.

A integridade e o traço de continuidade da personalidade, por outro lado, estão ligados à santidade de S. António, que os sermões explicam e ao mesmo tempo expressam. A questão da santidade pode ser vista como a questão central desta biografia: entender/explicar a santidade fora da lenda, dentro da História (história do tempo em viveu S. António, história da sua vida), ao lado de outra questão, a de ser S. António um místico.

O trabalho de *desocultação* a que se propõe A. Bessa-Luís em seus escritos biográficos é sempre um trabalho detetivesco que lida com pistas, índices e sinais oportunistas de hipóteses as mais diversas, porque o que está oculto é sempre adivinhado, pois permanece oculto, não cabendo, portanto, uma palavra ou verdade final. Assim, a escrita biográfica agustiniana nos faz deparar com explicações diferentes para o mesmo fato ou comportamento e com o inacabado das obras, deixando-as abertas (as explicações e as obras) para uma retomada a qualquer momento.

A santidade

“Donde provinha a vocação de S. António para a santidade?” – pergunta a Autora à p. 28, depois de falar sobre S. Francisco, que “atraiu de repente um exército de jovens deslumbrados, oferecendo-lhes uma visão do amor, mais do que um plano da vida. António de Lisboa era um deles” (p.27-8).

A pergunta é pertinente e se justifica porque a história de vida de S.

António é complexa e contraditória. É Maria Cândida Pacheco que aponta sucintamente para esta questão, tão ao gosto de A. Bessa-Luís no que respeita a escolha dos sujeitos biográficos:

St.º António insere-se cronologicamente nessa passagem do século XII para o século XIII, nessa viragem histórica que recolhe legados e os ultrapassa: é conégo regante e franciscano; platónico-agostiniano e já aristotélico; monge e escolástico; activo e contemplativo; hermeneuta e aberto a uma curiosidade científica; eremita e pregador; rigoroso e poético; ligado ao passado numa tradição monástica e acolhendo as novas fontes de saber²⁹.

A resposta de A. Bessa-Luís à pergunta é longa e entrelaçada a outras informações diversas. Começa falando do quadro sócio-cultural e político-económico que possibilita o surgimento do franciscanismo na Europa e em Portugal: tempos difíceis de guerras e fome, cultura cara, saber livresco espalhado em diferentes conventos e mosteiros: “Não é de crer que S. António aprendesse em Santa Cruz tudo que era preciso para fazer um licenciado garantido pelos cinco anos do *trivium* e do *quadrivium*. [...] Assim, a sua eloquência é cultivada mais exclusivamente com o exercício da leitura da Bíblia. A pátria, já dissemos, é quase hostil ao florescimento das letras” (p.29-30). Em seguida refuta a informação da *Assidua* de que os primeiros anos de S. António decorreram de maneira simples e feliz para fazer uma longa digressão sobre a tristeza, que aparece nos sermões antonianos: “Ela é o molde da sua sensibilidade, e o eixo da sua fé.” (p. 31). Exemplifica fazendo referência a um sermão em que

S. António nota o estado do homem distinguido com um dom, quando ele é superior aos outros homens pela sua natureza santa. E todavia essa criatura dilecta “caminha triste”. Acompanha-o uma espécie de furtiva consciência, e é de certa maneira um renegado. Ele sabe que os seus dotes extraordinários o situam em lugar de excepção; mas algo lhe obriga o coração a ser triste. Ele está preservado, sagrado. A sua vantagem sobre os outros homens é uma marca de nascimento. É vulnerável, sim, mas predestinado para o bem; pode errar, mas evolui fora do

²⁹ PACHECO, Maria Cândida, op. cit., p. 65.

círculo do pecado. Esse benefício original tem o seu preço na tristeza. (p. 31)

Há, pois, “uma natureza santa”, “uma marca de nascimento”, um “benefício original” que distinguem o homem que os possui e que o obrigam a ser triste, “tem seu preço na tristeza”. Mas para além da tristeza, há a pobreza a ser vencida:

A pobreza é a epopéia do pobre. [...] Pobreza também é o fundo anelo daquilo que se adivinha e não desfruta. Memória do bem é pobreza. [...] Os três estados do dom foram aceites e já passados: primeiro, o ciclo da profecia, segundo, o da ocultação, terceiro, o da convocação. São estados de pobreza, porque significam insatisfação. S. António viveu-os. (p.32)

S. António vive e supera estados de pobreza “quando em Santa Cruz se propôs como renovador do apostolado”; quando em Montepaolo, ao ser chamado a predicar. Conheceu na juventude a *alma imperativa*, “a que quer, projecta, designa e vence” e a pobreza que lhe corresponde. A *alma clamorosa*, “a que censura e verte sobre os homens o chumbo ardente duma justiça – ele trouxe-a dentro de si, como outra pobreza ainda”. A *alma pacificada*,

o coração pacificado, o último tempo da trilogia mística, obteve-os por fim. A pobreza então dissipou-se como um grande véu de bruma que é varrida. A alma não faz mais sombra no mundo; não violenta outra alma, não é senão aquela que regressa à própria fonte, ao seu arquétipo.

O homem santo “caminha triste”. Santo quer dizer, na interpretação moral antoniana, aquele que sobe ao monte de luz, o que se muda, “de figura do mundo em figura de Deus”. (p.33)

Temos a santidade primeiro como um dom natural, o que por si não é suficiente para garanti-la: há obstáculos a superar, estados de pobreza e estados de alma, para que a alma regressasse à própria fonte – a Deus, ao seu arquétipo – e só então o homem é santo.

A mesma tristeza, que é marca da santidade do homem escolhido, mas segregado, aparece como causa de temor: “ ‘A tristeza opera também o desejo’ –

diz”. A. Bessa-Luís interpreta esta locução como “um suspenso idílio no enigma de sua carreira de letrado e de pregador” (p. 34), explicando seu desejo de mudança do convento de S. Vicente de Fora, em Lisboa, para o de Santa Cruz, em Coimbra. Este é um exemplo do uso do sermão para levantar a hipótese de um fato biográfico em que a cronologia não é levada em conta, visto que a mudança de uma ordem para outra se dá muito tempo antes da escritura dos sermões³⁰. Note-se também a passagem sutil da explicação da santidade para a dos motivos da mudança de ordem.

Uma outra locução sobre a tristeza, “A tristeza opera a vingança”, leva A. Bessa-Luís ainda mais longe: “Que sombra cai desse estranho brado? Que consciência? Que privação? Percebe-se subitamente o drama, talvez a carência dum afecto na infância e que se reflectiu num angustioso desejo de saber” (p.34). A seguir fala da vontade, que “anda quase desavinda com os santos”. Aponta que a primeira prova da vontade se dá quando S. António decide deixar o convento de Santa Cruz para se juntar aos franciscanos, vontade esta motivada pelo martírio de cinco frades menores no Marrocos e a posterior chegada de suas relíquias no mosteiro de Santa Cruz, fato sem dúvida impressionante, mas também fruto de um longo processo, “de perturbação profunda, para que os laços, que eram decerto já fortes, fossem quebrados” (p. 35).

Mais adiante, retoma o caso do martírio dos cinco franciscanos para dizer que o fato

animou S. António a desejar igual destino. Acreditou que tinha por missão converter sarracenos; ou, pela força do seu verbo, ganhar homens para Deus. As

³⁰ “Santo António entra no Convento de S. Vicente, por volta de 1211, fazendo provavelmente sua profissão depois do noviciado de um ano. [...] Dois anos incompletos passa Santo António em S. Vicente de Fora [...]. Entre os anos de 1227-1228, possivelmente em Pádua, inicia paralelamente [à pregação] a redacção dos Sermões Dominicais, [...] Fixa-se em Pádua no Outono de 1230. Aí retoma o ensino de Teologia – como apontam vários testemunhos – acumulando-o com a pregação, a conclusão dos *Sermões Dominicais* e o início da redacção dos *Sermões Festivos*”, nos informa Maria Cândida Pacheco, op. cit., p. 21-2 e 30-1.

vontades humanas podem ter nomes santos. Podem chamar-se virtudes as coisas que algumas vezes são só desesperos do coração. (p.42)

A. Bessa-Luís “pressente” que a grande crise moral de S. António “decorreu nesse tempo de fracasso missionário”. Depois do grande esforço que é separar-se dos amigos, mestres e pátria, ou seja, do que lhe proporciona segurança, mal chegado na África, adoece. “Era de Deus o destino que escolhera; e Deus punia-o de possuir mais vontade do bem, do que humildade do bem” (p.44-5).

Depois de intercalar algumas páginas em que fala da ordem franciscana em Portugal, do quadro social mais geral, determinante das mudanças que a Regra franciscana tem que efetuar, A. Bessa-Luís retoma a crise moral de S. António no Marrocos:

Era como uma terrível reprovação paterna que o isolava da irradiação do sentimento e o fazia ver claro na sua alma. Decerto foi nesse tempo em que se recuperava da febre morbosa de que sofreu, no tempo de convalescença em que a sensibilidade se torna mais aguda, que o Santo se conheceu profundamente. E talvez se alarmasse e recorresse à desafecção de todos os seus impulsos, para se punir de alguma dose de orgulho. Descobriu talvez que a obediência a um apelo de grande alcance moral, como era a pregação, podia não ser outra coisa senão a eleição de um objecto de prazer, em vez do autêntico caminho para a santidade. O que era, pois, a vontade humana senão enganos e desordem, quando a própria sublimação contém a carga de sonhos espúrios? (p. 52-3)

A crise, que é interpretada como uma punição paterna e aqui pode ser entendida freudianamente como resquício do relacionamento paterno-filial ou como punição divina, leva ao autoconhecimento profundo, ao reconhecimento de que a pregação missionária não seria o “autêntico caminho para a santidade”, parecendo agora algo a ser alcançado pela vontade isenta de orgulho.

A santidade também aparece como secundária, face à índole ou ao “génio” práticos e diretos:

É de crer que desse preferência à vida contemplativa, tanto pela sua índole

discreta como pela vocação do estudo e da meditação. No entanto, como o seu génio agia no mundo através duma impressão imediata e mais directa do que a santidade, ele era solicitado para influir tanto na imaginação das multidões, como nas paixões desencadeadas pelos costumes. (p. 55)

Mais adiante A. Bessa-Luís fala do “caráter privilegiado do Santo” e dos “mecanismos de defesa da angústia” que o levam uma renúncia do prazer, para falar de duas manifestações antagónicas: “a cólera pertinaz contra os maus religiosos” que lhe valeu o epíteto de “martelo das heresias”, e o fato de ter chegado até aos nossos dias como “um pequeno frade confessor e mediano”, “ao nível do rito quotidiano”. A explicação, que se repetirá com insistência outras vezes, é a seguinte:

O Santo, a quem o *donum amoris* foi conferido, teria que viver sempre perante os seus conflitos interiores repetidamente movidos pela sua experiência mística e humana; daí o desejo de isolamento que não significava, no entanto, o repúdio do recinto colectivo escolhido, quer dizer, o convento. Pois ele devia pressentir a importância que tem a colectividade de qualquer maneira sectária, seja de índole familiar ou profissional, para a tranquilidade moral do indivíduo e para que ele se ache a salvo da desintegração do eu. (p.67-8)

Aparecem juntos o “*donum amoris*” e os conflitos interiores por conta da “experiência mística e humana”. Já na segunda metade do livro, há uma discussão mais abstrata e conceptual da santidade, sempre com o objetivo de apontar as qualidades de S. António que se ajustam a tal conceito ou à descrição de determinado comportamento moral ou mesmo social.

Para A. Bessa-Luís, a santidade existe, não é em nenhum momento questionada. O santo é o homem de Deus. A Autora não se preocupa em discutir diferentes definições históricas de santo. A santidade, por um lado, é algo a-histórico, porque tem uma ligação muito peculiar com Deus. A santidade não é fruto da lenda, está presente no homem que foi S. António pelas suas qualidades morais e comportamentais. Algumas vezes tais qualidades aparecem como

idiossincráticas, outras vezes como determinadas por algum acontecimento ocorrido na infância, daí a importância da construção da dimensão antropológica do Santo e a pertinência da pergunta sobre a vocação de S. António para a santidade: há uma natureza, mas também há uma vontade que encaminha o homem de Deus para a santidade.

A mística

Ainda na primeira parte do livro, A. Bessa-Luís historia o encontro de S. António com Tomás Gallus, por quem teria sido iniciado no pensamento do Pseudo-Dionísio, o Areopagita, místico dos primeiros tempos da Igreja. Apesar de identificar nos sermões antonianos traços dessa influência não declarada, A. Bessa-Luís adverte, no seu melhor estilo de contradição: “Todavia, como S. António é um afectivo e não um místico, nele o sentimento sempre prevalece sobre a economia da alma” (p. 71).

Essa interpretação é retomada várias vezes ao longo do texto. Outros místicos são identificados como fonte de estudo de S. António, como Hugo de S. Vítor “um dos mentores morais de S. António”, sem que a tese de ser ele um místico³¹ seja assumida por A. Bessa-Luís, mas, pelo contrário, seja negada reiteradamente em várias passagens:

S. António não é um místico. É um personagem conciliar que tem a intuição das reformas profundas e que se mantém fiel a um certo núcleo popular que de certa maneira não chega a participar no ideal da vida apostólica. (p.151)

O carácter afectivo de S. António impede que ele se conduza como um místico,

³¹ Maria Cândida Pacheco defende essa tese, mostrando as fontes que poderiam ter influenciado S. António, mas também afirma que os índices e sinais dessa mística antoniana estão muito esparsos e diluídos nos seus sermões. “A dimensão mística dos Sermões antonianos” está discutida no cap. III – “A pomba, a água, e a treva” (p. 59-93), na obra já mencionada.

que é em geral de génio mais violento e agitador; e que, sobretudo, castiga na visão duma autoridade sobre-humana a fraca compleição dos homens, insuficientes como exemplo, furtivos como crentes regenerados como discípulos. (p.154-5)

Também para S. António o cristianismo é uma educação e não uma mística; uma paideia em que a vontade humana concorda com a vontade de Cristo. Esforço humano com iniciativa divina, tal é a visão histórica em que se desenvolve o processo da humanidade. (p.156-7)

O místico é um pessimista inconformado. Em S. António há aquela personalidade ascética que Yaeger observa em Orígenes como sendo impulsionadora da sua produção erudita. Como ama o recolhimento, a sua vida é ordenada no sentido da obra literária e da meditação. Contudo, em S. António, o seu génio afectivo e um certo concerto de humildade e amor perante as coisas da vida leva-o a ouvir as pessoas e a ser atento aos seus males e à sua perturbação. (p.157)

A passividade do místico, aquele que assiste e presencia a realidade divina, é uma via muito dolorosa. [...] A alma do místico tem que possuir um esplendor próprio, para suportar a negação da sua mobilidade natural. A alma vive de afecto, e Deus é espaço, é silêncio, os sentimentos não o definem nem interessam. S. António, como não é um místico, decerto por defesa de uma alma tímida, procura a imunidade dela por meio da expansão módica da perfeição. (p. 235)

Independente desse entendimento, pessoal ou não, do que seja um místico, A. Bessa-Luís contrapõe-lhe o carácter amoroso e afectivo de S. António, fruto de sua natureza e da prática baseada nos princípios da ordem franciscana.

Esse carácter amoroso, ou a expressão do *donum amoris*, mais se evidencia nas circunstâncias sociais e históricas do tempo em que vive o Santo. Tempo de miséria e fome, de guerras e de mudanças que forjou os homens e mulheres que constituíram o público de suas palavras, de seus sermões, cujo poder de exortação os diferenciava da pregação medieval oficial, diz A. Bessa-Luís, pois ele não está interessado em converter hereges: “Exactamente, ele não reforma, não profetiza. Vê – e ama” (p.38).

A. Bessa-Luís aponta, em diferentes passagens, vários atributos nos sermões de S. António, entre eles o discernimento de conhecer seu público e saber o que precisa e quer ouvir, assim como o tempo vivenciado por todos, público e pregador:

A sabedoria em S. António tem esse carácter de comparticipação no presente. É menos sacerdotal do que fraternal. Não só compreende, mas também divide o dom contido nas suas mãos. (p. 50)

Se o pobre ama apenas a sua arquinha de pau com meio alqueire de farinha e uma estriga de linho lá dentro – como falar-lhe do terceiro Livro dos Reis? [...] Esse homem instruído e afável conhecedor de Deus tinha um certo estilo melodioso que se aperfeiçoou na terra da sua origem e nas verdades práticas que servem os pobres e lhes proibem a paixão. (p. 56)

O que S. António conhece no seu dia a dia são as condições de vida herdadas do direito bárbaro. O seu coração não pode deixar de se confranger perante as pilhagens, as depredações, as violências que as guerras provinciais traziam consigo. [...] E por isso o Santo sempre deve considerar inoportuno o estímulo para que a sua acção se desenvolva num sentido marcadamente prático. O seu espírito não reage às mudanças; ele evolui a partir duma predisposição natural e na qual se manifesta o sentimento do numinoso. (p. 166-7)

O Santo sabe que os tempos mudaram. [...] E S. António é consagrado Santo defensor da dignidade humana quando obtém postumamente que uma lei seja promulgada a favor dos devedores. Com efeito, por influência dos seus sermões da Quaresma de 1231, em que condenou a usura como praga social que tinha arruinado numerosas famílias e causado mesmo a morte de várias pessoas, foi editada pelo *podestà* de Pádua a chamada *lei do devedor*. ‘Em nome do Pai e do Filho e do Espírito Santo. Amém. A pedido do venerável irmão António (bem-aventurado confessor), da Ordem dos Frades Menores, foi tomada a decisão seguinte: Ninguém doravante, se renunciar aos seus bens, poderá ser corporalmente constrangido por causa de obrigações ou de dívidas contraídas no passado ou susceptíveis de o ser no futuro. Esta disposição aplica-se aos devedores ou ao seu garante [...]’. Assim o Evangelho tem aplicação imediata, e o perdão dos devedores passa a ter consagração jurídica. Vemos, desta maneira, como o Santo entendia a virtude – uma faculdade social que aproveita a todos comunmente.”(p. 223-4)

Essa praticidade, de natureza afetiva, fundada no conhecimento da realidade, importa mais do que o carácter místico que S. António possa ter. A. Bessa-Luís diz ser a acção social do Santo “como uma espécie de cruzada ao nível do desespero quotidiano” (p. 78).

Os sermões, sua verdade e seu público

Os sermões antonianos, como já foi dito, são utilizados ao longo da

biografia em seus trechos e locuções para compor a figura do homem que foi S. António no tempo em que viveu. Mas a sua singularidade e natureza igualmente são alvo de comentários mais ou menos gerais, com o intuito de demonstrar os motivos por que S. António, criatura discreta ao extremo, é popular, querido, canonizado pela multidão de pobres, doentes, miseráveis que o escuta e cuja memória o torna lendário.

Concorrem para defini-los, a erudição monacal adquirida nos conventos de S. Vicente de Fora e de Santa Cruz (e são citados autores cujos textos são cotejados com os do Santo, no sentido de apontar o conhecimento livresco e as influências); e a expressão do conhecimento interior, revelada numa psicologia que é afinal o traço deflagrador da empatia entre o Santo e seu público, efetivada na relação face à face do sermão falado ao colocar em cena o seu lado afetivo, amoroso. Mais do que idéias, estabelece vínculos que podem ser entendidos como perigosos, pois fogem ao controle – da razão, da Ordem, da Igreja, do social:

Nos sermões há um tom monocórdico que não condiz com a delirante simpatia que o pregador suscitava. Quer dizer que, na estreiteza da cela dentro da barreira do convento, o eu organizava-se, o afecto era mantido em estrita vigilância. Mas, perante a multidão, ele cedia; renascia com ele o torrencial mundo da infância, epifania do amor da vida. E não sem perigo essa actividade psíquica se produzia, decerto. O extraordinário, quando invade a cidade e o mundo, arrisca-se a tornar-se mais depressa catástrofe do que salvação. (p.75)

Sabemos que os sermões escritos de S. António se destinavam sobretudo a servir de regra de pregação, de lição espiritual e ensinamento dos próprios irmãos e do clero. Ao povo falava sem dúvida de maneira muito diversa. (p. 132)

É de supor que os sermões orais de S. António fossem dos mais comoventes que foram proferidos por qualquer pregador. A sua raça de homem atlântico de que brumas rodeou o coração? (p. 133)

A. Bessa-Luís entende serem os sermões “fulgurantes demais”, a voz “doce e majestosa”, “o estilo grandiloquente” e por isso não deveriam “encontrar aplauso no coração de S. Francisco”, cujo espírito “limita na terra a sua palavra” (p.99). Para ela, isso talvez explicasse o fato de haver um período na vida do

Santo que permanece misterioso, assim como haver uma carta de S. Francisco a S. António (considerada por muitos apócrifa) que trata de uma autorização para ensinar teologia “‘contanto que este estudo não extinga neles o espírito de santa oração e devoção’ ”; assim como explicaria que só depois da morte de S. Francisco “foi conferida liberdade total de pregar a S. António” (p. 91). E o fato de ter o Santo pedido para voltar a Pádua levanta a hipótese de que a cidade “de alguma maneira lhe estivera interdita, ou porque vivesse demasiado longe, ou porque a assiduidade de seus fiéis aí não seria aconselhável” (p. 91-2).

A simplicidade das alegorias usadas por ele eram fáceis de entender e agradavam aos simples pescadores e comerciantes: “A sua beatitude infere-se dum compreensão imediata de Deus” (p.95), a qual é recebida pelos simples que não se dão bem conta do que lhes acontece:

Alguém como S. António, cujo elevado nível de cultura o tornava representativo dum distinção que conferia segurança no plano em que se tratavam as pessoas vulgares, não era um competidor mas um guia, não era um instigador de curiosidades mas uma espécie de defensor oficioso perante a coacção dos mistérios. [...] Era um mediano entre a ideia do Criador e a alma que o recorda em cada ser humano. A popularidade assombrosa que o rodeou deve ter causado uma certa confusão no espírito da Ordem, em que prevalecia a primeira regra escrita por S. Francisco em comum acordo com os seus onze discípulos. (p. 97-8)

A nova forma de pregação demandada por um “mundo em transformação” exigia que o predicador possuísse ele próprio “a virtude, a caridade e a ciência profunda dos textos”, o que o Santo possuía.

Numa das voltas ao tema do sermão escrito divergente daquele que é pregado de fato, A. Bessa-Luís nos oferece um texto exemplar do seu raciocínio e de como a imaginação concorre para precisar os sentidos, construir o retrato do homem e da época:

Se considerarmos os sermões apenas como obra literária, eles parecem-nos uma

obra precária, carregada de erudição fastidiosa e de simbolismo desesperante. Mas como diz o próprio S. António: “o teu rosto, ó homem, é outro homem”. É preciso encontrar nessa face construída, marchetada, encontrar a respiração, o sangue, a força da compaixão. A sua linguagem é mais como o som da trombeta e raramente significa outra coisa a não ser a esperança. O povo ouve-a, não para meditar, não para consumir a busca do próprio coração, mas para alimentar a esperança. Os filósofos procuram verdades [...] mas as multidões só esperam, e esse é o sentido do seu caminho e é todo o seu encontro. Se vemos nos textos de S. António só a prosopopeia edificante, ou a redacção do mestre de teologia, ou o preceito do vigilante, não vemos quase nada do seu rosto. É preciso situá-lo na praça paduana, à luz das mil candeias abrigadas com a concha da mão do vento da madrugada; é preciso ver o paralítico no seu estrado de rodas e que levanta para o ar a cara ávida, cheia de dureza estranha, pois a atenção é rude e violento o movimento de quem se quer salvar. É preciso pensar numa terra dividida, num mundo que não compensa já a imaginação das pessoas que tudo usaram e que esperam a ave viva solta no campo. “A ave viva é o espírito” – diz o Santo. Assim se entende a prodigiosa fama desse homem, mas não apenas em parte dele, na cultura, na ascese, na prudência; não no livro somente, mas no mundo inteiro de que se revestiu. Não na palavra que deixou aos copistas, mas na incondicional relação com todas as coisas. (p. 174-6)

A multidão, os milagres

Na tarefa de trazer o santo da lenda para a História, junto com as questões da santidade e da mística, surge a questão dos milagres, visto que a legenda celebra o lado taumaturgo de S. António.

“Quando folheamos o relato dos milagres de S. António, ele parece-nos precário como prova de sua grandeza” (p. 195), nos diz A. Bessa-Luís. Mais adiante também diz:

Não podemos desprezar o capítulo dos milagres, porque eles são a fonte do acontecimento histórico que foi o Santo. O encontro do povo com o processo duma força desencadeada no espírito de sua época constitui a verdadeira substância histórica. A maneira como a sua psicologia é promovida e como é informada sua memória resulta no mais fiel dos documentos. O acontecimento prosaico toca só a superfície da realidade; o poema, que é sensibilidade, relação, ritmo, imaginação e potência criadora da alma – isso é o mais importante da

legenda humana. [...] Para que um texto seja claro, para que ele nos permita a proximidade histórica necessária à sua compreensão, é preciso que ele reúna o tempo da ciência e o tempo do coração. (p.252)

Tais afirmações nos remetem novamente para a figura de homem do Santo, com suas qualidades de amoroso e psicólogo, e para a sua vivência quotidiana, na proximidade dos homens simples, de que são prova ou índice as palavras de seus sermões.

Assim como a santidade é explicada de diversas maneiras, ora como dom natural ou atribuído, ora como tendência, ora como exercício de humildade e tudo isso junto, os milagres também merecem diferentes considerações, mas todas centradas no sujeito que pede o milagre, ou que o vive, ou que o testemunha. “O milagre faz parte da actividade temporal da alma”, afirma A. Bessa-Luís baseando-se nos *Elementos de Teologia* de Proclo. “A lei não consente o milagre; só a palavra-energia o move” (p. 196).

Há, por exemplo, uma longa exposição quase silogística sobre a gratidão e a ingratidão, a partir de uma afirmação de Guilherme de Saint-Thierry de que se Deus dá ao homem alguma graça é para evitar-lhe a ingratidão. Interpreta A. Bessa-Luís que quando o homem se torna

irascível da sua miséria no mundo –, a ingratidão pode triunfar. Então manifesta-se a generosidade do Doador. As nossas limitações não permitem que a luminosa amplidão dessa generosidade seja aplicada senão à medida dos nossos meios. Por isso o milagre é restrito ao padecimento que envolve todo um processo biológico e histórico das carências humanas. (p.198)

Embora possa ser uma doação divina para neutralizar a ingratidão do homem irascível, o milagre, pela sua impossibilidade de ser reduzido a um entendimento racional, pede a interpretação humana, daí A. Bessa-Luís dizer que seu sentido é “proposto à condição humana”.

Assim, as interpretações propostas por A. Bessa-Luís acerca dos milagres

em geral e dos antonianos em particular são da ordem da “eficácia do simbólico”, para lembrar aqui o célebre artigo de Lévi-Strauss sobre o xamanismo.

No primeiro caso, ou seja, o dos milagres em geral, ela refere-se às pessoas que, depois de testemunhar um milagre, têm a vida mudada radicalmente, pois o milagre atua como um choque de que elas não se apercebem.

Não se entenda que ela se transforma exactamente no sentido de melhorar no plano moral; modifica-se na linha duma determinação de viver muito especial. Essas pessoas, até aí assustadas e inferiorizadas, agindo imperceptivelmente no mundo, adquirem um poder de fascinação perante as situações e as chamadas da vida. Não raramente elas lançam-se em empresas que antes podiam parecer-lhes difíceis e sem interesse. Esta é uma das faces do milagre. (p.197-8)

No caso específico dos milagres antonianos, A. Bessa-Luís relata que apenas um milagre aconteceu durante a vida do Santo e “não se pode dizer que ele teve conhecimento do prodígio, ou intenção de o realizar” (p.208-9). Trata-se do caso de Paduana, uma menina que “era considerada epiléptica”. Um dia o pai, trazendo a criança ao colo, encontra o Santo e pede que a abençoe, isso é feito e ele segue seu caminho. Assim interpreta a Autora o ocorrido:

Esta breve participação sacramental fez decerto em Paduana uma impressão profunda. Não era uma epiléptica, mas uma simples criança que gostava que o pai a levasse nos braços, pelo muito que o amava e queria ser constantemente distinguida pelo seu carinho. Porém, sentiu que S. António, que seu pai venerava, podia ser outra vez procurado ou que viria de qualquer modo até junto dela. E seria mais íntimo com o seu pai e interpunha-se entre ela e o seu afecto. Então deu-se a resignação. E encontrou no amor de ceder ao desvelo que o pai punha em ensiná-la a andar uma coragem infinita. [...] Paduana, que tem um juízo frio como o da fé, porque deseja conservar o seu pai e não pode desiludi-lo, pois se não se cura ele desilude-se dela mas não do Santo porque o ama muito mais, Paduana resigna-se. (p.209-10)

Desnecessário chamar atenção para o carácter freudiano da interpretação que é atribuída ao milagre de Paduana. Cumpre observar, para além do mecanismo

edipiano posto em funcionamento, que não é negada a participação do Santo, mas é contextualizada: sequer se pode afirmar que ele tenha tido intenção de curar Paduana. Mas o pai da menina o venera – por suas qualidades de pregador, por suas virtudes, enfim por ser o frade que é, e a ele recorre pedindo uma bênção para a filha doente. E então tudo acontece... na mente de Paduana. E ela se cura.

Outros milagres, operados já depois da morte do Santo, são da mesma forma interpretados. O Santo têm as qualidades que justificam a fé do suplicante, e é a sua história de vida, coerente com o que prega, a explicação para a eficácia do milagre. Ou seja, prevalecem as virtudes do homem de Deus desencadeadoras do comportamento que leva à modificação da situação que se quer superar:

A intervenção do Santo no acontecimento é confirmada pela lenda popular, o que quer dizer que ele deixou testemunho do seu discurso entre os homens. Um sentimento de unidade com o povo é assim demonstrado. O fabuloso tem a intenção de forçar os obstáculos que a memória põe ao ciclo das gerações; não significa nada de inventado, está impregnado de uma fé que resolve a distância entre os séculos. O amor pela fundamental qualidade de uma vida faz com ela seja deliberadamente evocada de maneira extraordinária. S. António não reata as veias e os músculos de um pé que foi cortado; mas o carácter mímico da cena fixa a hora histórica. (p. 252-3)

Eis os dois eixos para que se tenha o entendimento do milagre: “o testemunho do seu discurso entre os homens” (o “tempo da ciência”) e “o amor pela fundamental qualidade de uma vida” (o “tempo do coração”), o que já está posto nas primeiras páginas da biografia: “[S. António] Amou o mundo por algo que era nostalgia da felicidade. E os homens corresponderam-lhe com gratidão, que é amor por quem se afeiçoa à experiências deles, ainda que sem ilusão e familiaridade” (p. 11-2).

Pode-se dizer que estes são os eixos em que se baseia a biografia: o discurso, ou seja, a comunicação entre S. António e os homens de seu tempo, comunicação fundamentada na afetividade:

Quem possui, “sem amor, a ciência dos mistérios, não passa dum sino sonoro” – diz o Santo. O amor é algo em que insiste o coração humano quando o objecto se desvirtua. Antes, é apetite, ou recreio, ou sentimento; a alma satura-se de os ter por senhores, e da liberdade em que se reconhece nasce o amor verdadeiro. (p.244)

E, de certa forma, pode-se dizer que o resultado dado a ler também se forja na “ciência dos mistérios”, na medida que é um trabalho criativo. Também nos informa de um “tempo de ciência” – a inserção do homem que foi S. António no tempo histórico em que viveu –, e de um “tempo de amor” – a construção deste homem afetivo e sobretudo discreto, “santo terrível de tão fechado que foi à sua originalidade”, com suas vontades, frustrações e realizações, construção que é feita num discurso igualmente amoroso, pois seu objetivo é “trazer o corpo morto junto do leão” para ser sepultado no coração da multidão .

O trabalho de A. Bessa-Luís em *Santo António* e nas demais biografias e ensaios biográficos, não se sujeita a ser meramente o relato de vida ou a desconstrução da lenda ou do mito que possa envolver o sujeito biográfico (penso aqui em D. Sebastião, por exemplo, no Marquês de Pombal, em Florbela, todos igualmente cristalizados por determinados discursos biográficos e históricos). “O amor é algo em que insiste o coração humano quando o objecto se desvirtua”, diz ela. A biógrafa constrói um texto para cumprir um papel no plano da cultura, portuguesa em especial, mas com alcance para além das fronteiras geográficas.

Esta escrita ensaística para a qual concorre a pesquisa, justifica-se por vir preencher lacunas, corrigir rasuras, de modo que os sujeitos biografados sejam redimensionados para atender a uma demanda de verdade, que é a do tempo histórico da realização do trabalho. Essa demanda, no caso particular de *Santo António* é primeiramente a da própria A. Bessa-Luís, e passa por uma simpatia que leva à realização do trabalho, mas igualmente participa de um horizonte maior, o que pode ser atestado pela publicação da tradução dos sermões

antonianos alguns anos antes.

No entanto, na qualidade de pessoa não especializada, o que a Autora oferece é um texto único, no sentido de original. Como o elemento histórico já pressupõe a repetição, implícita na revisão do material relativo ao que será abordado, i.e., o homem e o seu tempo, o resultado final deve diferenciar-se dos demais discursos que o precedem para não se constituir apenas num retorno fantasmático da História – não “passar dum sino sonoro” – e cumprir o seu papel. Concorre para isso, basicamente, o levantamento de hipóteses explicativas que são retomadas e interpretadas várias vezes, na proporção do poder sugestivo da hipótese desencadeadora da força plástica. É a plasticidade do discurso de A. Bessa-Luís que pode fazer frente à rigidez da História.

Não é por acaso que o resenhista especializado, o padre medievalista Mário Martins, impressione-se positivamente pela “ressonância” das palavras de A. Bessa-Luís quando esta interpreta o sermão de natal: “Sem esquecer o valor das fontes estudadas, é essa ressonância que nos agrada”, diz ele.

Se por um lado essa “ressonância” agrada, ela se constitui na “ciência dos mistérios”, desestabilizando as verdades cristalizadas, justamente por transformar o sujeito biografado num “outro”.

A história, a lenda

[...] As bocas repetiram os milagres enquanto os costumes eram favoráveis às narrativas faladas em que se suspende a alma do ouvinte e se recreia a sua fantasia. Depois ficou só o culto rotineiro em que já não se celebra o homem cujo prodígio era a maturidade do espírito. O movimento em volta da sua basílica não define mais o caráter de uma civilização, mas sim um pietismo ambulante e uma agitação turística. Ali está o templo de extravagante ecletismo devido aos mestres lombardos; com influências bizantinas, muçulmanas e perigordinas, ele parece representar muito do espírito do Santo, das suas viagens, das suas escolas. Muitos séculos contribuíram para esse monumento em que as torres sineiras, de uma

elegância veneziana, se conjugam com oito cúpulas orientais; muitos séculos de arrebatamento, de pensamentos, de contratos. E lá dentro, na prolixidade dos ornamentos e dos estilos, percebemos algo de lancinante, uma denúncia quase. Há dez ou vinte anos, os ex-votos são os mesmos, são os mesmos os agradecimentos escritos numa carta, numa fotografia enrolada e seca. Há uma negligência, ou talvez uma certa maneira de perpetuar sem frescura e sem paixão. Tudo ali parece excessivo para a discreta personalidade que foi a de S. António. Excessiva a urna que lhe encerra os ossos; demasiado o espaço e as capelas, e as coisas a que o sangue dos donantes se misturou – o frio sangue dos que amam os objetos. Os sermões permanecem vivos, pensados, martelados nesses mármore e bronzes, nesse arrastar de passos. “Nós amamos com o fígado. Designa ele o amor dos bens terrenos. Quem os ama, o Senhor lhe rasgará as entranhas” (p.179-80).³²

Esta longa passagem oferece uma imagem síntese do trabalho de A. Bessa-Luís sobre S. António: no centro, a pessoa do Santo, com sua natureza discreta; de um lado, os sermões que demonstram sua maturidade de espírito; de outro, a basílica e os ex-votos: o excesso da arquitetura a contrastar com a discrição do frade mendicante, a negligência dos ex-votos que desmerecem a figura do Santo a que são oferecidos.

A escrita da biografia é como uma arrumação na ordem dos fatores: é a centralização da figura do Santo na sua humanidade erudita e afetiva, uma limpeza nos ex-votos empoeirados que se repetem sem haver renovação do conhecimento do Santo; prevalece o lado cristalizado da lenda porque quem a repete desconhece o carácter extraordinário do Santo. Uma vez desocultado “o outro homem”, ganha nova vida a lenda. Lembremos as palavras da introdução: “O homem de Deus está intacto, o leonino tempo o guarda para a posteridade. Tirou-lhe a vida, mas não destroçou seu manto, nem nada que lhe pertencia”.

A lenda não corrompe o Santo, mas a ignorância, sim. A mesmice dos ex-votos é como um mito esvaziado de seu sentido que ficou perdido num passado longínquo. Corresponde a uma fixação da lenda que, por não representar o Santo na sua totalidade, perde a plasticidade que lhe seria peculiar. Assim, trazer a

³² Em *Embaixada a Calígula*, livro de viagens publicado em 1961, consta o relato da vista à basílica de Santo António, em Pádua, e as impressões que narra são as mesmas. Cf. p. 183.

figura do Santo para a História é atribuir força plástica à legenda, é dar sepultura ao Santo no coração da multidão.

Santo António e a biografia

É de crer que quando A. Bessa-Luís termina de escrever *Santo António*, não pensasse em dedicar-se a uma literatura em que predominasse o histórico. Quando fala das biografias em especial, na entrevista a Artur Portela, associa essa produção com sua eleição para a Academia de Ciências de Lisboa, cujo regimento supõe a apresentação periódica de ensaios ligados às letras. De fato, a produção ensaística se torna mais constante a partir de 1979, quando apresenta o trabalho sobre Arnaldo da Gama. Neste mesmo ano são publicados o romance biográfico *Fanny Owen e Florbela Espanca* – a vida e a obra.

Talvez sejam estes ensaios, na sua maioria de cunho biográfico, que levem as pessoas a lhe solicitarem as demais biografias. No entanto, o pedido para escrever sobre Florbela é anterior à apresentação dos trabalhos na Academia. Os convites indiciam o reconhecimento, ou mesmo a aprovação do seu peculiar estilo de biografar, presente já em *Santo António*, em que pese o estranhamento da escolha de um santo como sujeito biográfico.

O primeiro ponto a atentar é que a biografia de Santo António tanto se diferencia quanto se aproxima dos romances agustinianos. Não se trata em absoluto de um enredo ficcional do qual o Santo participasse como personagem a quem seriam atribuídos ações e diálogos. Tampouco é um trabalho predominante historiográfico, embora a Autora tenha se dedicado a pesquisar a época em que viveu o homem que foi o Santo. Mas justamente o registro desse lado humano do taumaturgo é muito precário em função de ter vivido há oito séculos e da lenda

que envolve a sua vida; o material levantado se mostra insuficiente, desencadeando um discurso em que se combinam evidências comprováveis e intuições que nunca serão confirmadas.

Independentemente da escassez documental, a causa primeira que motiva A. Bessa-Luís é o mistério dessa vida, em que se combinam e contrastam a discrição do homem e a imensa e mesmo rude popularidade de que goza o Santo. Os sermões, como manifestação material do homem que foi o Santo, serão interpretados exaustivamente com liberdades carregadas de subjetividade. A viagem realizada durante a elaboração da investigação provê também elementos para a composição do retrato que a Autora quer fazer, o qual deve evidenciar tanto as virtudes e a erudição do predicador quanto a sua afetividade que o populariza como Santo das causas simples e quotidianas. E o resultado final é um retrato que apresenta um ser complexo de tal forma que não pode mais ser tão somente exemplar, como na hagiografia. Temos o homem, com muitas qualidades, mas um homem, sujeito a dúvidas, soberbas, arrependimentos. Talvez seja essa a causa do temor de Mário Martins: a transformação do Santo em “outro”, o que parece confirmar o alcance dos objetivos da Autora de trazer o Santo da lenda para a História. Da condição de Santo para a de homem, sem perder, contudo, a santidade.

Esses traços serão mantidos na feitura das demais biografias: a construção do sujeito biográfico em que se evidenciam características e comportamentos que o identifica com os homens comuns tanto quanto aqueles que o distinguem a ponto de se constituir num sujeito biográfico. Para tanto, concorrem a pesquisa documental, muitas vezes abundante, como no caso do Marquês de Pombal, e o trabalho de detetive da biógrafa, que aproxima fatos inusitados, intui verdades, imagina cenas, deduz motivações, adivinha causas, como faz a ficcionista.

Com tais propriedades, a biografia agustiniana não poderá ser classificada como uma biografia especializada, como lhe será cobrado por críticos dos livros

sobre Florbela e o Marquês. As biografias não serão como as que fariam um especialista em estudos literários ou um historiador, ou mesmo um crítico de arte. No entanto, são biografias, com as possibilidades que o gênero, na sua especificidade, permite realizar.

2. FLORBELA ESPANCA

“Queria tanto saber porque sou Eu!”
Florbela Espanca

Nas entrevistas em que A. Bessa-Luís é questionada sobre sua obra, sabemos que *Florbela Espanca - a vida e a obra*¹ é um livro encomendado à escritora. A primeira edição do livro é publicada pela editora Arcádia, para compor a coleção A Obra e o Homem e deveria ser o que se costuma denominar biografia literária, ou seja, a história da vida literária do escritor: suas leituras, suas influências, a mentalidade da época em que viveu, os testemunhos de contemporâneos, enfim, tudo que pode concorrer para explicar a obra em função do sujeito que a criou.

Com exceção da obra sobre o Marquês de Pombal, as demais biografias publicadas por A. Bessa-Luís merecem pouca atenção por parte da crítica quando de suas publicações². Somente em 1981, Eugénio Lisboa publica uma recensão do livro sobre Florbela Espanca³, em que critica a excessiva liberdade da Autora e, em

¹ BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca – a vida e a obra* Lisboa: Arcádia, 1979. Há duas tiragens desta edição, ambas em 1979. Na edição da Arcádia consta a dedicatória “À meu irmão”, que não aparecerá na que será publicada em 1984, pela Guimarães Editores, com o título de *Florbela Espanca* tão somente, mas de igual formato, ou seja, com reproduções de fotografias (em menor número na edição da Guimarães), algumas cartas de Florbela e a seleção de alguns sonetos. Todas as referências são desta edição.

² Já discuti essa questão em artigo sobre a biografia de Florbela. Cf. FILIZOLA, Anamaria. Notas de leitura: *Florbela Espanca*, de Agustina Bessa-Luís. Ou: para amar Florbela. *Boletim do Centro de Estudos Jorge de Sena*. Araraquara, v. IV, n. 7, p. 62-79, jan. - jun. 1995.

³ LISBOA, Eugénio. BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca - a vida e a obra*. Lisboa, Arcádia, 1979. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 60, p.92-94, mar. 1981. Publicado também In: _____. *As vinte e cinco notas do texto*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. p. 185-190.

função disso, a abordagem “impressionista, anárquica, escorregadia”, a cronologia desrespeitada, a ausência de referências às fontes consultadas, elementos que, se presentes, segundo ele, dariam um mínimo de credibilidade ao texto para que servisse aos propósitos de obra de referência sobre a poetisa.

Talvez devêssemos ler nas entrelinhas da recensão uma crítica velada a quem convidou A. Bessa-Luís, uma ficcionista, para levar a tarefa a cabo. Ou mesmo supor que outras pessoas tenham sido convidadas a fazê-lo e declinado do convite por não se interessarem por fazer uma biografia e ainda por cima uma biografia literária de Florbela Espanca. Não nos esqueçamos que a própria A. Bessa-Luís resiste inicialmente ao convite, até ser surpreendida por um telefonema equivocado em que alguém lhe pergunta quando atende: “És tu, Bela?”, como declara na entrevista a Artur Portela⁴.

Mas o facto é que A. Bessa-Luís aceita o desafio. Talvez para mostrar porque nunca poderia ter sido Bela, escreve a biografia. Posteriormente produz um ensaio mais curto, mas não menos perspicaz e simpaticante, para constar como prefácio ao livro de contos *As máscaras do destino*⁵.

Para amar Florbela

Se a biografia de S. António tem como propósito dar a conhecer a vida do santo para além do divulgado pela lenda popular, ou seja, o preenchimento de um vazio no conhecimento sobre o seu papel de predicador, enfatizando seu lado antropológico, com a de Florbela Espanca acontece diferente. Embora sua obra continue à margem do cânone, muito já se dissera sobre sua criadora, havendo

⁴ BESSA-LUÍS, Agustina. *Agustina por Agustina*. Entrevista concedida a Artur Portela. Lisboa: Dom Quixote, 1986. p. 60-61.

⁵ BESSA-LUÍS, Agustina. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. 7 ed. Venda Nova: Bertrand, 1998. p. 9-25. O texto é datado de 17/07/79 e a primeira edição é de 1981.

numerosas especulações sobre sua tumultuada vida amorosa e seu controverso suicídio, de modo que a tarefa apresentada era um trabalho de esclarecimento no sentido construir hipóteses e estabelecer algumas verdades sobre o muito já dito a seu respeito, na maioria das vezes, até com certa leviandade.

Depois de se referir ao fato de que Amélia Vilar, em sua biografia da poetisa, “descreveu azedamente Florbela como sendo alta, esquelética, com pés grandes”, A. Bessa-Luís tece alguns comentários importantes sobre a função da biografia e o trabalho do biógrafo:

As biografias têm que ser obra dum salvador profissional, porque trazem consigo muito mais do que uma febre descritiva; trazem todo o diagnóstico duma sociedade e dos seus desejos profundos, encobertos pela poeira duma opinião de superfície. Eles assomam sob o *craquelé* desses quadros monumentais que contêm o retrato dum povo inteiro. A biografia tem que ser o modelado de algo que constitui o mais íntimo duma sociedade. (p.44)

Há que atentar aqui para os termos “salvador profissional”, “diagnóstico” e o trabalho em si, que é o de lidar com “desejos profundos” escondidos como que sob uma camada *craquelé* numa pintura. A idéia é a da “desocultação” de algo que não se encontra na superfície. A imagem remete para o trabalho de psicanálise ao lidar com o conteúdo manifesto que oculta o conteúdo profundo. Também faz lembrar as palavras de Richard Ellmann em seu ensaio “Freud e a biografia literária”, quando diz que antes de Freud “procurávamos na literatura, principalmente no romance, notícias sobre a mente humana; agora, recorreremos à psicanálise para saber das notícias por detrás das notícias”⁶. É ele também quem afirma ser uma das características da biografia moderna “a sua sensibilidade acentuada”⁷, justamente por incorporar as idéias e os conceitos freudianos de forma mais ou menos aprofundada. Compreende-se melhor o “salvador

⁶ ELLMANN, Richard. *ao longo.do riocorrente*. Ensaios literários e biográficos. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 288.

⁷ *Ibid.*, p. 295.

profissional” referido A. Bessa-Luís: há que se ter uma sensibilidade aguçada para o “diagnóstico”, a identificação do sintoma que denuncia um modo do indivíduo operar com os limites da cultura em que vive. A biografia do indivíduo só pelo indivíduo, centrada “na febre descritiva”, não interessa, não se justifica para a Autora a não ser como resposta a um “infantilismo pedagógico da nossa época” que substituiu “o que há de paixão no *pathos* social” (p. 44).

Essas considerações lembram a escrita agustiniana do romance, em que prevalece a análise de um quadro cultural mais amplo do que a ação dos personagens dentro do enredo, análise essa sempre calcada numa ética rigorosa. Continuando suas reflexões sobre a biografia, ela chega até a evocar os mesmos atributos para a escrita romanesca, com as diferenças que lhe são peculiares e determinam a sua recepção: “Em geral aceita-se melhor o romance do que a biografia. Ao romance atribui-se sempre a invenção. Esta goza duma popularidade de tudo aquilo que se destina a servir o ócio e não o estudo. A biografia inquieta um pouco; não é excitante como o espetáculo”. Em função disso, o romancista pode se prestar a divertir seu público, mas o biógrafo “tem que ser o juízo e até a imprecação de todo um povo” (p.44). Ecoam aqui as ponderações de Virginia Woolf quando afirma a impossibilidade da coexistência das duas verdades, a do ficcional e a do biográfico, recebidas pelo leitor de maneira diferenciada, de tal modo que a presença das duas num só texto levaria a questionamentos e até a rejeição do escrito como suspeito de ambigüidades inaceitáveis. A. Bessa-Luís está atenta a isto não misturando os dois tipos de verdade.

A partir de critérios bastante rígidos do ponto de vista ético e de uma crítica da cultura, A. Bessa-Luís julga as biografias de Florbela existentes; recusa-as por estarem impregnadas

[...] dessa falta de profundidade que a função social deseja, como meio de iludir

as paixões. A paixão descontrola a prosperidade social. Desse modo, a memória dever ser mais extensiva do que profunda, e a única conduta aceitável no biógrafo parece ser a duma salutar extroversão. Ora, o herói da biografia deve passear livremente na cidade ideal onde não é necessário policiamento nem lei penal. A sua moral pode parecer-nos duvidosa, mas isso porque o autor não é um polícia de costumes e deixa que ele viva livremente; mas a beleza viva de sua verdade psicológica ultrapassa a realidade do seu tormento humano e da sua fealdade. Dá-se a unidade do ser humano nessa aliança dos opostos que são o que vive e o que contempla a criação. (p.44-5)

Pode-se entender ainda melhor o sentido dado ao biógrafo como “salvador profissional”: há que resgatar o sujeito biográfico da banalidade que o “infantilismo pedagógico” demanda. Há nessa tarefa muito de construção, pois o sujeito biográfico (“o que vive”), ao ser biografado na sua “verdade psicológica” passa a ser uma “criação” do biógrafo. Daí a grande responsabilidade do biógrafo e também a possibilidade da aliança entre Florbela Espanca e A. Bessa-Luís, apesar – e por causa – dos opostos lugares que ocupam, com as isenções de espírito que a objetividade livre de preconceitos de toda ordem proporciona.

Cumprer atentar para o fato de que ao distinguir a biografia do romance, A. Bessa-Luís não situa o lugar da biografia no campo da História, mas sim num campo mais amplo, o da crítica da cultura. Nesse sentido, apesar de ter que trabalhar com a História, efetuar levantamento documental criterioso e de escrever a biografia num registro que exclui a ficção romanesca em seu carácter de representação do real, a Autora se sente autorizada a fazê-lo porque se identifica com a função do “salvador profissional”. Para ela, a biografia não exige que seu autor seja um especialista em determinada disciplina, mas sim que tenha a sensibilidade requerida para levar a cabo a tarefa de revelar “a paixão que há no *pathos* social”.

Essa “declaração de fé” da biógrafa se completa mais adiante, no começo da terceira parte da biografia, quando A. Bessa-Luís diz:

Florbela parece-nos vulgar, ridícula, grosseira até mesmo nas palavras que tentam recuperá-la para a sociedade. É como se dissessem: “é uma ariana como vós. Não tem cadastro, morreu de morte natural”. Isso faz parte dos perjúrios a seu respeito; para dizer a verdade sobre alguém é preciso amar esse alguém. Só então se pode amar a verdade que ele personifica. (p. 125)

É este o objetivo do seu trabalho: construir “a verdade” de Florbela para que possa ser amada na sua “verdade”. As dimensões de seus propósitos extrapolam o escopo de uma biografia literária, pois o anedotário sobre a vida pessoal de Florbela Espanca toma o primeiro plano do palco, deixando na penumbra a obra que a vida explica. Esclarecer a vida é iluminar obra. É a isto que se propõe A. Bessa-Luís.

O labirinto agustiniano

Paulo Motta Oliveira, ao escrever sobre a biografia agustiniana de Florbela Espanca, chama atenção para o fato de que A. Bessa-Luís não constrói “uma narrativa da vida que está sendo analisada”: isso pode ser aferido pelo método da escrita – ao não seguir uma cronologia; ao usar um mesmo trecho de soneto ou carta em circunstâncias diferentes, independentemente da época em que tenham sido escritos – e ao fato de que “apesar de o livro estar dividido em três partes, estas não falam de momentos diversos da vida de Florbela: em todas elas aparecem, em geral, fatos referentes a épocas semelhantes”⁸.

Realmente, assim que se dá e acontece de maneira análoga em *Santo António*. Diria que nos dois casos a biografia se desenvolve como uma espiral, não respeitando a ordem cronológica dos acontecimentos, do que se ressentiu também Eugénio Lisboa, como já apontado. A. Bessa-Luís não se preocupa muito

⁸ OLIVEIRA, Paulo Motta. Marcas de um encontro: Agustina Bessa-Luís revisita Florbela. In: OLIVEIRA, Simone P. & OTTE, Georg (orgs.) *Mosaico crítico*. Ensaios sobre literatura contemporânea. Belo Horizonte: Autêntica, NELAM-FALE/UFMG, 1999, p. 99-107.

com a seqüência cronológica dos fatos na maioria de seus textos, sejam de cunho ensaístico, sejam ficcionais. A apreensão temporal se dá à medida que a narrativa avança e os fatos são chamados de volta toda vez que a narrativa assim o pede.

O gênero da biografia de certo modo cristalizou a narrativa linear como sendo a narrativa padrão, como já discuti no capítulo dedicado à questão do gênero biográfico. Lembremos que Bourdieu chama atenção para o caráter ilusório da linearidade da narrativa de vida que supõe um sentido (como significado e como direção).

No caso da biografia de Florbela Espanca em especial, pode-se creditar essa recusa de uma ordenação linear da narrativa a vários motivos. Em primeiro lugar, por ser uma história de vida cuja ordem dos acontecimentos é já conhecida do público português em geral e florbeliano especificamente⁹. Quem conhece Florbela sabe que ela teve três casamentos tumultuados, que foi uma mulher apaixonada e deprimida e que se suicidou às vésperas de completar 36 anos. Não é isso que A. Bessa-Luís quer contar; as histórias da vida de Florbela são tidas por ela como insatisfatórias. O que a biógrafa almeja é levantar hipóteses plausíveis sobre as motivações de ordem pessoal para as atitudes de Florbela como mulher, poetisa, esposa, irmã, filha. Tanto é assim que a narrativa é construída sem nenhuma intenção de criar suspense para o leitor; ao contrário, o texto abre com uma reflexão sobre a consciência da experiência da morte e sua relação com o bardo celta, para então dizer que o que a história a ser lida é a de um bardo, ou seja, já começa chamando a atenção do leitor para a relação poeta e morte, aludindo ao final da história, por assim dizer.

Em segundo lugar, A. Bessa-Luís vai tratar Florbela como um caso psicanalítico, mais especificamente, como um caso que ela classifica de neurose

⁹ Paulo M. de Oliveira conclui de forma análoga, afirmando que o leitor implícito desta biografia é “alguém que, de posse já dos conhecimentos mínimos sobre a vida de Florbela, buscasse nessa obra não a narrativa de uma vida que já conheceria, mas a interpretação dos significados que esta vida esconderia por debaixo de seus incidentes”. Op. cit., p. 102.

de abandono¹⁰. Como esse problema se explica tanto no quadro político da época em que viveu Florbela como nos seus antecedentes parentais, ela está, desde muito nova, predisposta a essa neurose que encontrará campo propício para se desenvolver em função do comportamento do pai e da organização familiar em que é criada. Nesse sentido, A. Bessa-Luís a vê como uma criatura neurótica desde quando é possível acompanhar as manifestações do comportamento de Florbela através das inúmeras fotografias que reproduzem sua imagem ao longo da vida, assim como da correspondência com familiares e amigos e da produção literária. À neurose, assim como ao sintoma, não se pode aplicar a noção de tempo linear, mas um tempo subjetivo, em que o mesmo fato ocorrido no passado se presentifica várias vezes pela via da repetição. Não há uma circularidade que possa sugerir um fechamento, mas sim, um movimento de báscula entre o sujeito neurótico e o sintoma. O que aflora nesse movimento é o passado que se atualiza. Assim sendo, a ilusória linearidade do tempo não vai importar para A. Bessa-Luís, que não organiza cronologicamente a história de Bela¹¹.

Neste caso específico, pode-se dizer que a forma utilizada para construir a biografia de Florbela, pode ser comparada com o método da clínica, que se dá por “avanços e retrocessos” e livre associação. A. Bessa-Luís se vale de vasta documentação: correspondência, poemas, contos, diário, fotografias de Bela. É como se estivesse numa posição de decifração desse material que constitui fragmentos da vida da poetisa. O trabalho da biógrafa consiste em atribuir sentido a esses fragmentos.

Em terceiro lugar, pode-se aventar a hipótese da impossibilidade mesma de transformar a vida de uma pessoa numa narrativa, pois a vida narrada sofre

¹⁰ Limito-me a reproduzir o que diz A. Bessa-Luís, sem entrar no mérito do acerto do diagnóstico, desnecessário dizer.

¹¹ Para ajudar o leitor, todavia, há, no final do volume, uma cronologia que abrange desde o nascimento de João Espanca até à publicação, em 1981, do *Diário do último ano*, o que mostra que a cronologia foi revista para a segunda edição da biografia.

sempre alterações de seu significado. De modo geral, no comum das biografias, tudo se resume a uns poucos biografemas, algumas anedotas e outras tantas datas entre as de nascimento e morte. Como dirá a biógrafa quando escreve sobre Vieira da Silva, “os fatos são o folclore da biografia”. O que nos é dado a ler são as hipóteses, as deduções e induções, corolários que nem sempre têm o silogismo todo demonstrado, daquilo que é, para A. Bessa-Luís, a representação do vivido por Florbela, ou seja, o que a marca, traumatiza, faz dela o que ela é e se reflete na sua produção, afinal. Diria que A. Bessa-Luís está sempre em busca da cena secreta, do lado oculto. Como fazer uma narrativa de algo que se imagina/pressupõe ter acontecido num plano que não é necessariamente o das ações, o do tempo externo ou cronológico, mas sim do inconsciente e suas formações? Isso não seria honesto para com seu leitor, diria A. Bessa-Luís¹².

Há dois romances de A. Bessa-Luís que tematizam a narrativa de vidas e iluminam essa questão: *O mosteiro* (1980), é publicado entre as biografias de Florbela Espanca e do Marquês de Pombal, e *A corte do norte* (1987), o primeiro romance escrito depois das biografias e dos três “textos híbridos”, para usar expressão de Paulo Oliveira com relação a *Adivinhas de Pedro e Inês* (1982), *Um Bicho da terra* (1983), e *A monja de Lisboa* (1985).

Em *O mosteiro*, como já dito anteriormente, o protagonista se dispõe a escrever uma “biografia monumental” de D. Sebastião, que acaba se resumindo a um ensaio sobre o medo. Em *A corte do norte*, nada pode ser afirmado a respeito de Rosalina, a protagonista, cuja morte, ao se despencar das falésias ao mar, levanta todo tipo de suspeitas e explicações mais ou menos plausíveis. Assim como não é possível os motivos de seu estranho comportamento antes da morte, não se pode ter certeza de nada sobre sua vida e esta é, em última análise, a

¹² No ensaio biográfico sobre Maria Helena Vieira da Silva, que será objeto de análise no cap. 4, há uma consideração metatextual neste sentido.

matéria deste romance¹³.

Por meio desses enredos ficcionais são abordadas as motivações e as possibilidades do biógrafo para produzir seu discurso, evidenciando-se justamente o caráter de constructo da biografia. Uma história de vida é sempre verdadeiramente parcial, incompleta, imperfeita, talvez fadada ao esquecimento em uma gaveta. Só poderemos ter a ilusão de que a vida de alguém tenha sentido (direção e/ou significado), tal como discute Pierre Bourdieu.

Ao ler a biografia de Florbela Espanca, o leitor pode se sentir perdido num labirinto perverso, com salas que se repetem, corredores sem saída, imagens de imagens multiplicadas por espelhos. Mas há saídas. Após mostrar como A. Bessa-Luís desestabiliza a leitura do texto sobre Bela, ao apresentar várias versões sobre o mesmo fato, todas plausíveis e convincentes, Paulo Oliveira afirma:

Agustina joga com o leitor, apontando possíveis estradas, para depois mostrar que existem outras estradas que podem ser trilhadas. Pensamos que este procedimento, aqui tão explícito, situa-se de fato no cerne de toda esta biografia. Se, como aponta a autora, “A imagem que sempre se fez de Florbela foi muito rudimentar”, ela não se propõe a substituir essa imagem por outra que, se explicasse de forma unívoca as atitudes de Florbela, também seria rudimentar e redutora.¹⁴

A leitura há de acompanhar o modo da escrita, ou seja, não poderá cobrar que o texto seja a reprodução da realidade vivida por Florbela, mas sim instantâneos de momentos emblemáticos seguidos/precedidos de ponderações e conjecturas sobre as motivações que os produziram.

¹³ *A corte do norte*. Lisboa: Guimarães, 1987. Ao longo do primeiro capítulo, de apenas 26 páginas, o narrador conta a história de Rosalina até sua morte. Diz o narrador: “A história parece terminar aqui, uma vez que nos propusemos a ser a história de Rosalina. Mas aqui começa apenas o enigma e os seus ornamentos” (p.33). E mais adiante: “Como se pode entender, a vida de Rosalina foi breve e teve curto período fulgurante. Que espírito a habitou, que enfermidade a desgastou aponto de a deixar à mercê duma paixão sem objecto e sem rosto, não o podemos saber. Quando muito, desenhamos alguns quadros da sua vida que podem ilustrar ao menos a sua natureza algo teatral” (p.47).

¹⁴ OLIVEIRA, Paulo M., op. cit, p. 106.

O tempo e a longa duração

Gostaria de assinalar a utilização da longa duração nesta biografia para evocar duas modalidades explicativas utilizadas por A. Bessa-Luís. Uma, mais marcante, que será evocada várias vezes é a genealogia parental, sua origem familiar, a qual provocará em Florbela problemas de ordem emocional (a rejeição da mãe, o comportamento volúvel do pai) e de ordem social (a mãe que é uma exposta, o avô paterno que é sapateiro e o fato de o pai não perfilhá-la e ao irmão). A presença da genealogia familiar está evidenciada ao longo do capítulo.

O outro aspecto, também relacionado com a genealogia, remete para um tempo mais remoto que a geração dos avós. É a origem mais geral e se prende ao espaço histórico e geográfico do Alentejo e de Vila Viçosa, a constituir-se numa herança cultural que também afeta Florbela.

A história do lugar se entrelaça com a história de Portugal. A. Bessa-Luís chega mesmo a falar em *fantasmas*. Não são apenas as mulheres nobres que freqüentam o Convento das Chagas, a quem Florbela estaria ligada na condição de mulher escritora e bonita, mas também são evocadas as figuras do Condestável, a quem Vila Viçosa foi presenteada, o duque D. Jaime e a família real que aí vai para as temporadas de caça.

Ainda mais distante no tempo há a ligação de Florbela com a organização social dos celtas que viveram na região. Antes de discutir o lado social da herança celta, A. Bessa-Luís chama atenção para o fato de seu nome de batismo ser Florbela e de que o padre Joaquim José da Rocha Espanca, em livro sobre Vila Viçosa, publicado em 1892, diz, entre outras informações sobre a presença dos celtas na região, que “os Belos eram os tais Celtiberos com cheiro fenício. Não foi por desatremado sentimento que foi posto o nome de Bela à criança nascida em 8 de Dezembro de 1894, na Rua André Angerino. Os etnólogos têm razões petrificadas; dão lições quando se julga que vaticinam poetas” (p.10).

A associação com a tradição celta é desenvolvida mais extensamente em função do papel desempenhado pelas madrastas na vida de Bela, às quais A. Bessa-Luís se refere como sendo “[...] uma maçonaria de mulheres, um paredão tribal onde passeiam essas sombras constantes do contexto histórico da mulher celta”. Algo da organização social dos celtas prevalece no Alentejo:

Ainda que inserida numa sociedade patriarcal, a mulher desfruta duma influência manifesta da lei jurídica celta. Podia escolher marido, e o próprio casamento não tinha carácter sagrado; era um simples contrato, cujas cláusulas, uma vez desrespeitadas, permitiam um divórcio fácil. Era a face o que simbolizava o pudor. Actualmente, tanto no Alentejo como no Algarve, ainda se usa a expressão “perder a cara” como significado de perder a sua honra. Nas mesmas províncias subsiste certa ausência de preconceitos sexuais, que nos reporta à primitiva moral celta. Hesitantes entre a monogamia e a poligamia, explica-se desse modo a sua propensão ao divórcio. Até uma espécie de casamento colectivo era consentido. Mergulhando nas profundezas dos costumes dos velhos grupos tribais, em que se inscreve possivelmente a tendência de uma libido e o que nos parece a heresia duma ética, podemos ver mais claro o círculo familiar dos Espanca. (p.40-1)

A organização social dos celtas extrapola o esclarecimento do círculo familiar de Florbela, explicando também alguns de seus versos e o mistério do desencontro que eles expressam; A. Bessa-Luís interpreta Florbela como a “virgem eterna, o que não quer dizer intocada, mas sim a que não vive sob o domínio do homem” (p.42), tal qual na tradição celta, em que a virgindade não é física, mas moral, símbolo “de pureza superior que é a liberdade humana”.

Ainda fruto dessa mesma tradição, A. Bessa-Luís associa Florbela com a lenda arturiana ao identificar em sua vida “o reflexo duma adopção pura e simples, como foi a de Lancelot pela Dama do Lago”. Nas “adoções múltiplas”, que fortalecem os laços entre os indivíduos mais do que as leis do sangue ou do clã, A. Bessa-Luís vai reconhecer certos comportamentos de Florbela: “A sociedade não entendeu o seu gosto pela dispersão. Não era imoral, era apenas ingenuamente criadora” (p.44).

Essa imagem da Dama do Lago voltará a ser evocada mais vezes ao longo

do texto para simbolizar a relação de Florbela com o irmão Apeles, cujo afeto que os une ora é interpretado como fraternal, ora como materno-filial, numa tentativa de entender e atenuar as interpretações de que seria incestuoso. Aqui vemos como a longa duração permite incorporar a lenda e o mito no tempo histórico e transformar o sujeito biografado em figura lendária ou mítica, suspendendo, desta maneira, o tempo histórico e externo. A aproximação de Florbela com Ema Bovary produz um efeito similar.

O tempo e a repetição

O outro aspecto relacionado ao tempo está ligado à já referida fragmentação da narrativa e à repetição de fatos em momentos diferentes da história de Florbela, tal como o retorno do sintoma. Gostaria de brevemente chamar atenção para o uso que A. Bessa-Luís faz de uma frase de Florbela num bilhete que escreve ao pai quando tem onze anos, a qual funciona como um mote para diferentes voltas: “Hoje que chega Sua Majestade está um dia péssimo de chuva e vento”.

A frase inicia a escrita sobre Florbela propriamente dita. Talvez seja o texto mais antigo que A. Bessa-Luís tenha encontrado entre os papéis de Bela. As fotografias permitem que se saiba como era a menina que “em breve seria uma mulher delgada, de sorriso vinciano” (p.8). A História permite que se imagine Vila Viçosa com a chegada da família real naquele ano, num passado um pouco mais remoto, em 1892, ou mesmo quando o rei visitante é Afonso XII, de Espanha, recebido com mais protocolo.

A frase permite que se leia uma série de pares opostos: o lado da pompa da realeza e o da intempérie que a perturba; a cultura e a natureza; o positivo e o negativo; o desejo e a realidade; as fantasias da infância e os prenúncios da vida adulta; as promessas da infância que não se cumprem na vida adulta: “Em Vila

Viçosa, naquela Rua da Corredoura onde habita e a apontam, às vezes, a um forasteiro ilustre, como uma criança prometedora, Bela é um pouco rainha”. (p.10)

Na segunda vez que o mote se repete, evoca a figura do rei D. Carlos, que é quem chegará nesse dia péssimo de chuva e vento. “O rei traz o tumulto ameaçador da capital” (p.17), e o quadro histórico da época é evocado, correspondendo às intempéries que estragam a chegada de Sua Majestade.

Na terceira vez, o mote reforça a interpretação de que a poesia funciona como um elemento mágico que a protege contra o mundo exterior:

Nela, a estética parte directamente do exorcismo face ao objecto. “*Chuva...tenho tristeza! Mas porquê?/Vento...tenho saudades! Mas porquê?!*” Para ela, como para todo aquele que recorre à abstracção como “convento”, como refúgio, a Natureza representa um perigo na sua eficácia, na sua manifestação constante e poderosa. “Está um dia péssimo de chuva e vento.” Essa bátega de água, rigorosa, e o sopro que sacode as árvores trazem consigo a imagem da vida e das suas imensas possibilidades. (p.20)

O mote retornará ao texto agustiniano mais duas vezes, uma vez já perto do final, quando a morte de Bela é discutida. Sete dias antes de morrer, escreve a Guido Battelli uma carta em que se diz “repousada e calma”. Comenta A. Bessa-Luís:

Parece despreocupada, mas é apenas um mal entendido entre ela e a sua intenção radical de se demitir, de atingir definitivamente a sua condição pré-humana. A 7 de Dezembro, às dez da noite, ela morre. Levantou-se Eolo das bandas do Ocidente. “Hoje que chega Sua Majestade, está um dia péssimo de chuva e vento”. (p.166)

E uma vez mais já no final da biografia, fundindo numa só a menina de onze anos que escreve ao pai, e a mulher que morre, tão magra que pesava como uma menina de dez anos, o mote é evocado. Apesar da magreza, a majestade buscada na aparência, revelada pelos vestidos de seda, colares de pérolas falsas, raposas amarelas, ainda se mantém:

“Hoje que chega Sua Majestade, está um dia péssimo de chuva e vento.” O dia do aniversário de Florbela é o dia do seu enterro. Nesse caso, mais belo que toda a premeditação, que é invenção do acaso sem o seu espírito, há todo o arrebatamento final duma vida suplicante e transida. A vila de Matosinhos é varrida por uma tempestade. Não é possível fazer o enterro, porque desaba sobre o cemitério uma chuva torrencial; Florbela fica durante a noite na capela. Pálida, as pequenas mãos no peito, o vestido de seda preto iluminado pelas velas, ela tem um ar calmo. (p.185-6)

Seja o que for que tenha levado Bela a se proteger das imagens da vida “e suas imensas possibilidades”, simbolizados nos dias péssimos “de chuva e vento”, essa ameaça assustadora a acompanha sempre. As palavras que escreve ao pai quando tem onze anos, servem para a definir no dia de sua morte. Então, já não importa se “está um dia péssimo de chuva e vento”, ela descansa tranqüila afinal, indiferente à chuva e ao vento, pois a morte a protege.

A morte e o bardo

Como já foi dito, A. Bessa-Luís divide a biografia de Florbela em três partes em que reincidentem os episódios de vida evocados, os comportamentos interpretados, os trechos de poemas ou cartas. Mas a abertura dessas partes, ou capítulos, destacam os principais aspectos que dirigem a atenção da biógrafa.

A primeira parte abre com um texto sobre o bardo e a morte:

Bardo significa entre dois estados; quer dizer, situação crepuscular e incerta que oscila entre a morte e o renascimento. [...] O bardo celta, ligado à função sacerdotal, manifestava-se pela poesia lírica ou heróica, e provavelmente teve origem na escola búdica, que ensina que tudo que o homem pode aprender, pode crer também. [...]

Esta é a história de um bardo. Se situarmos Bela nesse corpo neutro onde se dá passagem do sonhador para a realidade, compreenderemos não só os seus versos como toda a obscuridade das formas-pensamento que os inspiraram. [...] Toda a

vida de Bela decorre entre o perigo do afecto, da ligação com as pessoas e as coisas; e tenta furtar-se a elas pela fixação num objecto, que é a sua forma poética. Grandes sofrimentos a rodeiam, por isso. Mas as nossas corrupções são a nossa própria vida. E o bardo é ainda a memória delas. (p.7-8)

É preciso atentar para alguns pontos deste trecho: primeiro para o fato de A. Bessa-Luís “masculinizar” Florbela, chamando-a de bardo, sem que haja nisso maiores vantagens, ao contrário. Adiante podemos ler:

É, sem dúvida, uma grande poetisa. O seu génio não é feminino, como nunca o é nos poetas. A poesia não é feminina. Ela inventa-se em frustrações da libido, em imaginações gloriosas da vontade. A poesia participa do carácter da perversão, que é apenas uma sublimação apreciada. Não é, portanto, feminina. O eterno feminino é uma maturidade suprapessoal .(p.27)

Repare-se que para A. Bessa-Luís a questão do gênero é bastante complexa. O gênero biológico não se manifesta necessariamente no “génio”, ou espírito criador. Nas entrevistas, quando é perguntada sobre o assunto, a Autora reconhece os traços de uma escrita feminina que não é exclusiva das mulheres, apontando como exemplo a escrita feminina de Marcel Proust. No caso de Florbela, acontece o oposto. Nota-se um certo despreço pelo gênero lírico, aqui associado ao gênero masculino, sem se tratar de um posicionamento político a esse respeito, ou de uma questão fechada, como se depreende da afirmação sobre o eterno feminino, que tira a discussão da esfera mais específica do feminismo, tal como a situação de Florbela é discutida por Maria Lúcia Dal Farra, por exemplo¹⁵. Para A. Bessa-Luís, a questão do feminino não é a de uma política de direitos a serem afirmados e assegurados, ou o contrário disso, mas a de um posicionamento que é, no mínimo, prenhe de complexidades. Na verdade, A. Bessa-Luís raramente discute problemas de modo dicotômico e maniqueísta, mas apresenta-os com abordagens diversas,

¹⁵ DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: um caso feminino e poético. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca* (estudo intr., org. e notas de Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. V-XLIV.

causando muitas vezes inquietações no leitor acostumado a escolher entre pares opostos de soluções que lhe são oferecidas.

Voltando para o trecho sobre o bardo e a morte, em segundo lugar, deve-se atentar para o anúncio de que a vida de Bela “decorre entre o perigo do afecto” e do conseqüente movimento defensivo que é o da fuga das pessoas e das coisas por meio da sua criação poética. Há implícita nesta afirmação a interpretação de que para Florbela a poesia é fuga da vida, dos “dias péssimos de chuva e vento”, ou seja, a procura da morte. “Grandes sofrimentos a rodeiam por isso”. Esses sofrimentos são a sua vida afinal.

No caso da vida de Florbela, pode-se evocar o adágio popular: “tudo que começa mal termina mal”. Já se tem o fim anunciado e não se sabe bem como tudo começou.

O nascimento de Florbela e a organização familiar peculiar em que cresce (consta como filha de pai desconhecido, mas é criada por este pai e sua mulher, que batiza a menina) serão evocados a seguir.

“Mas as nossas corrupções são a nossa própria vida”, diz a biógrafa. E acrescenta: “E o bardo é ainda a memória delas”. As “corrupções”, os sofrimentos, tudo fica indelével na memória e se transforma em matéria poética, mas não com força suficiente para superar as “corrupções” e os sofrimentos.

A biografia encaminha a leitura para o entendimento de que a vida de Bela é vivida sob a dimensão destruidora da pulsão da morte. Muitas serão as hipóteses explicativas do fim prematuro de Florbela, até chegar a ponto de colocar em dúvida se houve um impulso realmente suicida, em que a frieza do terceiro marido, Mário Lages, fica sob suspeição por ser médico e ter deixado os barbitúricos ao alcance de Florbela. Impulso de morte ou apenas desejo de dormir depois de noites de insônia? Por que ele telefona de imediato aos amigos de Bela anunciando suicídio, quando no atestado de óbito consta morte por edema pulmonar? Amparada por explicações médicas e/ou farmacêuticas, A. Bessa-Luís pondera sobre a

impossibilidade de uma explicação cabal sobre a morte da poetisa:

O caso de Florbela, diagnosticado como edema pulmonar, podia bem ser devido a hipertensão arterial, complicação grave sobrevinda por inibição a determinado antidepressivo. Um desastre fatal é de imaginar quando há associação de drogas hipertensivas e antidepressivas ou a simultânea ingestão de certos alimentos e de bebidas alcóolicas. [...] Entre a hipótese de suicídio e a do acidente de tratamento, às vezes não há escolha possível. Uma crise já em vias de ser debelada, retirando ao doente a inibição, reforça-lhe a tendência suicida ao mesmo tempo. (p.183)

O escritor e a calacice

A segunda parte da biografia principia com a referência a uma historieta do Cavaleiro Oliveira que conta que “certo escritor mais indolente que um paxá, pelo facto mesmo da calacice, acabou por enlouquecer” (p. 67)

Esta historinha serve de mote para A. Bessa-Luís falar das doenças de Bela que aos poucos vão se tornando constantes. “Há um bovarismo incluído nos seus desastres uterinos e pulmonares. Portanto, uma neurose de abandono” (p.68), diagnostica a biógrafa.

Mas o personagem da historieta do Cavaleiro Oliveira se cura depois de muito se cansar e ter um suadouro ao tocar defuntos para si mesmo:

[...] Dormiu e acordou lúcido, porque percebeu que nada salva as pessoas senão aquilo que é o seu mérito bem empregado. [...] Enfim, a moral é esta: mesmo para tocar a defuntos e sendo nós o morto, é preciso que nos levantemos e que nos ocupemos disso.

Florbela não teve cura, porque deixou que os outros tocassem finados por ela. Fizeram-no mal, e ela apenas disse: “*Ser uma pobre morta inerte e fria/hierática, deitada sob a terra,/sem saber se no mundo há paz ou guerra,/sem ver nascer, sem ver morrer/o dia*”.

Ainda hoje se ouve o sino frouxo que lhe anuncia a morte. (p.69)

A aproximação de Florbela com a Bovary flaubertiana é interessante; Ema é

uma personagem cara a A. Bessa-Luís, que a recriará na região do Douro, para protagonizar o romance *Vale Abraão*, publicado em 1991. Não só as doenças de cunho psicossomático, mas a insatisfação com os casamentos, em especial o segundo, fazem de Florbela uma Bovary do Alentejo. Pouco se sabe deste casamento, o que propicia a imaginação dedutiva da Autora e críticas aos biógrafos que foram contemporâneos da poetisa, não sem o peculiar humor agustiniano:

A história do segundo casamento de Florbela jaz na obscuridade e é talvez aquela que a revela melhor. Até agora, os seus biógrafos contemporâneos, obrigados pelos laços da vizinhança, do respeito público, da honestidade municipal, pelo espírito de evangelização, pela cumplicidade, com certo azar do temperamento, escreveram só a parte inócua e benemérita da vida de Florbela. Quem a conheceu de perto calou maviosamente os seus tropeções e as suas dívidas para com a boa consciência. Florbela era uma mulher alterada e frágil, com grande talento. Só José Régio se aproximou de veras do ciclo de decepções de Florbela e lhe dedicou um estudo, não sem ternura. “Ninguém chega a ter o com que se não contenta” – diz Régio. Estas belas palavras, com o seu musical peso medieval, dizem bem a Florbela. (p.73)

Além da lista de razões que justificam, em última análise, o tom provinciano das biografias que pecam por não retratar Bela de corpo inteiro, cabe atentar para a referência ao artigo escrito por José Régio. Voltarei a esse artigo mais adiante, dado que A. Bessa-Luís dialoga com ele ao longo da biografia, apontando-lhe muitas qualidades, entre elas a aqui mencionada “ternura” ou seja, a simpatia que o “ser que vive” exige ao seu estudioso e a abordagem fina mas não isenta de honestidade que relewa “os ciclos das decepções” e a insaciabilidade de Florbela, traços que levam A. Bessa-Luís a associá-la com Ema Bovary.

A associação de Florbela com o personagem da história do Cavaleiro de Oliveira vai além do bovarismo apontado, todavia. Numa das páginas mais pungentes da biografia, A. Bessa-Luís evoca uma carta de Apeles para a irmã, já casada com Mário Lage, em fase de idílio, em que narra a morte da noiva, “bela, rica, muito nova” que não nomeia, a quem ninguém conhece, ninguém viu. É um

pedido de socorro à irmã, agora acomodada ao que “ela chama o seu plano de ‘envelhecer tranquila e morrer em paz’”. A. Bessa-Luís põe em dúvida a existência da noiva e que tivesse morrido.

Mas Bela compreende. ‘Meu adorado pequeno – diz –, pobre pequeno, desamparado, a estender-me os braços... dá-me a impressão de que tu não és meu irmão, mas meu filho.’ Mas, a seguir, volta a louvar o casamento que fez e o homem que a tem ‘junto ao coração como se fosse um tesoiro’. Não sabe que está a enterrar mais fundo aquela noiva que desde a infância ele elegeu e amou. A noiva é Bela, a ideal Dama do Lago que o cobriu de perfeição que o tornava imune à morte e ao mal. Mas desfaz-se como um nevoeiro, não é mais dele. (p. 88)

A carta de Apeles é um ato de desmancha-prazeres neste momento em que ela está absorvida com o casamento “com um homem bom que por ela corre os perigos do escândalo e do descrédito”. Escreve ainda ao irmão: “ ‘Eu não sabia o que era tratarem-me bem, andava a pensar como era e agora é que o sei.’ ” – ao que retorque A. Bessa-Luís:

Golpe duro de sofrer – pobre Apeles! E os vestidos que ele lhe pagava com o soldo que por certo não era abundante? E o lenço de seda, as *aigrettes*, os jantares no Leão de Ouro? ‘Eu não sabia o que era tratarem-me bem...’ É infame essa Florbela. Uma pegazinha, uma cabotina, uma batoteira no jogo dos corações solitários. Imita as divas do cinema, mas nela transparece sempre a bastarda com poses de leitora num parque. Sangue de criada e de remendão, doida para esconder a campónia atrás das ‘mãos esguias, finas como hastes quietas’. [...] Já quase não escreve versos, aburguesou-se, baqueou numa cadeira de praia e perverteu-se à respeitabilidade, entregue ao grande ócio da neurose. (p.89)

Se os biógrafos contemporâneos de Florbela dela só contam meias-verdades e José Régio lhe percebe “o ciclo das decepções”, A. Bessa-Luís revela-nos um retrato desapiedado, não isento de simpatia, todavia. Mostra-nos como ela, a partir de certo momento, se deixa tomar pelo “ócio da neurose”, sem sensibilidade para com o irmão querido e cúmplice de sua sofrida história familiar, sem forças para

criar, sem querer reagir. Mais que isso, sem forças até para tocar defuntos para si mesma.

A bela e o albatroz

“As grandes asas impedem o albatroz de andar em terra. Florbela parece-nos vulgar, ridícula, grosseira até mesmo nas palavras que tentam recuperá-la para sociedade” (p.125). Assim principia a terceira parte da biografia, que vai deter-se no sentimento de desvalor adquirido durante a infância de Florbela.

Para A. Bessa-Luís, a falta de auto-estima se reflete na atitude de desconfiança, na insegurança em despertar simpatia, resultando na falência dos casamentos. O relacionamento com Mário Lage é discutido com mais pormenores nesta terceira parte. Primeiro o médico a encanta com seus desvelos, mas esse estado dura pouco:

[...] O desprezo por si própria está tão enraizado que não tardarão as lamentações e a ansiedade, face àquele homem que, ajudando-a, tem forçosamente que participar do seu desprezo; ele e o mundo que o rodeia serão incluídos na visão negativa que Bela tem de si mesma. Então virão as disputas, novas fugas, desespero incontrolável. De resto, uma vez fixado o esquema de angústia, o encontro com esse homem bom, mais tolerante do que firme, só pode prejudicar Bela. Perante Mário Lage, compreensivo até o absurdo, e que julga converter a mulher à sua própria despersonalização através dos silêncios sem censura, ela encontra-se mais do que nunca desprotegida. A sua agressividade, ponto de contacto com o real, fica inibida; excepto a agressividade contra si própria. Era mais saudável o seu segundo casamento com um homem rude que respondia com violência à sua irascibilidade, e que impedia assim toda a meditação suicida. (p.125-6)

A. Bessa-Luís interpreta que a relação com o irmão Apeles restabelece um certo equilíbrio entre o sentimento pejorativo e o desejo de valorização. Com a morte do irmão, também discutida em termos de um impulso de morte

consciente/inconsciente, o estado de Florbela só tende a piorar:

“Eu fui na vida irmã de um só Irmão,/e já não sou irmã de ninguém mais!” O laço com o mundo quebrou-se definitivamente. Aquele pequeno a quem ela escrevia para Vila Viçosa, aquele que tinha um ar de quem nunca ouviu falar da morte, não voltará mais. Ei-la castrada, perdida, esquecida. (p.136)

Relacionada a essa falta de auto-estima, há uma carta mandada por Florbela, adolescente, para a segunda madrasta, Henriqueta, que A. Bessa-Luís preza como sendo a carta “mais intrigante”. Intrigante porque seu sentido se completaria com informações que não explicita e porque esclareceria talvez o momento de uma tomada de conhecimento da sua condição social, que seria a principal causa dessa baixa auto-estima: “não tem data e só a família mais chegada a podia esclarecer” (p.99). A interpretação da carta é um bom exemplo do trabalho de Sherlock Holmes desenvolvido pela biógrafa. Ao leitor é dado ler trechos da carta seguidos de interpretações e dúvidas que vão aos poucos esclarecendo/supondo o conteúdo implícito no que está escrito. Tudo leva a crer que tenha havido uma grande decepção amorosa quando Florbela deveria ter uns quinze anos, antes de seu noivado com Alberto Murtinho, aos dezesseis.

Ela cursava o liceu em Évora e morava num pensionato. “O que contrariou tão violentamente esses amores? É de crer que fossem preconceitos sociais”, adivinha A. Bessa-Luís, sabedora, por depoimento de Judite Miranda, que Florbela não freqüentava a sociedade local, a qual não haveria de admitir “familiaridades com a neta do sapateiro de Orada”. Teria o pai proibido o namoro por ser o rapaz “de estrato social diferente do seu para não ser humilhado?”, pergunta a biógrafa. Em determinado ponto da carta, diz Florbela: “...no alvorecer dos meu dezasseis anos compreendi muita coisa que até aí não tinha compreendido, e parece-me que desde este instante cá dentro de mim se fez noite.” A. Bessa-Luís se questiona se a “pungente revelação” seria “A de que ela era desclassificada e sem direitos na

sociedade ou que ela era um desses pólos magnéticos de amor que incendeiam quem neles toca, mas que não são motivos de amor?” (p.101)

Novamente, A. Bessa-Luís evoca os antecedentes de Bela. Desta vez é narrada a história mais pormenorizada da mãe, Antónia Lobo, que morre em 1908, no Hospital da Misericórdia:

[...] É provável que se inteirasse da verdade por essa mesma data em que situa o maior choque da sua vida. As boas madrastas são quase sempre realistas; têm a polidez de narrar o passado dos enteados com as cores da verdade desprevenida. O que mais impressiona em Florbela é a sua total submissão à imagem do pai, quase um culto totémico; e, a par disso, uma vida desgarrada de todo constrangimento moral e que parece uma exuberância infantil de fazer mal. [...] Esse estranho João Maria Espanca chega a parecer deslumbrante como tipo de pai tribal. Nunca perfilha Florbela, deixa-a entregue à humilhação de se matricular no liceu e depois na universidade como filha de pai incógnito e neta de avós incógnitos.[...]

O amor pela filha estaria sempre tocado pela memória doentia daquela Antónia Lobo que um belo dia saiu da sua casa da Rua do Angerino para se juntar a outro homem. E Florbela repetia esse acto de maneira exorbitante e cruel, que a ligava ao pai de maneira sombria e detestável. (p.102-3)

Em função deste quadro da situação familiar, A. Bessa-Luís demonstra que o estado de descontentamento leva Florbela “a visionar um nascimento superior e extraordinário”, a se representar em seus poemas como princesa. Mas tem dificuldades em aceitar a família “normal” e de posição elevada a que pertence Mário Lage, esse homem “bom e honesto” que lhe não lhe faz assim tanto bem como ela acredita e deseja que faça.

É aí que Bela toma consciência do carácter ilegítimo de seu nascimento, das suas quedas, das suas vulgaridades opinosas (sic). Não há nada para desencadear a última fase duma neurose, do que uma ascensão social que obrigue à adaptação de novos valores morais. [...] Bela está perdida; morre por efeito daquele marido de que se sente honrada e orgulhosa. (p.95-6)

A fortuna crítica

“Sucessivamente, ela foi marcada pela decepção parental, a decepção social e a decepção literária” (p.142), diz A. Bessa-Luís.

A obra de Florbela Espanca não alcançou sucesso de crítica enquanto ela viveu. E mesmo quando obteve atenção por parte da crítica, nem sempre foi o que merecia. É a pesquisadora Renata Soares Junqueira quem afirma:

A história da crítica floberliana não tem sido sempre, desde o seu princípio, uma história de nobres feitos. [...] Na verdade, as centenas de textos que sobre Florbela podemos encontrar em diversas bibliotecas e arquivos portugueses são, em sua maioria, insípidos e caracterizam-se essencialmente por uma visão ingênua e simplista da vida da poetisa como único referencial de sua obra.¹⁶

É na década de 40, por conta da polêmica em torno de um busto da poetisa que a Igreja proíbe de ser colocado numa praça em Évora, que alguns intelectuais de peso, como Jorge de Sena, Vitorino Nemésio¹⁷ e José Régio, vão voltar seus olhos para a obra de Florbela. Em 1950, passada já a polêmica, José Régio escreve um estudo crítico à guisa de prefácio para um livro que reúne os sonetos da poetisa alentejana¹⁸.

Este estudo é de particular interesse porque, como já disse, A. Bessa-Luís dialoga com ele ao longo do texto que escreve sobre Florbela, ora concordando, ora discordando, ora acrescentando ao já dito ali: “A interpretação de Florbela mais penetrante que conheço é a de José Régio” (p. 24).

¹⁶ JUNQUEIRA, Renata Soares. Florbela: acertos e desacertos da crítica. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena*. Araraquara, v. IV, n. 7, jan. - jun., 1995, p. 47.

¹⁷ SENA, Jorge de. Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa. Porto: Biblioteca Fenianos, 1947. (Conferência lida na sessão de homenagem do Clube Fenianos Portuenses, na noite de 28.01.46); NEMÉSIO, Vitorino. Florbela. In: _____. *Conhecimento de poesia*. Salvador: Livraria Progresso Editora/Universidade da Bahia, 1958, p. 227-232. Agradeço a Renata Soares Junqueira o acesso a estes textos.

¹⁸ RÉGIO, José. Estudo crítico. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. 19 ed. Amadora: Bertrand, 1981, p. 11-31. (texto datado de jan.- fev. 1950)

Talvez esse texto de Régio tenha sido seu ponto de partida para começar a abordar a vida e a obra de Florbela Espanca. De qualquer modo, ao longo da biografia, A. Bessa-Luís refere-se à sua participação nas tertúlias presididas por ele, nos verões em Vila do Conde, em que várias vezes ouviu o nome de Florbela ser mencionado. Entre os presentes nesses encontros em que se bebia cerveja e conversava sobre literatura, estava Américo Durão, poeta que conheceu Bela (a poetisa escreve-lhe “Do seu livro veio o meu”, referindo-se a *O livro das mágoas*. A. Bessa-Luís um dia, na tertúlia, ouviu dizer: “Américo Durão foi amante de Florbela”, p.38). Daí a hipótese, importante para A. Bessa-Luís, de que Régio, apesar de não tê-la conhecido pessoalmente, soubesse da sua vida por depoimentos ou confidências feitas por Durão ou mesmo por familiares:

É possível que Régio dispusesse de fontes seguras para a conhecer, uma vez que conviveu com Américo Durão naquelas tertúlias de Verão que eu frequentei já mais tarde. [...]

Fausto José estava muito surdo e tinha o ar maravilhado de quem paira no primeiro silêncio do Mundo. “Florbela! Ah, Florbela!” – ria-se, porque o nome de uma mulher sempre lhe despertava alegria; tal era sua inocência. Mas José Régio sabia coisas. Enrolava lentamente o cigarro, franzia os lábios como quando a atenção o movia; algo de ávido havia na sua reflexão velada de ironia. Era um homem bom e inquietante. Não se pode ser bom assim, sem ser inquietante. Não dizia: “Eu penso de Florbela isto ou aquilo”. Dizia: “O Durão conheceu-a”. (p.73).

O estudo crítico de José Régio

As impressões pessoais são importantes para A. Bessa-Luís. Mesmo na biografia de S. António, cujo sujeito biografado é o que se situa mais distante no tempo, a Autora dá especial atenção aos milagres em que a pessoa do santo é descrita, ou quando aparece num sonho; ela leva em conta essas descrições como se fossem um resíduo que perdura na memória daquele que vive o milagre ou que sonha com o santo, dando assim testemunho e credibilidade às suas qualidades.

Isso ficará mais patente quando do estudo dos perfis biográficos de Maria Helena Vieira da Silva e de Martha Telles, em que concorrerão suas impressões pessoais a respeito das duas pintoras.

Com Florbela Espanca acontece de A. Bessa-Luís não a ter conhecido, mas sim a pessoas que estiveram próximas da poetisa. No entanto, no tempo das tertúlias em Vila do Conde, A. Bessa-Luís não tinha nenhum especial interesse em saber de Florbela. Assim, quando começa sua investigação sobre ela, desfeita a roda de conversas e tendo José Régio morrido em 1969 (e talvez, à altura em que começa a escrever o livro, a maioria dos demais freqüentadores tenha morrido também), recorre a seus escritos, confiante nos dotes de fino observador que foi o autor de *O jogo da cabra-cega*.

É possível ler o texto de Régio pressupondo que deixa entrever que sabe mais do que os versos podem revelar. Logo no início do estudo ele afirma ser a poesia de Florbela um “dos nossos mais flagrantes exemplos de poesia *viva*”, no sentido dado pelo grupo da Presença à expressão “literatura viva”, que se opõe à “literatura livresca”: “que toda obra de criação vive mas é da íntima vida do criador, e de nenhum modo basta o mero talento formal a impô-la”¹⁹.

A seguir Régio desenvolve os argumentos acima, mostrando que não é por ser mulher que Florbela escreve como escreve, pois há inúmeras mulheres que também escrevem, mas não conseguem atingir tal qualidade literária, e sem querer negar sua feminilidade, afirma que “este caso me parece chegar a transcender qualquer distinção de sexos”. E então prossegue perguntando:

Porém o que estou afirmando, como ou porque o afirmo? Que dados tenho eu para assegurar que Florbela viveu o que escreveu? Não conheci Florbela. Bem pouco sei da sua vida. Confesso, até, não me haver interessado de maior grande parte da sua correspondência publicada. Ora a estranheza do fenômeno está em que, precisamente, as vivências de um artista são induzidas da convincente

¹⁹ RÉGIO, José, op. cit., p. 11-2.

expressão literária que lhes ele dá²⁰.

Talvez A. Bessa-Luís tenha lido as palavras de Régio como meras interrogações retóricas, o que não deixam de ser, mas nas quais a memória das conversas nas tertúlias permite intuir o conhecimento dos fatos para além do fenômeno “da convincente expressão literária” da vivência do artista.

De qualquer forma, ver-se-á que A. Bessa-Luís dá crédito à análise de Florbela, feita por Régio, a quem ele trata como “um caso”. Diz o crítico:

Em vários passos ou aspectos de suas obra se afirma iniludivelmente esse narcisismo. Ora eu não sei se o narcisismo, que pode andar aliado ao donjuanismo, é tendência caracterizadamente feminina. Suspeito que antes caracterize uma espécie de hermafroditismo psicológico – e assim se explicaria o não ser muito raro entre artistas. Narcisismo, donjuanismo, hermafroditismo psicológico, eis pesados termos, por de mais pesados, para, com eles, denunciar certas inclinações da poesia de Florbela. Não obsta que sejam muito reais tais inclinações²¹.

José Régio aponta ainda “duas incuráveis feridas” com que teria nascido Florbela: “a insaciabilidade” (p.19 e s.) e de “ser ela de mais para uma só”, “de transbordar, digamos, dos limites de uma personalidade” (p. 25-28). Essa segunda “ferida” é importante na medida que Régio vai aproximar Florbela de Fernando Pessoa (com a multiplicação de eus que se expressa na heteronímia) e Mário de Sá-Carneiro (e “a quase física sensação, que o obsidia, do duplo”), apontando a tendência como “doença que lavra noutros modernos” (p.25).

Em que pese a aproximação pelo aspecto da “doença”, há que ressaltar a aproximação que José Régio faz de Florbela com “outros modernos”. No estudo publicado em 1996, Maria Lúcia Dal Farra termina o texto chamando atenção para “um poema datilografado, encontrado no espólio [de Fernando Pessoa] e ‘à memória de Florbela Espanca’ dirigido, que , incitando-a a dormir e a encontrar

²⁰ Id., p. 13.

²¹ Id., p. 18.

finalmente a paz na sepultura, identifica-a como ‘alma sonhadora/Irmã gêmea da minha!’ »²².

Em que pese também o fato de os artistas do grupo de Orpheu não terem se expressado a respeito da obra de Florbela (é curioso lembrar que António Ferro manifesta-se na famosa polêmica da proibição da colocação do busto da poetisa na praça de Évora), há vários elementos da obra que permitem uma aproximação com a estética modernista, e não somente com as estéticas finisseculares, como aponta Renata Soares Junqueira²³.

Narcisismo, donjuanismo, hermafroditismo psicológico

A. Bessa-Luís aceita e retoma os “pesados termos” (“Assim se desculpa [Régio] duma lucidez que o espreita sempre como um remorso” p.27) para os desenvolver numa dimensão mais biográfica do que a do estudo crítico de Régio.

Ela dedicará considerações a esses conceitos que aparecerão em itálico no princípio de cada explicação, a começar com o *Narcisismo*, e afirma prontamente: “É por puro narcisismo que ela se casa pela primeira vez. ‘Ele mata-se, se não caso com ele’ – diz, entre deslumbrada e curiosa” (p. 27). Segue-se um pequeno histórico sobre as afinidades de leitura entre os noivos e passa a imaginar a Florbela de então em Vila Viçosa. Faz uma longa e erudita digressão sobre a cidade no tempo em que Florbela se casou para a seguir falar do panteão das duquesas de Bragança e fazer um exercício de imaginação sobre os frescos da Ressurreição numa capela do claustro, prática que é uma das marcas registradas das biografias agustinianas. Exemplifico com um pequeno trecho em que fica

²² DAL FARRA, Maria Lúcia. Op. cit. p. XLIV. Atente-se para o fato de que o poema é datilografado, sem referências à assinatura...de modo que não se pode ter certeza de ser de Pessoa. O que se sabe é que está em seu espólio, fato que por si é significativo.

²³ Cf. JUNQUEIRA, Renata Soares. *A estética da teatralidade: leitura da prosa de Florbela Espanca*. Campinas, 2000. Tese de doutorado em Teoria Literária - Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.

claro o processo criativo da Autora que se quer sempre honesta para com o leitor:

[...] o Divino Hortelão aparece a umas santas mulheres, tão formosas que o modelo se assemelha àquela Isabel, mãe de Filipe II, que Ticiano pintou sem a ter visto nunca. Não espanta que um mestre anónimo executasse aquele trabalho de ter visto a princesa no Convento das Chagas, um dia. Bem podia ter sido, que o não proíbe a História nem as imaginações que a comportam. [...] No entanto, não é difícil supor Florbela naquela vila cortada de ruas estreitas, onde o luar caía em flecha; naqueles montados de S. Bento onde se ergue o portão principal da tapada real. (p.29)

Em meio às “imaginações que comportam a História”, continua a explicar o narcisismo ligado aos casamentos da poetisa: avança dez anos e comenta que Bela já está casada com o segundo marido e

decerto conhece já intimamente o que será o terceiro. Gosta dos homens de uma maneira mais grata do que sensual. Sedu-los para manter viva a imagem de si própria; as suas mãos – “Tão doces que elas são! Tão ao meu gosto!” – encontram o seu desenho natural quando acariciam o rosto de um homem. Todos os seus casamentos foram tempestuosos. Eles só se realizavam porque havia um período em que o noivo era o terno reflexo da própria Florbela; esse reflexo apagava-se nas exactidões da vida doméstica, e aparecia uma ligação descarnada, vingativa, com todas as denúncias do génio maldito e do seu guardador desprevenido. (p.30)

Donjuanismo e a figura do pai

O narcisismo é exemplificado pelos casamentos e o donjuanismo é exemplificado como comportamento herdado do pai. Principia A. Bessa-Luís:

Era inevitável, com a atitude psicológica do pai a marcar-lhe a infância. Possivelmente, Florbela não esquece que a disponibilidade amorosa de João Maria Espanca é que ela mais admira nele; constitui uma tremenda prova de independência e, portanto, de interpretação de imunidade ao sofrimento. (p. 27)

E mais adiante:

É preciso conhecer os antecedentes dessa mulher, ao mesmo tempo rendida e insubmissa que foi Florbela Espanca, para a que a sua realidade seja de facto desapossada do preconceito, para dar acesso à transcendência a que toda a criatura humana tem direito. (p.31)

Casado com Mariana Inglesa, traz para casa a menina ainda bebê, filha de seu relacionamento com uma criada, Antónia da Conceição Lobo, uma exposta, com quem terá ainda um menino, Apeles, o qual acolherá quando tem cinco anos. Mais tarde, Mariana Inglesa pede divórcio de João Espanca, que já está de caso com Henriqueta das Dores Almeida, e com ela se casará.

João Espanca paga à filha os estudos, o casamento, os versos. Mas outras vezes faz ouvidos moucos aos seus pedido para a edição de um livro, e priva-a da herança do irmão Apeles, com singular desplante. Este Espanca é um personagem consumado. É dele que Bela tem o génio irascível e repentino. [...]

Durante toda a vida, há entre Florbela e o pai uma mensagem de cólera. Vamos supor que a fuga de Antónia Lobo com outro amante, e depois a sua morte no hospital de Vila Viçosa, desencadeiam uma hostilidade irreductível em João Espanca. Desde aí, ele dedica-se a negar essa hostilidade perante os filhos, e exige que eles reconheçam que ela não existe. É um laço terrível que os prende. Tanto Bela quanto Apeles sabem que o pai vê neles os filhos de uma traidora; mas também temem admitir essa realidade, com medo de perder a sua protecção. Daí nascem todos os delírios, as passividade absurdas, os desvios do carácter. É uma mensagem de efeitos destruidores, e os dois irmãos terão de ser esmagados por ela. (p. 34)

Eis os determinantes psicológicos que A. Bessa-Luís supõe serem os que marcam indelevelmente a maneira de ser de Florbela. Repare-se que há uma afirmação categórica sobre a existência de uma mensagem de cólera entre pai e filha. Segue-se a explicação, que parte de uma hipótese: “vamos supor que...” para continuar a explicação de maneira categórica também. Os verbos são usados no presente do indicativo, com toda a força que este tempo verbal exprime. Aqui a atitude de A. Bessa-Luís é freudiana, no sentido de que a verdade pode ser construída. É de supor que a Autora tenha se valido de uma vasta bibliografia

psicanalítica ou psicológica para entender o comportamento de Florbela, para “desapossar sua realidade do preconceito”, como disse, e para sustentar seus argumentos intuídos a partir de tudo que sabe sobre seu sujeito biográfico. Argumentos induzidos e deduzidos de tudo quanto lê escrito por Florbela: bilhetes, cartas, diário, contos, poemas. Florbela não é uma leviana. “Os pesados termos” usados por Régio também não devem ser lidos como se tivessem sido pensados levianamente. A cena familiar é chamada ao proscênio para mostrar a sua parcela de responsabilidade nesta vida que é a de Florbela.

A negação do hermafroditismo

A. Bessa-Luís concorda com os dois primeiros “pesados termos” propostos por Régio e os desenvolve com dados biográficos, como já disse, ausentes no texto do escritor, que se baseia numa leitura da obra poética de Florbela, dizendo-se inclusive desinteressado mesmo de sua correspondência publicada postumamente. A Autora insiste na discricção de Régio, que esconde o mais que sabe e mostra o pouco que pode ou deve, de acordo com as circunstâncias. Mas não concorda com o traço de hermafroditismo atribuído a Florbela. Na verdade, o discute sumariamente no item que abre a análise do termo.

Mas, para José Régio chegar ao uso de tais definições sobre Florbela, por certo que teve acesso às confidências dos amigos e dos familiares da poetisa. O próprio gosto de colecionador encaminha Régio ao estabelecimento de bricabraque que Espanca tem em Évora. Todavia, hermafroditismo, messalinismo, são expressões que não se adaptam a Florbela. A vida de Bela é um tratado de decomposição lúcida. (p.37)

Para a biógrafa, o que pode ter levado Régio a identificar esse traço em Florbela é o fato de que “em certo tipo de psicose aparece a afirmação de

hermafroditismo como resultado dum conflito edipiano irremediável. Outro sintoma é a fixação à imagem do pai, substituída pela do médico” (p. 37) e lembra que há inúmeros deles na vida da poetisa, inclusive o que virá a ser o terceiro marido. No mais, a “desvitalização progressiva de sua vida” significa “a necessidade de perder o contacto com a realidade. Todas as suas paixões são falsas. [...] O amor em Florbela é um delírio de discordância”. (p. 37-8)

Também à “desvitalização progressiva” A. Bessa-Luís voltará várias vezes, até a discussão maior sobre o controverso suicídio sobre o qual discorre com minúcias de detetive no final da biografia. O mesmo acontecerá com as “paixões falsas”, na verdade já explicadas pelo fundo traço de narcisismo.

Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro & Florbela Espanca

José Régio refere-se ao fato de Florbela “transbordar dos limites de uma personalidade [...], doença que o talento ou o génio podem tornar gloriosa, a mesma doença lavra noutros poetas modernos, caracterizadamente em dois dos maiores: Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”²⁴. Se substituirmos a palavra “doença” por “consciência do eu”, ou “consciência da multiplicidade do eu”, enfim, a problematização da condição do sujeito, temos melhor formulada a equação modernidade e representação do sujeito (no sentido mais amplo do conceito de representação), que pode mesmo extrapolar a representação artística em geral e literária em particular. Penso em Freud e Nietzsche, por exemplo, para lembrar dois pensadores que marcam profundamente a discussão sobre sujeito e modernidade na virada do século XX. No entanto, Régio insiste no aspecto do sintoma, numa patologia da personalidade.

Essa aproximação de Florbela com os dois poetas modernistas por via do

²⁴ RÉGIO, José, op. cit., p.25.

sintoma interessa a A. Bessa-Luís, que a desenvolve. A primeira aproximação se dá logo nas primeiras páginas da narrativa, quando, depois de ter feito considerações sobre o quadro político, numa rede de associações a partir de um bilhete que Florbela escreve ao pai aos onze anos, onde diz que Sua Majestade chegaria a Vila Viçosa, cita uma carta escrita à madrasta, no mesmo ano, de Nazaré, em que a jovem observa que “as meninas que andam na praia descalças, são também meninas finas, é luxo” (p.18). Comenta A. Bessa-Luís:

Florbela é sensível ao luxo, a tudo o que lhe sugira um prazer; todo o apreço estético contém as suas coordenadas o apreço de si próprio. Noutro poeta, Sá-Carneiro, depara-se-nos essa projecção do *ego* que anima o objecto exterior. Também ele ama uma capital em que a guerra se ilude, para só ficar o panorama das mulheres bem vestidas e o luxo em que o sentimento do eu é assimilado. Nessa época trágica, em que Portugal estava condenado a ser uma potência pobre e a ter razão socialmente, apareceram os precursores do surrealismo, como Pessoa foi. A poesia de Pessoa é a história duma personalidade que se desorganiza. A malformação do eu obriga o poeta a um intercâmbio de relações circulares. Esta é a explicação dos heterónimos, e nada mais. (p.18)

Para A. Bessa-Luís, a explicação do comportamento estético de Pessoa, assim como o de Florbela e outros “melhores poetas da época”, funda-se no quadro político que gera ansiedades e inseguranças: “O esteta resulta dessa angústia que o mundo provoca, como uma espécie de receio dos grandes espaços” (p.19).

Aqui a História é chamada como coadjuvante nos determinantes comportamentais. Nietzsche, mais que Freud, pode ser evocado, na qualidade de crítico da cultura, papel que A. Bessa-Luís desempenha, tanto nos escritos ficcionais quanto nos de feitiço fatural, como os ensaios e as biografias. A genealogia e a organização familiar, na qualidade de história pessoal, são igualmente convocadas, e aí as idéias de Freud tomam a dianteira, mas sem que a Autora dê maior importância ao aspecto libidinal. Na parte em que discute o traço de donjuanismo que Régio atribui a Florbela, A. Bessa-Luís adverte sobre os

determinantes psicológicos – pode ser um erro querer “compreender a vida interior através das manifestações exteriores” –, diz não ser possível revelar alguém somente pela sua psicologia subjetiva, e acrescenta:

Inerente a todo o composto da Natureza, há uma espontaneidade arcaica que o manifesto da civilização não consegue atingir. Palavras, conceitos, definições, factores emocionais, tudo isso falha, tratando-se de compreender uma vida espiritual em que se enraizaram toda a espécie de metamorfoses. A libido é uma dessas metamorfoses, mais nada; não é a própria vida, não é a silhueta completa do indivíduo. Quando muito, é a sombra das intenções na sua pré-história. (p.37)

Pessoa voltará ainda, depois de A. Bessa-Luís ter desenvolvido hipóteses sobre as reações defensivas de Florbela para controlar “os demónios objectais”: “Florbela é, desde criança, tocada pelo medo das mudanças, do mecanismo do envolvimento nas modificações da vida. Ela cria um antimundo protector, através dos versos. Aos oito anos já escreve versos” (p.20). A narrativa continua falando da “conduta fictícia” da poeta, que é o amor, para chegar a definir Florbela por “um estado de degenerescência, tão comum nos artistas, do que propriamente pela atitude da psicose” (p.23), que A. Bessa-Luís mostra existir também em Pessoa:

A sua fulgurante associação de ideias, em que as combinações se multiplicam de maneira desconcertante e fascinadora, relaciona-se com uma grave desordem da memória. O mesmo processo, ainda que mais discreto, se encontra em Fernando Pessoa. (p.24)

A seguir, critica o verso de Pessoa (não nomeia Alberto Caeiro) que diz “A natureza não tem dentro; senão não era a Natureza” (sic). Para A. Bessa-Luís, esse “aflorar ligeiro sobre o sentido profundo das coisas”, que tornou Pessoa célebre, “não passa de degenerescência” (p.24). A crítica continua; A. Bessa-Luís afirma que a “Natureza tem *dentro*”, que a afirmação pessoana do contrário é decorrência de uma insuficiência intelectual, mais, é a “expressão de insuficiência não só

intelectual, como moral e afectiva” (p.25).

No entanto, a crítica da cultura se faz presente para explicar versos dos três poetas:

As sociedades decadentes são precedidas pelos poetas bizarros. O medo pré-natal, que antecipa de milénios o primeiro estremecimento duma molécula, declara-se na *hora velha* da atenção humana. “Ah, como esta hora é velha!...E todas as naus partiram!” (Fernando Pessoa). Ou então: “Ó nau perdida, ó ruiva de aventura onde em Campagne a minha Ânsia ia, partiste-vos também ou, porventura, fundeaste a Ouro em portos de Alquimia?” (Mário de Sá-Carneiro). E ainda: “*Fui descobrir a Índia e nunca mais voltei! Fui essa nau que não voltou!...*” (Florbela Espanca). Um sentimento colectivo de passado, “de não haver qualquer coisa como leitos para naus”, apodera-se de toda uma raça e ganha voz na lira dos seus poetas. A insuficiência intelectual imita ardentemente o génio, mas não aquece como o seu fogo. Um poeta que não pode imaginar-se como ministro de Estado não atinge a suficiência intelectual, moral e afectiva que é necessária ao poeta das épocas de renascimento. (p.25)

O exemplo dos versos dos três poetas rende um veredicto interessante: há uma “ardente” imitação do génio, mas “que não aquece como o seu fogo”. Para A. Bessa-Luís, nenhum dos três é poeta genial; nenhum dos três responde com uma reacção à decadência do quadro político, pressentida ou testemunhada. Nenhum dos três tem a força plástica para dar uma resposta ao momento histórico em que vivem. A História os esmaga. Na verdade, nenhum dos três pensa de maneira mais objetiva a época que vive. Repare-se que A. Bessa-Luís exige do poeta que se imagine como ministro de Estado, ou seja, que pense a conjuntura em termos históricos, sociais, sem limitar-se a incorporar “o sentimento colectivo de passado”.

A. Bessa-Luís vai apontar isso mais diretamente em Florbela, cujo diário revela que ela “nunca ultrapassa o dinamismo da puberdade”, não chegando nunca a usar “o desejo de criação e a vontade de poder”. Diz a biógrafa:

A repugnância de Florbela perante o compromisso político sublinha a sua negativa quanto a transferir os impulsos dinâmicos de puberdade para um movimento com significação social, o que seria já uma proposta criadora dos

mesmos impulsos. (p.119)

Tais observações lembram Nietzsche quando diz que a cultura histórica “só é salutar e rica de promessas de futuro se se inscrever numa corrente de vida nova e poderosa, por exemplo, na ocasião do nascimento de uma civilização, portanto, se for dirigida por uma força superior, em vez de querer dominar e dirigir a si própria”²⁵.

Embora julgue que não haja genialidade na obra de Florbela, em função dessa falta de “vontade de poder”, ou de não sacrificar as tendências egoístas para proveito do “autêntico gesto comunicável”, A. Bessa-Luís não lhe nega méritos: “Florbela é um dos mais admiráveis poetas nossos de todos os tempos. [...] José Régio diz que ela foi demais para uma só. Mas não é assim. Bela foi pouco para ela mesma” (p.134-5).

A prova de existência

Em *Longos dias têm cem anos*, a quarta das biografias escritas por A. Bessa-Luís, Wittgenstein é evocado a propósito da necessidade de se ter uma prova de existência: “‘Nós não temos conceito de existência independentemente da nossa prova de existência’ – diz Wittgenstein”²⁶. No caso de Maria Helena Vieira da Silva, sua prova de existência se dá quando o estado francês compra o seu quadro intitulado *Jogo de Xadrez*.

Embora só use essa expressão neste texto, ela apontará os momentos que acontecem “provas de existência” para cada um de seus biografados que são criadores: para S. António, por exemplo, isso se dá quando ele, chegado há pouco

²⁵ NIETZSCHE, Frederico. Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida. In: _____. *Considerações intempestivas*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1976, p.114-5.

na Itália, agindo sempre discretamente, é solicitado a dizer o exórdio durante a ordenação de novos padres franciscanos. Diz a biógrafa: “E, nesse dia, ‘um ex-balbuçiante português’, como diz um cronista de Forlì, pronunciou o ‘exórdio clamoroso’ que ia definitivamente marcar o seu destino de predicador”²⁷.

Em se tratando de Florbela Espanca, essa prova de existência não acontece enquanto ela vive.

A comunidade crítica não se detém sobre sua obra, como já observado anteriormente. Quando estava casada com o segundo marido e vivia no Porto, Florbela não conheceu nem freqüentou a intelectualidade local:

[...] O *Livro das Mágoas* foi editado em 1919, a colaboração nos jornais é recebida com a melíflua conspiração que saúda as mediocridades com alívio e nos talentos espera mediocridades. Chamam-lhe ‘nóvel poetisa Ex.^{ma} Sr.^a D. Florbela Espanca’, informam que seus escritos são primorosos, que possui trabalhos de merecimento que têm sido alvo de vários encômios. Isto basta para a marcar com a humilhação que nos poetas toma o nome de desgraça. (p.63)

Quando está casada com Mário Lage e mora em Matosinhos, vai sempre ao Porto, onde freqüenta as livrarias Lello e Tavares Martins e a roda dos intelectuais:

[...] Ninguém lhe presta muita atenção. A. de Magalhães Basto, um historiador do Porto, a quem as pedras dizem mais que as pessoas, refere-se a ela desta maneira: ‘...uma vez falei com ela no Porto. Acompanhei a sua vida, a sua ascensão aos cumes das nossas Letras, sempre de longe!’ Os cumes das nossas Letras não estão, ainda hoje habitados por Florbela Espanca. Era uma frase oratória, dessas que se dizem junto aos túmulos e nas tertúlias bem-pensantes, ambos objectos necrófilos. (p. 132)

As manifestações são ou mero encômio retórico ou oratória necrófila: nada que reconheça na sua produção literária aquilo a que José Régio reconhece como

²⁶ BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos* - presença de Vieira da Silva. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1986, p. 72.

²⁷ BESSA-LUÍS, Agustina. *Santo António*, op. cit, p. 63.

sendo a “literatura viva”. Ninguém que diga que é de qualidade e por quê.

Repito a afirmação de A. Bessa-Luís: “Sucessivamente, ela foi marcada pela decepção parental, a decepção social e a decepção literária” (p.142). Para superar as decepções de cunho familiar e social, ou seja, a sua história pessoal, que nada tem de tradicional e muito menos de monumental, ela se volta para a literatura; o que não é superar o peso da vida. Não obteve com a criação literária o reconhecimento que talvez a fizesse transformar o impulso de morte em impulso de vida.

Nem no círculo familiar íntimo terá o esperado incentivo. Não é o pai quem lhe incentiva os dotes poéticos, mas a primeira madrasta, Mariana Inglesa. João Espanca é generoso a ponto de patrocinar a edição de um livro, mas não mostra sempre a mesma disposição. O primeiro marido, seu companheiro de liceu e gostos literários permanece pouco tempo ao seu lado. O segundo marido está muito distante do mundo literário. Durante os cinco anos que esteve casada com Mário Lage, não publica mais nada. A. Bessa-Luís comenta o fato de ele não ter financiado nenhuma edição dos poemas, mas “depois que Florbela morre, aparece como proprietário de toda a sua obra poética e rubrica todos os exemplares das edições” (p.110). É o amigo italiano Guido Battelli que lhe promete a edição de *Charneca em flor*, que ela não vê publicada.

Não acontece de Florbela ter a necessária prova de sua existência, nesse sentido, permanece fantasmática. Só depois de morta, quando já não mais assustam os dias péssimos de chuva e vento, é que a comunidade crítica vai reconhecer-lhe os méritos e ela poderá ser amada na sua “verdade psicológica” e de poetisa.

Florbela Espanca e a biografia

Esta segunda biografia publicada por A. Bessa-Luís confirma algumas

características de um estilo agustiniano de biografar que já estão presentes em *Santo António*. Primeiramente, há um problema a ser resolvido: na biografia do Santo é a necessidade de fazer-lhe um retrato em que se revelasse o homem que foi o Santo. Não se trata de desmerecer o lado taumaturgo, mas sim explicá-lo a partir da excelência das suas qualidades antropológicas. No caso particular de Florbela, é dar-lhe a “verdadeira dimensão psicológica”. A intenção é a de melhor focar a sua vida, sempre contada de maneira “provinciana”, i.e., de modo incompleto, sem revelar as diferentes, e muitas vezes paradoxais, facetas do seu comportamento. A construção do retrato mais “autêntico” de Florbela concorre para um melhor entendimento crítico da obra. Assim, nos dois casos, a biografia agustiniana pretende suprir as faltas apontadas.

Outro traço que se manifesta de forma mais evidente e recorrente nesta biografia é a abordagem do mistério da vida de Florbela utilizando um modelo explicativo de cunho psicológico. Em todas as biografias isso vai acontecer. Os comportamentos, as atitudes, os poemas, os contos, as cartas, o diário, são interpretados como manifestações do inconsciente. Na demonstração das hipóteses que constrói, A. Bessa-Luís recorre à história familiar de Bela, à cultura da região, à época histórica por que passa Portugal, sempre utilizando um tempo de duração maior que o do acontecimento da vida (recorre à história da genealogia familiar), assim como influências de ampla abrangência, como as da cultura celta, ou mesmo a política nacional, por exemplo.

O traço mais evidente, no entanto é o da impossibilidade de representar a história de vida numa narrativa linear e contínua. Nesse sentido, *Florbela Espanca* é o texto de estrutura mais complexa, sendo seguido pelo da biografia de Santo António, que neste quesito é bastante semelhante: são usados os mesmos fragmentos de sermões para exemplificar ou justificar reflexões diferentes, o tempo não fica bem marcado, o texto avança e retrocede, a história dos acontecimentos se dá concomitantemente às interpretações dos trechos dos sermões, que por sua vez

se entrelaçam ao próprio texto de A. Bessa-Luís.

Essa recusa da narrativa linear e contínua chegará ao extremo em *Martha Telles*, em que o texto é apresentado na forma de diário, revelando os passos da realização do trabalho. Em *Longos dias têm cem anos*, a mais peculiar das biografias, chega a acontecer um diálogo, registrado literalmente nas margens do texto, entre a biógrafa e a biografada. *Sebastião José*, sem que aconteça a narrativa linear também, é no entanto a mais formal das biografias, em que a divisão de capítulos dá maior visibilidade aos acontecimentos abordados.

A última característica que deve ser mencionada é de que *Florbela Espanca* é o texto em que A. Bessa-Luís mais desenvolve considerações metatextuais concernentes ao gênero biográfico. Evidencia-se a figura do biógrafo como “salvador profissional”, a importância da biografia numa crítica da cultura e a distinção entre o romance e a biografia tendo em conta a recepção de ambas as formas pelo leitor. Tais reflexões também serão significativas em *Longos dias têm cem anos*. Auto-reguladoras da escritura das biografias, foram utilizadas como categorias para a análise empreendida neste trabalho.

3. SEBASTIÃO JOSÉ

“Há só o homem e o enigma; e o nome escrito em papéis”.
Agustina Bessa-Luís

*Sebastião José*¹ é a terceira das biografias agustinianas. Assim como *Florbela Espanca - a vida e a obra*, foi encomendada à Autora, esta por ocasião do segundo centenário da morte do Marquês de Pombal (1699-1782). A edição contou com o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura, da Fundação Calouste Gulbenkian e do Instituto Português do Livro, o que lhe confere uma chancela oficial.

Após o texto da biografia, há uma iconografia com a reprodução de retratos de alguns personagens que frequentam as páginas escritas por A. Bessa-Luís, assim como gravuras da cidade de Lisboa antes, durante e depois do terremoto. Outros fatos importantes acontecidos durante o período em que o Marquês esteve no poder estão igualmente ilustrados: o atentado ao Rei, com a conseqüente execução dos acusados, e a expulsão dos jesuítas. Uma pintura do rio Douro reproduz o local onde se iniciou a obra que possibilitou a navegação e o transporte do vinho do Porto, e outra mostra um grupo de pessoas num baile da Corte, em 1785.

¹ *Sebastião José*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981. Segundo consta na última página do livro, “desta edição fez-se uma tiragem especial de duzentos e cinquenta exemplares encadernada, no formato dezoito por vinte e cinco em papel IA oitenta gramas creme com vergê autografada pela autora, sendo: vinte e cinco exemplares numerados I/XXV; vinte e cinco exemplares numerados 1/25 FM; duzentos exemplares numerados 1/200 e ainda a tiragem normal de cinco mil exemplares”. Houve uma segunda edição portuguesa em 1984 e uma edição brasileira, pela Nova Fronteira, em 1990. Todas as citações são da primeira edição portuguesa.

Consta também uma vasta bibliografia sobre o Marquês e o período em que viveu, abrangendo não só Portugal como outros países europeus, em especial a França. É rara a publicação das fontes consultadas por A. Bessa-Luís, aliás, isso só acontece duas vezes – em *Sebastião José* e em *A monja de Lisboa*. Como já foi ressaltado, em *Santo António* só há um índice remissivo dos nomes de pessoas citadas, e nem todas são, necessariamente, autores consultados; em *Florbela Espanca* não há bibliografia e embora sejam nomeadas muitas pessoas que escreveram sobre a poetisa, as obras nunca são referidas, analogamente a outros livros para os quais concorreu pesquisa de amplo material, como é o caso de *Adivinhas de Pedro e Inês*. O mesmo se dá com os ensaios. O resultado que é dado a ler é um texto em que as idéias alheias são incorporadas após serem “digeridas” por A. Bessa-Luís, numa atitude “antropofágica”.

No caso de *Sebastião José* e d’ *A Monja de Lisboa* parece haver uma intenção de “prestar contas” de investigações que envolveram pessoas e instituições em que se reflete, de alguma forma, o caráter oficial já mencionado.

A recepção da obra

Por conta das celebrações em torno da controversa figura daquele que foi o ministro todo poderoso do rei D. José I, a biografia merece atenção por parte da crítica.

Terminado de imprimir em novembro de 1981, em 14 de janeiro do ano seguinte, o caderno “Cultura” do *Diário de Notícias* dedica este número à discussão desta obra de A. Bessa-Luís. Há quatro artigos assinados que tratam da figura do Marquês e de *Sebastião José*.² Vou deter-me no que diz Cecília Barreira.

² BARREIRA, Cecília. Pombal na literatura e os mecanismos do poder; SIMÕES, João Gaspar. Agustina retrata Sebastião José; FILIPE, Rafael Gomes. Um samurai letrado. VALDEMAR, António. Abordagem cultural de um processo histórico. *Diário de Notícias*, Cultura, Lisboa, p. 1-2, 14.01.82.

A articulista contextualiza *Sebastião José* na efeméride do bicentenário da morte do Marquês, contrastando essas celebrações com as acontecidas há um século, quando se apropriaram da figura de Pombal facções políticas antagônicas – a do monarquismo constitucional e a do Partido Republicano – que reverenciavam em sua pessoa o *Poder* de um Estado que ele organizara: “Maravilhava filtrar o perfil de um actor que tão eficazmente dominara os mecanismos da governação e construira um Estado”, diz Barreira.

Igualmente Cecília Barreira observa que “De Garrett (*A Sobrinha do Marquês*, 1848) a Pinheiro Chagas (*O Terramoto de Lisboa*), Campos Júnior, Rocha Martins, Mário Domingues, etc. etc., muito se escreveu sobre o carismático estadista”. Ela dá destaque ao virulento *Perfil do Marquês de Pombal*, de Camilo Castelo Branco, publicado por ocasião do centenário, como exemplo de posições radicalmente maniqueístas a respeito do Marquês, para então cotejar com o trabalho de A. Bessa-Luís:

Propositadamente ou não, Agustina Bessa-Luís ao escolher para título do seu mais recente estudo *Sebastião José* - e não como corriqueiramente se poderia esperar, *Marquês de Pombal* – transgride os códigos dessa memória, para (nos) proporcionar um posicionamento estritamente histórico, psicológico e mental da figura. [...] Contudo, a proposta de Agustina Bessa-Luís é totalmente diferente: é antes uma contraproposta. Revisitar uma época através dos percalços, dos temores, dos tiques, da(s) conduta(s) de uma personagem. Adivinhar as tensões psicológicas, os preconceitos morais e mentais que lhe antecedem as decisões marcantes. Sebastião José é um homem isolado, estranhamente só, de um cinismo mais esquivo do que assumido. O retrato não é simples. Estamos habituados às cores fortes, individualizadas, esgotando-se na antinomia que elas representam aos nossos olhos: branco e (contra) preto; verde e (contra) vermelho. [...] Daí que nos desorientamos com o retrato que Agustina pinta dessa sociedade e desse homem que nela se enfrenta e com ela partureja um destino outro para o povo nação.

Em seguida são feitas referências ao modo como A. Bessa-Luís constrói o retrato do Marquês, pinçando exemplos do texto. Para finalizar afirma ser o livro

“um ensaio histórico-biográfico que transcende, brilhantemente, a História e a Biografia”.

O artigo é bastante arguto ao perceber as principais marcas da escrita biográfica agustiniana que é a visada da época através do sujeito biografado e a construção de hipóteses sobre as motivações de sua conduta. Mostra que A. Bessa-Luís não está sozinha na série literária portuguesa em que são comuns os “escritores polígrafos”, como já ressaltou Paulo de Oliveira, e onde também sobejam trabalhos nos quais a figura central é o Marquês de Pombal. Mais, atenta para o fato de a Autora recusar um posicionamento ideológico de assentimento ou de divergência ao construir o retrato com as contradições que são peculiares ao ser humano em geral e ao Marquês em especial, “desorientando o leitor” que porventura procurasse aí um juízo conclusivo. E termina chamando atenção para a questão dos gêneros, cujos limites são “transcendidos”.

Alguns meses mais tarde, é publicada uma resenha crítica do livro por Alberto Pimenta³, que não faz referência aos festejos da efeméride, ou seja, lê o livro tão somente como uma biografia do Marquês. O tom da crítica é contundente.

Começa comentando as prerrogativas do gênero biográfico, que usa expressões do tipo “grande homem”, como faz A. Bessa-Luís, para referir-se ao sujeito biografado. Ecoam aqui as observações de William Epstein que diz que a escolha do indivíduo a ser biografado é determinada por qualidades que o definem *a priori* como “sujeito biográfico”. Diz Pimenta:

[...] é privilégio do género literário denominado “Biografia” usar deste tom: o ter sido intentada a biografia concede ao biografado *ipso facto* a qualidade de “grande homem” e, claro, onde não há interacção de forças, prevalece a acção dum “grande homem” posto que ante a inércia de homens pequenos, o colectivo manifesta-se em forma de regras históricas recorrentes que explicam tudo. “Um rei é a cosmogonia redigida e vivida na infância”(p.22); “A sua vida de gentil-homem pobre prepara-o

³ PIMENTA, Alberto. BESSA-LUÍS, Agustina. *Sebastião José*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 70, p.81-83, nov. 1982.

para o gosto de amealhar e para o gosto do caudilho laborioso” (p. 26); [...] “As monarquias resistem porque são pragmáticas” (p.121); [...].

Se, face à historiografia, a biografia tem privilégios deste, a verdade é paga por eles o seu preço: o leitor não totalmente desprevenido espera informação mais sólida. Não se trata de “objectividade”, porque o biógrafo é quase sempre aquele que se aventura à simbiose de almas com o biografado: trata-se de não cair na indefinição, para não dizer na contradição⁴.

Tal como Eugénio Lisboa demonstra na sua resenha da biografia de Florbela Espanca, Alberto Pimenta também faz sua leitura de *Sebastião José* armado com um modelo de biografia, gênero que parece não lhe despertar maiores simpatias, e ao qual o texto agustiniano não se encaixa bem. O crítico comenta que A. Bessa-Luís, ao interpretar documentos tal como as cartas do Marquês de Alorna quando prisioneiro, em que reconhece não ser ele o responsável pelo desumano tratamento que recebe na prisão, não leva em conta “os disfarces a que a polícia política obriga”. Reúne muitos exemplos de afirmações que se contradizem ao longo do livro e afirma:

É assim que a perspicácia analítica e a intuição da A. se vêem anuladas pela falta de comedimento de juízos e pela sem-cerimónia da fantasia reconstrutiva: “tentativa de reconstrução duma consciência” chamaria eu a esta biografia. Mas não se podem fazer tentativas destas, usando apenas da técnica sistemática de alijar os casos de consciência do herói em cima do rei (pintado até a exaustão como “cruel”), dos diplomatas manhosos, dos fidalgos renitentes, dos súbditos obtusos. A primeira coisa que definirá um “grande homem” é assumir as suas responsabilidades e seus riscos. [...] Sem chegar a ser maquiavélico, este livro, até pela sua linguagem (que tanto nos fala do “sangue limpo” como da “vida genital e social” da Marquesa de Távora) lembra muito (certamente sem querer) a *Oração Gratulatória, recitada na Acção de Graças pela Preservação da Vida do Marquês de Pombal* por Frei Filipe de Santiago, em 1776⁵.

Quando o sujeito biografado já é frequentador de outros discursos (o que confirma sua condição de sujeito biográfico), corre-se o risco das comparações.

⁴ Ibid., p. 81-2.

⁵ Ibid., p. 83.

Cecília Barreira situa A. Bessa-Luís na série literária a que pertence, e *Sebastião José* entre os livros sobre o Marquês produzidos por estes literatos; comparando-a com estes escritores, gaba-lhe a neutralidade ideológica.

O mesmo não acontece com Alberto Pimenta, para quem a biografia do Marquês, com a licença de falar de “grandes homens” e da “simbiose de almas” entre o biógrafo e o sujeito biografado, deveria situar-se no campo de uma determinada historiografia. Depreende-se de suas palavras a expectativa de um discurso mais crítico por parte de A. Bessa-Luís (mais “politicamente correto” talvez se dissesse hoje). De um texto que trouxesse para o proscênio não só os “grandes homens”, mas também os “homens pequenos”, o coletivo. Não reconhece nenhuma imparcialidade ideológica no discurso agustiniano, ao contrário, aproxima-o de um discurso maquiavélico revelador de uma nostalgia de “grandes homens”.

O crítico salva o capítulo intitulado “A marca” (que aborda a criação da Companhia do Vinho do Porto, na região do Alto-Douro); elogia o fato de a Autora mostrar “até pelo estilo, até pelo tema”, “um conhecimento do assunto e um amadurecimento que faltam ao resto do livro”. E termina dizendo que “certas perspectivas estéticas muito em voga [...] bem como a actual nostalgia lusitana dum ‘grande homem’, não deixarão de granjear admiradores a Sebastião José (de Carvalho e Melo) e a este livro”⁶.

Uma resenha precisa ater-se ao livro, e é o que faz o resenhista, mas talvez Pimenta gostasse de glosar o padre Mário Martins e dizer que um personagem histórico – e a História nacional – nas mãos de um romancista se transforma em outra coisa, embutindo aí uma censura à ocupação do “lugar excêntrico” pela ficcionista.

⁶ Id.

A escrita da História

Se situarmos *Sebastião José* como o terceiro trabalho na série das biografias agustinianas, constatamos que é dado a lume dois anos após a publicação de *Florbela Espanca* (1979), mas se o colocarmos na série das obras de A. Bessa-Luís, entre as duas biografias há dois romances importantes a serem mencionados: *Fanny Owen* (1979) e *O mosteiro* (1980)⁷; como é sabido, o primeiro centra o enredo num triângulo amoroso protagonizado por Camilo Castelo Branco e o segundo trata da intenção do personagem Belche de escrever uma biografia de D. Sebastião. Embora os sujeitos biográficos (ficcionalizados ou não) pertençam a épocas tão diversas, o curto intervalo entre as publicações justifica a aproximação de concepções que a Autora expressa com relação à biografia e à História.

Se Camilo está para Florbela, Sebastião José está para D. Sebastião, no sentido que *Fanny Owen* e *Florbela Espanca* (romance e biografia) tratam de escritores e suas épocas, e o *Mosteiro* e *Sebastião José* (romance e biografia) abordam homens que estiveram ligados à política e ao destino de Portugal, ou seja, ligados ao que se costuma chamar de História num sentido mais restrito e até convencional, eu diria, que é o de História como história política nacional. O uso mesmo da maiúscula alegorizante revela a maneira como a História é entendida comumente e de como foi considerada por uma determinada corrente historiográfica: como um discurso controlado por uma cientificidade que lhe garantiria um estatuto de Verdade imanente.

Embora o retrato de época esteja sempre presente nas obras de A. Bessa-Luís em geral, nestas em que os personagens estão ligados à História, o tempo histórico,

⁷ Todos os livros de A. Bessa-Luís trazem a data em que a Autora termina de escrever os textos, a qual nem sempre coincide com a da publicação. Chama a atenção do leitor a produção prolífera e a pesquisa de fôlego efetuada para a realização dessas obras que se sucedem a partir de *Florbela* até a *Monja*. A data de término da biografia de Bela é fevereiro de 1978; a de *Fanny Owen* é fevereiro de 1979; a de *O mosteiro* é março de 1980 e a de *Sebastião José* é junho de 1981.

ou a época, atua como determinante do comportamento desses sujeitos, mas também é de certa forma marcado por suas ações, numa dialética em que ora as luzes incidem mais sobre a época, ora incidem sobre os indivíduos.

Se da História há documentação – muitas vezes farta – que pode ser consultada e cuja interpretação, mesmo a mais ousada, encontra aí seu limite, do homem há sempre o mistério para além do “nome no papel”, sobre o qual a interpretação só pode ser hipotética, dubitativa, exploratória. No entanto, esses personagens ditos históricos costumam também ser tratados tal qual o papel em que o nome está posto, ou seja, tão somente como sujeitos dos fatos que fazem a História.

Da mesma forma que há versões dos fatos históricos eleitas como canônicas ou oficiais, as quais as pessoas tomam como sendo os fatos em si, o mesmo acontece com os sujeitos da História, que uma vez retratados, os retratos são considerados como sendo a sua única e correta representação, o que explica as apreensões de o sujeito biografado se transformar num “outro”. Daí o biógrafo precisar ser um “salvador profissional” para propor novas possibilidades de interpretações sobre esses sujeitos. Em função desse senso comum com relação à crença na correspondência entre discurso histórico e acontecimento, as leituras de textos sobre a História, assim como de biografias de sujeitos “históricos”, em geral já trazem um repertório de interpretações bastante cristalizado. Por isso, certas interpretações mais heterodoxas provoquem tantas reações, entusiasmadas ou frustradas, mas quase nunca indiferentes. O fato de o romancista se voltar para a História e produzir um discurso não-ficcional é considerado, então, algo tão excêntrico.

Em *O mosteiro*, no capítulo que corresponde ao ensaio sobre D. Sebastião, uma vez que Belche não alcança escrever sua biografia sebástica, há dois trechos em que o narrador do ensaio tece comentários sobre a escrita da História, os quais merecem ser evocados aqui em função de *Sebastião José*:

Quando me propus a escrever uma história sebástica, não me iludiram os caminhos

já trilhados. Em todos vi maneiras e consentimentos e pouca liberdade de interpretação. As pedras, como no coração dessas matas densas da minha infância, estavam presas ao chão tão fortemente como se dele participassem. Eu tinha que arredá-las, ou perdia-se a escura veia da História, a que nunca palpita senão ao impulso dum saber feito de generosidade tão ardente que impede o cruel de ser pródigo e o tímido de ser avaro em lógica. [...]

O que há de terrível na História, quer dizer, falseador, é que ela é feita com a pena da classe média, de baixa inspiração e, para mais, grosseiramente moralizante. Tudo são princesas virtuosas e devotas; ou então homens mesquinhos na sua estreita vida de impassível mando. Os seus apetites, que se vão buscar ao próprio rolar dos astros, e não ao simples testemunho humano, ficam reduzidos a parágrafo exemplar ou odioso na folha que se escreve. O sectarismo, o mecanismo político, a sensibilidade deformante do historiador coevo, bastam para produzir monstros e, com eles, satisfazer meio mundo de mórbidos e ignorantes. [...]⁸

Pode-se ler nesses trechos uma “arte poética” da escrita da História agustiniana: os discursos que precedem os seus são, na sua maioria, lidos com restrições para serem suplantados por estes, que têm por vantagem ao menos o fato de estarem mais afastados no tempo, quer dos acontecimentos, quer dos discursos sobre estes acontecimentos. Se àqueles discursos falta “liberdade de interpretação”, nos textos de A. Bessa-Luís sobeja essa liberdade, o que é visto com certo desconforto por Mário Martins, que resenha sobre *Santo António*, com censuras por Eugénio Lisboa ao falar de *Florbela Espanca*, com muitas restrições por Alberto Pimenta quando comenta *Sebastião José*. Há também que se evitar a visão moralizante, limitadora, que tanto endeusa como reduz. Repetem-se aqui, com outros termos, as idéias sobre a biografia que aparecem em *Florbela Espanca*, quando A. Bessa-Luís diz que o “herói da biografia tem que passear livremente numa cidade ideal onde não é necessário policiamento nem lei penal”⁹. Quando fala “dum saber feito de generosidade”, ecoam suas palavras ao afirmar que “para dizer a verdade sobre alguém é preciso amar esse alguém”. Há que atentar também para a observação de que o sujeito deve ser buscado com seus “apetites” humanos, entendido em sua “verdade psicológica”, como também disse em *Florbela*. Há ainda

⁸ BESSA-LUÍS, Agustina. *O mosteiro*, op. cit. p. 238 e 242.

a crítica ao sectarismo e ao “mecanismo político”, ambos deformantes do fato e do sujeito históricos.

É preciso ter tais princípios em mente quando se lê a biografia ou o ensaio agustiniano, pois do contrário a leitura será frustrada: não se encontrará a explicação ou a contestação dos milagres do santo; nem o retrato da poetisa como feminista *avant la lettre* ou uma interpretação mecânica dos seus poemas em que a vida se reflete e os explica. Da mesma forma não se acusa D. Sebastião de ensandecido, antes se quer entendê-lo como um homem educado para um tempo que não era o seu. E tampouco será negado ao Marquês de Pombal a oportunidade de ser visto com lentes que não lhe diminuem nem lhe exageram os méritos e defeitos, mas que procurarão mostrar a sua dimensão humana, ou seja, o homem sem a aura – positiva ou negativa – da História.

A biografia do Marquês

As biografias que A. Bessa-Luís escreve são todas diferentes entre si, na medida que cada um dos sujeitos biografados solicita um tom discursivo diferenciado, embora apresentem em comum as marcas indeléveis do seu estilo e a realização dos princípios que lhe norteiam a escrita da História e da biografia. Esses procedimentos aparecem como reflexões metatextuais, de modo que o texto como que se auto-regula, ou então aparecem como informações extratextuais nas entrevistas ou prefácios¹⁰.

Não se trata de constatar uma evolução ou um aperfeiçoamento, mas sim as

⁹ BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbelas Espanca*, op. cit., p. 44-5.

¹⁰ Chamo atenção para a entrevista publicada na *EPA - Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 3, p.9-13, jan-jun. 1984. A entrevista acontece quando A. Bessa-Luís está desenvolvendo a pesquisa para escrever *A monja de Lisboa*. Pode-se dizer que o tema da entrevista é a escrita da História na sua produção àquela altura. Refere-se à *Florbela, Sebastião José e Adivinhas de Pedro e Inês*, além da pesquisa sobre Maria da Visitação, do Mosteiro da Anunciada.

diferenças de cada uma dessas produções. Em *Sebastião José* nota-se uma maior organização do texto, que é dividido em dez capítulos com títulos. Embora não haja o que se poderia chamar de narrativa da história da vida do Marquês, o livro segue uma certa cronologia: o período anterior ao ministério, o ministério propriamente dito, a morte do Rei, o exílio em Pombal e as circunstâncias de sua morte. A arquitetura do texto é menos complexa do que a de *Florbela Espanca*, mas também em *Sebastião José* acontecem as prolepses e as analepses dos acontecimentos narrados; já na primeira página, quando discorre sobre as informações obscuras sobre o nascimento do personagem, já se refere a ele como Marquês, comparando-o a Colbert e a Sully, de quem seguiria exemplos. Ao longo do texto evocará sempre o fato de ele ser um fidalgo provinciano – o que se revelará numa falta de refinamento tanto no trato social como no político –, e ter passado sete anos em Soure, “a comer broa de milho”, enquanto esperava melhores oportunidades na Corte, atitude paradigmática de um senso de oportunidade mais acovardado do que agressivo.

Os capítulos também referem aos fatos marcantes e polêmicos acontecidos durante o tempo que governou como Ministro do Reino: o terremoto; o atentado à vida do rei, com a cruel punição dos culpados; a expulsão dos jesuítas; a criação da Companhia do Porto e do Alto-Douro.

Também ocorre nesta biografia o retrato de época abrangente, não só de Portugal como da Europa em geral, com atenção especial à Inglaterra, à França, à Áustria e à Espanha. A extensão temporal inclui também o reinado antecedente, de D. João V, e, ao final, desenha-se o quadro político e mental que sucede às mortes do Rei e do Marquês.

Diferente de todas as demais biografias, não há sequer referências hipotéticas à infância de Sebastião José, como acontece em *Santo António*, de modo que não há reconhecimento e interpretação dos “choques emblemáticos” que acontecem neste período e marcam a vida da pessoa e sua criação. Isso talvez se explique porque o Marquês não seja uma pessoa criativa, como os sujeitos das demais biografias, que

escrevem sermões, poemas e contos ou pintam e nessas criações se revelam de forma simbólica. Mas a razão mais plausível há de ser porque as atitudes de adulto de Sebastião José se determinam e explicam umas às outras, sem constituir maior mistério.

Os “testemunhos humanos”

Há uma perplexidade com relação à pessoa de Sebastião José de Carvalho e Melo: de fidalgo provinciano desconhecido é mandado como embaixador para Londres e posteriormente para Viena, para atuar como mediador na complicada situação da imperatriz Maria Teresa com a Sé de Roma. Não desempenha seu papel de maneira brilhante nem na Inglaterra nem na Áustria. Volta para Lisboa pouco depois da morte de D. João V e em breve é escolhido para o ministério do rei D. José, revelando-se todo-poderoso. Em função de sua política, é hostilizado pela nobreza, talvez de todos, os mais perplexos. Embora tenha sido agraciado com o título de Conde de Oeiras e posteriormente com o de Marquês de Pombal, a nobreza não o reconhece como um de seus pares, só vê nele o fidalgo provinciano, referindo-se a ele como Sebastião José, negando-lhe a nobreza auferida com o título ao chamá-lo somente pelo nome. João Gaspar Simões, na resenha que publica sobre o livro de A. Bessa-Luís¹¹, interpreta a insistência no uso do prenome por trazer juntos o seu nome e o do rei, denunciando com isso a cumplicidade entre os dois, pois afinal é o rei quem aprova os atos políticos de Sebastião José que tanto desagradam à nobreza, ao clero, ao povo.

O primeiro capítulo, “Um fidalgo provinciano”, começa com as considerações de ordem genealógica, tão do gosto de A. Bessa-Luís, que generaliza dizendo que

¹¹ SIMÕES, João Gaspar. Agustina retrata Sebastião José. *Diário de Notícias*. Lisboa, 14 jan. 1982. Cultura.

seria justamente a decadência da família que traria os “recursos mais caprichosos para produzir um tipo de formidável capacidade e talento” (p.9), comparando-o com Colbert.

De todos os ancestrais, vai chamar atenção da Autora o avô paterno, Sebastião de Carvalho Melo, alcunhado *Estudante*:

Há um traço comum entre Colbert e o Marquês: ambos tiveram um pai de duvidosas maneiras, sempre à beira das indelicadezas financeiras, entre tratantes e acrobatas do mundo do dinheiro. Já o avô do Marquês se fez conhecido pela sua índole perdulária. Jogou e viveu muito, pois a vida se lhe acabou aos cento e dez anos. Devia ter sido pessoa interessante, boêmio e amigo de litígios; um desses egoístas poderosos, com um prazer de viver que se confunde com a delinquência do cavalheiro. (p.10)

[...] Como só vinte anos depois do nascimento do Marquês morre o famigerado avô, é de calcular que ele exerceu alguma influência na educação do neto. (p.13)

O avô *Estudante* vai ser evocado várias vezes ao longo da história do Marquês como influência de certos comportamentos em determinadas circunstâncias¹². É o caso da decisão de criar a Companhia do Porto e do Alto-Douro e da sua ligação com Mansilla, que

Tinha os defeitos atrevidos como as qualidades, e isto devia-o tornar simpático a Sebastião José, neto do *Estudante* e decerto seu herdeiro nas rabulices, se a idolatria da reputação não o chamasse a sacrificar méritos ameaçadores de qualquer virtude consular. (p.204)

Sobre Sebastião José há farta correspondência reveladora de seu caráter e temperamento. Dessa documentação A. Bessa-Luís vai retirar os “testemunhos humanos” a que se refere como sendo a fonte mais importante para a construção do retrato, para se aproximar do mistério que constitui todo indivíduo e, neste caso específico, para entender a perplexidade desse homem que sai aos poucos do

¹² Desnecessário lembrar aqui como é cara a A. Bessa-Luís a figura do jogador, que confina com a do sedutor. Para ficarmos num exemplo próximo, o pai de Belche, em *O mosteiro*, é um jogador.

anonimato para o exercício de uma tirania exercida durante dezessete anos: que acaba porque morre o rei, e não porque este tenha se desgostado de sua política. E também há a correspondência do próprio Marquês, em que é possível ler nas linhas e entrelinhas muito sobre o seu modo de ser.

Da epistolografia que trata sobre o Marquês e a de sua própria lavra, A. Bessa-Luís se impressiona com alguns comentários, nem sempre abonadores, que se coadunam com o comportamento de Sebastião José e ajudam a entendê-lo em suas ações. Esses traços do caráter funcionam como motes que serão evocados várias vezes ao longo do texto.

O Testamento Político de D. Luís da Cunha, “conselheiro de D. João V e embaixador em Viena, na Haia e em Paris” (p.13) dá a primeira dessas impressões, quando o descreve como de “génio paciente”. Recomenda a D. José, para ser ministro do reino “Sebastião José de Carvalho e Melo, cujo génio paciente, especulativo e, ainda que sem vício, um pouco difuso, se acorda com o da Nação” (p.13)

Esse “génio paciente”, A. Bessa-Luís acredita que se manifeste nas atitudes moderadas “com as coisas medíocres” mais do que numa submissão às ofensas. De qualquer modo, é possível reconhecer essa paciência quando, em virtude de um desentendimento na família, por ocasião da morte do avô, se afasta de Lisboa, indo para Soure, onde permanece por simbólicos sete anos, a evocar Jacó à espera de Raquel.

Quando retorna, é mandado para Londres por recomendação do Cardeal da Mota:

Nomeado enviado extraordinário em Inglaterra, ele desembarca em Londres, onde há-de arrastar uma existência obscura, alimentando um ressentimento cruel contra essa verde Albion, capaz de colonizar uma talha de azeitonas e uma ceira de carvão, conservando porém a altivez de romanos que queimaram as suas naves. A sua solidão devia ser tremenda, como enviado dum Rei gasto e hipocondríaco que o ignorava e cuja libido se parecia muito com uma frustração. Contava-se que os

longos relatórios mandados por Sebastião José para o Paço irritavam o Rei pela prolixidade. Achava-os ilegíveis. Mas também é certo que D. João já não é D. João. (p.22)

De Londres, onde sua postura intransigente irrita tanto a ingleses como portugueses, é mandado para Viena como mediador entre a Casa de Áustria e a Santa Sé, e lá permanece no ostracismo, sem receber maiores definições de sua missão:

O processo de mediação em que devia intervir Sebastião José não passa duma ninharia ao pé das tremendas preocupações de Maria Teresa, a braços com a soberba da sua aliada Inglaterra e as depredações de Frederico II, assim como as ambições de Isabel Farnésio para colocar na Itália os filhos. (p. 47)

[...] No meio do que Sebastião José era um *pivot* algo desconcertado, mal visto por uns e quase ignorado por todos, e a quem a Rainha, nas suas partidas de faraó, não cumprimentava sequer. (p.48)

Sem cargo diplomático definido, tratado como um vulgar espião, emissário em vez de mediador acreditado, “encarregado duma missão particular” que é afinal uma questão política com moral própria, com negociações que lhe escapam, Sebastião José acha-se desamparado, deprimido, só. (p.51)

Em meio a essas humilhações que se podem imputar tanto à corte portuguesa quanto à local, a reação de Sebastião José é de se precipitar (a precipitação é traço que lhe é atribuído pelos jesuítas;) e casar-se pela segunda vez, desta vez com uma austríaca, sem aguardar pela licença do Rei. Como da primeira vez, casa-se para ascender socialmente. A. Bessa-Luís anota que esse casamento só se realiza pelas convenções da corte vienense, “tida por extravagante”. (p.51)

No entanto, embora o casamento não o enriqueça, pelo contrário, se endivida com o dote e outros detalhes financeiros do acordo matrimonial, a noiva, Leonor Daun, cairá nas simpatias da rainha de Portugal, austríaca também, cuja simpatia se transformará em favoritismo, o que renderá ao futuro Marquês a abertura de muitas portas.

Outro “testemunho humano” sobre o Sebastião José é dado numa carta de A.

Castres para R. H. Aldwort, de agosto de 1750: “Carvalho, além de sua natureza dum difícil temperamento chicaneiro, é, como eu receio, não muito nosso amigo”

(p.61) Comenta A. Bessa-Luís:

O que faz o difícil temperamento de Sebastião José é a sua contradição: por um lado, paciente com as motivações menores, os assuntos de família cujas controvérsias abomina; mas domina-o a fantasia do poder, agente mais corruptor do que a própria paixão do poder e a sua obtenção. A fantasia do poder é uma espécie de lance perpétuo do jogador. No sucesso dum empresa vê mais do que um objetivo prático, vê a satisfação visceral e profunda do homem problemático, para quem a vida é feita de incalculáveis riscos, todos contidos na jogada do momento. Do seu avô *Estudante* [...] tem por herança essa fria circunspeção que em tudo parece benévola e por dentro é avidez absorta. [...] E quando Luís da Cunha, observador não sem mérito e com experiência de pessoas e circunstâncias, o recomenda como de “génio paciente”, não entende que isso é a marca dos que escondem formidáveis apetites; pois sempre se encobrem com a doçura e a paz exterior os íntimos desejos que vão além do aparente querer. (p.61-2)

Há ainda um quarto traço de carácter que balizará o retrato que A. Bessa-Luís pintará do Marquês, que é a “idolatria da sua própria reputação” a que se refere em carta a Frei Gaspar da Encarnação, levando a biógrafa a concluir com humor que isso revelava uma identificação com a burguesia, uma vez que a nobreza nunca se preocupa com o que deve na praça. Brincadeiras à parte, essa idolatria da reputação se mostra pela primeira vez no momento em que não aceita as 300 libras que lhe oferece o Governo inglês quando de sua retirada do cargo: “O primeiro indício dum ambição pública é esse timbre de reputação exemplar, que se encontra em Fílon de Alexandria com extraordinária pertinência, quase como uma doutrina” (p.35).

Eis os sinais a serem interpretados para retratar o ministro do reino: o já referido “génio paciente”, “difícil temperamento”, “precipitado”, tal como os outros entendem sua maneira de ser. Ele mesmo chama a atenção para sua “idolatria da reputação”. O “génio paciente” não facilita o temperamento que se mostra difícil; tampouco a “idolatria da reputação” impede que haja com precipitação tanto em questões pessoais, como o repentino casamento em Viena (o primeiro também não é

tranquilo, pois rapta a noiva, D. Teresa de Noronha, viúva e mais velha do que ele), como em questões políticas de grande envergadura, como é o processo de expulsão dos jesuítas dos territórios portugueses.

O duplo do Rei

É interessante notar que nesta biografia não ocorrem as afirmações metatextuais já aludidas anteriormente. É como se o texto a ser escrito não pedisse esse tipo de reflexão por se apresentar como tarefa menos complexa para a Autora, o que não significa que tenha sido menos trabalhosa.

No entanto, nas páginas finais, há uma afirmação que oferece algumas luzes para a análise desta biografia:

Agora que esta portentosa figura jaz, autopsiada, como o seu grande coração tornado num músculo frio, vemos que a vida de um homem é feita de inúmeras circulações inacabadas. Tanto a sua estadia em Soure, casado com a viúva que raptara a uma família prepotente, como a permanência na Corte de St. James ou de Viena, foram lances incompletos dos quais transitou para outros de que nunca teve propriamente a chave. (p.269)

A imagem do “coração tornado um músculo frio” a possibilitar a constatação das “circulações inacabadas” redonda na impossibilidade de construir a narrativa da vida de qualquer pessoa, justamente porque não há a relação de causa e efeito entre os acontecimentos de uma vida, mesmo quando os lances se completam. É este o motivo da perplexidade de todos com relação a este homem, fidalgo provinciano, que depois das estadias sem brilho em Londres ou Viena, e sem satisfação para quaisquer das partes envolvidas (as cortes estrangeiras e a portuguesa, ele mesmo) se vê alçado a ministro do Reino.

E como ministro do Reino não tem “as chaves” para bem entender o que acontece. Porque é preciso considerar a figura do Rei. A. Bessa-Luís vê no Rei o duplo de Sebastião José, o que não deixa de ser uma estratégia interessante. Daí a interpretação de João Gaspar Simões: Sebastião/José. Ao usar a noção do duplo, A. Bessa-Luís mostra a impossibilidade de o Marquês ter o total controle sobre os acontecimentos em que se envolve. A imagem do jogo (“os lances”) reforça o carácter de azar que marca a sua vida de estadista, em que sequer os dados estão todos em suas mãos. Isso torna inútil a busca da resolução de um mistério nesta vida, como há nas de Santo António, Florbela, D. Sebastião, Camilo, Vieira da Silva, Inês de Castro, Maria da Visitação, Martha Telles.

Diz A. Bessa-Luís sobre o começo do reinado de D. José:

[...] Abre-se uma nova era, primeiro ainda sujeitando o plano inovador à sociedade constituída pelo aparelho ideológico que o passado sanciona; depois, o carácter despótico dessa monarquia de duas cabeças acentua-se, marcada pelas “precipitações” dum homem cuja cultura deficiente acabou por ser substituída por audácias urgentes, capazes de fazer frente à crítica dos contemporâneos e às conspirações dos inimigos. Não foi um ditador perfeito, possivelmente não há ditadores perfeitos, ou a História, feita por usurpadores mais ou menos inspirados, se encarrega de os enegrecer aos olhos das novas gerações, como aconteceu com Tibério. Sebastião José não teria passado de um difícil colaborador, mais tarde ou mais cedo afastado para cargos insignificantes onde seu reumatismo e a sua conjuntivite levassem a melhor sobre a maquinação política. Mas ele encontrou em D. José o seu duplo, com o atractivo de ser Rei e, sobretudo, um Rei nada tímido mas que amava a obscuridade. (p.69)

A. Bessa-Luís pinta também um retrato do rei, a quem a nobreza conhecia muito bem e sabia o que esperar dele, pois segundo ela, a nobreza tem “uma espécie de aptidão para reconhecer os seus nos menores detalhes, que faz inveja aos maiores psicólogos e estudiosos de costumes” (p.69). Seu modo de agir já se faz sentir desde o período em que a Rainha-Mãe fica na regência do país, depois da morte de D. João V. E logo no início de seu reinado D. José é alvo de “conspiratas” que depois chegarão ao clímax no atentado de 1758, em que é atingido por tiros,

fato que resultará no famoso julgamento e condenação do Duque de Aveiro e dos Marquês de Alorna e de Távora além de outros tantos envolvidos. Mas a biógrafa vê no Rei o “autêntico conspirador” “[...] um homem temível porque não aparentava senão uma luxúria secreta mas não infame; ou então um desportivo gosto por picadeiros e caçadas, um vício honesto pela ópera, coisas ambas que traduzem desejo de negociar com a íntima violência” (p.72).

No entanto, o fato de ser o Rei como é não diminui “o génio dominador que havia em Sebastião José”. Ele pode servir de alvo da nobreza que não pode agredir o Rei diretamente, todavia não é nenhum títere nas mãos do soberano. Um é útil ao outro, mas um o é mais que o outro, desnecessário dizer.

A noção de duplo serve ainda para explicar a atitude do Marquês quando morre o Rei, no inverno de 1777, e ele se vê obrigado a pedir afastamento do cargo e a isolar-se em Pombal. A morte do Rei corresponde à anulação de sua vontade:

[...] O quadro do Ministro deposto, purgando no exílio a sua tremenda ambição, não tem nada de realista. E no entanto, é preciso dar uma dimensão humana àquela retirada, em parte forçada, em parte desejada. Entre o desejo e a vontade de um homem há muitas vezes um abismo. Se Sebastião José fizesse corresponder seu desejo íntimo com a vontade incansável de lutador, decerto ficava no seu solar em Oeiras, e ninguém se opunha a isso. Mas o elo que o ligava à Corte desaparecera, o seu amigo, o seu soberano, morrerá. Há, na natureza do homem um espaço reservado à fidelidade, o espaço do *samurai*. Uma vez quebrado pela morte esse pacto do guerreiro, que protege com o dever as mil disposições do homem livre, estabelece-se a funda divergência com a repetição da honra e do brio de servir. [...] Foi o desejo o que pôs Sebastião José no caminho de Pombal, como outrora o pusera na direcção de Soure. Não ia impelido pelas cabalas da Corte, ou a ordem da Rainha; mas sim pelo seu desejo de estar só, pois se fizera um vazio imenso na sua vontade; ela não existia mais. (p.222-3)

O estrangeirado

Ao lado da noção do duplo, que neutraliza ou mesmo anula o que poderia haver de mistério em Sebastião José, na medida que divide as responsabilidades, as vontades e os desejos, A. Bessa-Luís desenvolve todo um capítulo em que discute a noção de estrangeirado na cultura portuguesa, identificando-o como um deles, o que explicaria alguns acertos e equívocos, entre outras tantas frustrações:

Quanto a Sebastião José, consideram-no um estrangeirado pelo *curriculum* diplomático, o que não é muito, e pelo casamento, o que é um acidente e não uma teoria. É certo que está pronto a tomar dum inglês as suas ideias da Companhia das Índias Portuguesas; a política de educação inspira-se em Verney, o projecto do monopólio do Alto-Douro deve-se a colaboradores como Mansilla; além de que há uma variedade de empreendimentos em que os interessados são estrangeiros, como Jácome Ratton e Timóteo Verdier. [...] (p.165)

O fato de ter tido contato com as idéias progressistas na Inglaterra e na Áustria não garantem sucesso de suas empresas em Portugal, pois que a índole do português, segundo A. Bessa-Luís, “detesta a uniformidade, a equipa, a tecno-estrutura de qualquer qualidade, preferindo-lhe uma relação familiar, sujeita aos conflitos próprios de tais relações”. Daí que Sebastião José “reforma muito pouco. Não se atreve a jogar com as esperanças dum povo primitivo e que não lhe perdoaria as decepções bruscas” (p. 166).

Em várias passagens A. Bessa-Luís aponta no Marquês uma falta de conhecimento mais profundo da índole do povo português, do seu comportamento e mesmo da realidade social em que vive. As medidas que “vão marcar na posteridade o seu carácter de inovador e de grande estadista, não atingem senão sectores privilegiados, como a nobreza, ou o clero, o ensino superior e tudo em que possa haver um raio de confiança” (p.166-7). Mais adiante completa esse quadro:

Quando fala de “um reino, onde as ciências estão banidas, e onde não se vai a viajar”, não o faz com conhecimento da realidade social, mas só da sua experiência provinciana, porventura amarga; o seu mundo de reflexão fora Soure, com os fidalgos adiposos e capelães sem muitas letras, para quem a missa era uma burocracia e o sacerdócio uma carreira. Mas não penetrava na sensibilidade céptica e um pouco dorida do português, discreto no vício e na virtude e não muito propenso a mudanças, porque elas de facto contradizem o fundo significado de cultura que é decerto a “*cultrix*” virgiliana, cujo sentido é activo; assim como ilustração deriva de *lustrare*, purificar e ver. (p.170)

A biógrafa enumera exemplos para mostrar que o Marquês ignorava a quantas andava o estado da arte da cultura letrada, inclusive a dos jesuítas que expulsa do país. Argumenta ainda, citando o jesuíta Inácio Monteiro, que há sem dúvida uma “face burlesca dessa sociedade para quem a entrada da Armada inglesa pela Silésia dentro [...] era coisa perfeitamente viável”. Essa ignorância geográfica, existente ainda nos dias de hoje, devia passar pelo gabinete do Ministro, “como antes pelos sobrados nobres de Soure. Daí o tomar o país inteiro, com mestres e doutores, por uma Patagônia pequena; e de tanta competência se dourava, que o Cardeal da Mota foi o primeiro a recomendá-lo a D. João V antes que D. Luís da Cunha o afiançasse para ministro de D. José” (p. 171).

Este capítulo discute como o lado esclarecido do Marquês confina com limites, não só de conhecimento, mas de adesão a idéias novas e aos seus autores. Verney, por exemplo, que aconselha a reforma do ensino, “não teve inteira recompensa do Ministro, que deixou parte das promessas e dos prémios ‘na esfera dos possíveis’” (p.169).

As idéias abordadas ao longo dessas páginas rendem um balanço do papel dos estrangeirados, incluídos entre eles judeus e cristãos-novos, na cultura portuguesa, que acolhe com simpatia as novidades trazidas ou comunicadas, mas que em determinados períodos alguns setores da sociedade vêem a europeização como sinónimo de “corrupção e mestiçagem moral”. A causa disso seria a índole “do fidalgo português pouco aproveitado nos estudos” a quem a mentalidade humanista

se torna indesejável. A. Bessa-Luís também interpreta que “o português, por natureza passivo e sentimental, acentuadamente conquistado por costumes mouriscos, dava mais importância ao mundo presente, imediato, mais aberto aos sentidos do que proposto à filosofia” (p.163).

Assim, a cultura portuguesa, combinação de traços idiossincráticos e novidades trazidas por estrangeiros e estrangeirados, é ao mesmo tempo anacrônica e atualizada em relação ao resto da Europa, não podendo ser criticada com radicalismo em função do anacronismo nem louvada pelas inovações introduzidas, porque coexistem os dois traços, sem que o segundo modifique profundamente o primeiro. O Marquês é fruto dessa combinação: fidalgo provinciano, viveu as limitações culturais da vida afastada da corte. A. Bessa-Luís chega mesmo a deduzir, pela ortografia de Sebastião José, uma “aprendizagem descuidada”. Diz ela: “O fidalgo de província ficava-se pela ‘ensaboadela de vilão’, rudimentos ensinados por um preceptor famélico ou por um frade mais ou menos ignorante” (p. 11). Por outro lado, viveu em centros mais ilustrados, conviveu com pensadores cosmopolitas e abertos a novidades, como Luís de Verney e o Cavaleiro de Oliveira, para citarmos os portugueses.

Enquanto está em Viena, tem problemas de visão que o obrigam a ficar dias em quarto escuro. A. Bessa-Luís toma essa impossibilidade de enxergar como metáfora para explicar as suas limitações em perceber mudanças importantes nos campos ideológico e econômico:

A sua frequente doença de olhos, que já em Viena o obrigara a isolar-se numa sala escura durante muitos dias, significava talvez a sua recusa em ver o movimento político e ideológico de que ele era uma parcela, talvez insignificante, pelo menos não tão isento de servidão como desejaria. (p.147-8)

Se bem que, como homem de Estado mercantilista, a sua doença de olhos se agravasse, e se fechasse num quarto escuro para não ler Smith e para que ele não lhe dissesse que era um mau economista. (p.157)

As reformas que propõe e executa são, no entendimento de A. Bessa-Luís, assim como ele: limitadas no seu alcance e nas mudanças de base que provoca.

A prova de existência

Como já foi dito no capítulo sobre Florbela Espanca, A. Bessa-Luís se refere à “prova de existência”, categoria tomada de Wittgenstein para exemplificar o momento em que Vieira da Silva é reconhecida como pintora, ou, em que a sua obra é reconhecida como significativa para o seu tempo, embora fosse significativa desde seus primeiros trabalhos. Ainda que não formule a questão dessa forma nas demais biografias, ela está implícita na sua concepção de biografia e talvez seja mesmo o cerne da sua particular eleição do sujeito como biográfico, para além do reconhecimento da cultura de que sejam sujeitos biográficos.

No caso de Sebastião José, sua prova de existência é a sua atuação depois que acontece o terremoto de Lisboa, em 1755. A questão é formulada de outra forma, mas rende o mesmo resultado. A. Bessa-Luís abre o capítulo sobre o terremoto, “Elogio de uma catástrofe” com a seguinte afirmação:

Alguém disse, duma maneira insidiosa e bela, que ter talento não é suficiente: é preciso também licença para isso. A licença para o talento de Sebastião José foi-lhe outorgada pelo terramoto.

É certo que as suas hábeis relações com os Braancamp e os irmãos Cruz lhe trouxeram um tipo de protecção mais directamente ligada ao poder, do que Maria Ana da Áustria e os confesores da corte. Mas só ascendeu verdadeiramente à gestão dos negócios públicos depois de 1755. (p.83)

O capítulo mostra o horror causado pelo sinistro e a presteza do Marquês em tomar as providências necessárias para a segurança da população e a realização de um planeamento urbano, a despeito da demora de sua efetivação.

Lisboa se transforma num grande acampamento (“morria-se e nascia-se nas barracas”) e numa grande ruína, com desabamentos e incêndios (“o convento de Santa Clara [...] abateu e sepultou quatrocentas pessoas entre fiéis, religiosas, educandas, noviças e recolhidas. Um incêndio lavrou no palácio do Conde de Ericeira, consumindo mais de duzentas pinturas, muitas delas de Ticiano, Rubens e Corregio, que não se sabe donde vieram para as suas mãos [...]”) e em que os abalos continuam ainda por muito tempo (“em Setembro de 1756 os abalos eram ainda frequentes”), deixando as pessoas extremamente vulneráveis e amedrontadas:

Sucediam-se os abalos, o que impedia que o espírito se apaziguasse e cobrasse forças. Entre o espetáculo delirante dos fugitivos em caravanas que corriam para as portas da cidade, as ruínas a saque, a multidão de freiras que andavam perdidas, o murmúrio ou o brado das preces, porque se dizia missa até no Rossio e no Terreiro do Paço, as procissões, os enterros, a piedade, o desespero, o clarão dos fogos – onde estava Sebastião José? Em toda a parte. Na sua velha sege percorria as ruas cujos escombros era preciso remover, dava cento e trinta ordens em oito dias, comia um caldo que a mulher levava à carruagem. (p.97)

Sebastião José tomou medidas prontas para proteger o povo, como a de mandar vir para a Corte regimentos da província para policiarem as áreas infestadas de malfetores. Enforcavam-se os ladrões depois de um processo rápido e sem formalidades quase. [...] Manteve os salários e os preços, rodeou-se prontamente de auxiliares competentes. Não houve fome. Navios de trigo e de centeio chegavam constantemente. Aquela figura que não passara dos gabinetes onde uma assinatura o desarmava, onde uma palavra o transferia de uma corte para outra, foi de repente projectada para a rua; a rua, onde se fazem as reputações, se confirmam as autoridades e se ganha a confiança indispensável às funções exercidas. O génio pode mais do que o conselho, mesmo quando a sorte intervém. [...] Isto refere-se à escolha dos ministros, e D. José deve aqui ter ponderado nas máximas do Rei-Sol com particular recolhimento. Ele estava disposto a negociar seu poder com Sebastião José e com mais ninguém. [...] A sua escolha não traria consigo a ilusão e o apetite de aventureiros, nem o murmúrio justificado da nobreza. Transitava de um cargo em que o próprio D. João V se comprometera; era, enfim, alguém disposto a compreender que um rei não reparte a sua autoridade, que a dispensa algumas vezes. (p.98-9)

A ação de Sebastião José nos dias de horror que se sucedem ao terremoto lhe deu a chance de desempenhar suas funções de acordo com sua capacidade, ou “génio”, como é do agrado da biógrafa, e nisso consistiria sua prova de existência.

Mas ela mostra bem como essa performance é concedida pelo Rei, que está disposto a negociar seu poder com esse fidalgo nascido sem privilégios.

No capítulo seguinte, sobre o atentado contra o Rei, essa sua atitude condescendente se explica ainda por um estado doentio, causado pelo terror do terremoto, “alterado por todo aquele desastre, suportando mal a sujeição excessiva ao desconforto do seu novo estado, Rei num barracão, soberano de escombros”, de modo que delega tudo a Sebastião José, “o único saudável e cujo ritmo cardíaco vai de par com a grande responsabilidade e a causa vastíssima” (p.121). Mesmo a prova da existência está na dependência dessa relação de Sebastião José com seu duplo.

Aqui falta saber, engenho e arte

O leitor agustiniano se acostuma com a citação de pensadores, artistas, políticos, das mais diferentes origens e épocas, citação que desempenha várias funções, entre elas a de corroborar as opiniões da Autora generalizando-as ou então universalizando, no tempo e no espaço, as situações narradas por ela. Ou ainda para demonstrar a influência de seu pensamento na obra ou idéia de algum personagem, ficcional ou factual. Muitas vezes apenas o nome do autor é referido, numa suposição de que o leitor tenha o conhecimento necessário sobre sua obra ou suas idéias para entender as intenções da Autora.

Com relação à Sebastião José já foram citados Colbert e Sully, em quem ele se inspira. A. Bessa-Luís compara-o também com Richelieu. Outros pensadores da época são evocados, como Locke, cujas idéias sobre a “vontade como faculdade independente da inteligência” ele deve ter conhecido quando em Londres. Ou Adam Smith, cuja obra *Causas da Riqueza das Nações* não teria contado com o Marquês como leitor.

Mas ao longo das páginas de *Sebastião José* ocorre um outro tipo de referência a artistas que, na maioria, viveram na mesma época, ou antes, como Dante, ou depois, como Dickens. Todos estrangeiros, na maioria escritores de língua inglesa, eles são evocados como artistas que teriam retratado várias situações da época pombalina.

Os primeiros a serem evocados são os italianos Piranesi e Dante, por ocasião do capítulo sobre o terremoto:

O terramoto produziu um assombramento e um terror que não foi assunto de inspiração que os textos literários reproduzissem em toda a sua grandeza. Se um Piranesi tivesse visitado Lisboa nessa época, e visse escombros, os incêndios, a estrutura dos palácios de que só restavam os umbrais das janelas sobre paredes rachadas, uma obra assombrosa sairia de sua oficina de gravador. [...] Se Dante tivesse pisado a cidade onde nove mil barracas se tinham erguido, onde se ouviam as ladainhas na obscuridade, onde os doentes eram abandonados, onde os facínoras tinham o seu reinado opulento, Dante não teria precisado de ir colher elementos para o Inferno nos túmulos de Arles ou nos estaleiros de Veneza, onde o horror tem que ser aprendido, não na comoção, mas no recreio do espírito que devaneia. Mas nem Dante, nem Piranesi conheceram esse pavor tão grande que o comum da gente o toma como choque em que funde a alma e que não deixa lugar para a recordação. (p.89-90)

Mais adiante, comenta que o terremoto teve seus cronistas mas não “poetas maiores nem os seus narradores, como um Swift ou um Defoe, e, no entanto, era uma ocasião em que se levantava todo um ideal de reforma de vida [...]” (p. 91). A dedução aqui é a da situação real como fonte primeira de inspiração para a criação.

No capítulo que trata do atentado contra o Rei, ao falar da Marquesa de Távora, D. Leonor, mulher belíssima, comenta: “Leonor de Távora é dessas figuras que parecem chegar incógnitas ao século de Richardson; um século cuja esperança depende muito da maneira surpresa e benévola com que os homens começam a reparar ‘nessa espécie terrível, que são as mulheres’” (p.123). Ou seja, a prosa de Richardson é evocada aqui justamente por exemplificar uma nova maneira de

figurar a mulher na literatura, em que a Marquesa de Távora poderia ter sido personagem.

Depois, no elogiado capítulo sobre a criação da Companhia do Porto e do Alto-Douro, ao referir a pobreza a que chegam os lavradores da região, diz:

Ficaram tão pobres que teriam inspirado a Dickens uma novela, se Dickens existisse nos meados do século XVIII e fosse, por casualidade, empregado numa das 32 casas de vinhos que constituíam a Feitoria inglesa no Porto. E tivesse que visitar o Douro, onde as casas eram como pardieiros e onde se comiam beldroegas cozidas com toucinho, por falta doutro adubo, mesmo em plena Quaresma. O povo morria de sezões, não tendo dinheiro para comprar quinino. Hordas de mendigos espalhavam-se pela região, cobertos de farrapos, de úlceras, com filhos como galinhas bravas, o magro pescoço espetado num corpo penugento de fome. A prostituição era outra praga, porque os comissários só compravam os vinhos aos lavradores que tinham filhas, não sei se belas, porque o Douro, se não fosse essa bastardia britânica, dava uns sarmentos negros como as cepas que produz. De qualquer maneira, era uma vergonha e, pior ainda, o negócio estava inutilizado. (p.190)

Para além da constatação de ser o terremoto matéria para representação plástica ou épica que inspiraria grandes criadores, como Piranesi ou Dante, me parecem pertinentes três observações com relação a estas referências. Uma diz respeito à busca, por parte de A. Bessa-Luís, da produção literária propriamente dita sobre os acontecimentos da época – daí a constatação da falta: nem poetas maiores nem narradores dão conta de tão impressionante desastre natural. A representação lírica ou épica, ou a narrativa romanesca igualmente lhe teriam servido de fonte, talvez até mais privilegiada, sobre o terremoto e o Marquês. Do que se infere o caráter de cronista de época que A. Bessa-Luís confere ao literato, que concorre em pé de igualdade com o cronista-historiador. A literatura de Defoe, Richardson, Swift, alimenta-se da matéria social de uma Inglaterra que passa por inúmeras mudanças; o mesmo poderia ter acontecido no Portugal pombalino, cuja literatura existente não atende às expectativas da Autora.

Além disso, há a situação histórica e social como fonte e alimento para a criação, principalmente para os narradores, todos romancistas. Suas obras por sua vez explicam, num nível simbólico, as mudanças e suas perplexidades.

O último exemplo é o mais interessante, pois que a miséria da região do Douro, por ocasião da criação do monopólio do vinho do Porto, pede um Dickens *avant la lettre*, e na seqüência do comentário o que se segue é a prosa que o romancista inglês teria escrito e que é suprida pela sua, de A. Bessa-Luís. A constatação da falta alimenta o desejo da escritura. Se voltarmos à citação do trecho sobre a escrita da História, retirada de *O mosteiro*, em que o narrador se ressentia da falta de “liberdade de interpretação” dos livros de História que leu, podemos ter certeza de que o ensaio ou a biografia agustinianos não têm a pretensão de se diferenciarem, na representação de uma situação histórica, do discurso ficcional, mas significam uma estratégia discursiva para alcançar uma outra reação no leitor, o que fica explicitado em *Florbela Espanca* quando a Autora faz a diferenciação entre o romance (que é lido frugalmente) e a biografia (que não tem compromisso com a diversão).

É interessante notar que nas *Adivinhas de Pedro e Inês*, livro que publica dois anos depois da biografia do Marquês, isso também acontece; ao referir-se ao espetáculo que foi a trasladação do corpo de Inês para Alcobaça, comenta: “Porque se o préstito do Duque de Borgonha, em 1404, é extraordinário, com os seus dois mil acompanhantes da corte, o de Inês seria mais fabuloso e só lhe faltaram olhos experientes para deixar dele memória competente”¹³. E segue-se uma descrição do que “pode imaginar-se” do préstito inesiano.

Se a obra de A. Bessa-Luís vem suprir alguma falta, não é a de falar de Sebastião José de quem muito já foi dito, mas a de fazê-lo com o seu talento de prosadora. Não o transforma em personagem romanesca, todavia. Conta a sua

¹³ BESSA-LUÍS, Agustina. *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães, 1983. p.221.

história de modo ágil, como quem pinta um quadro com fortes e largas pinceladas. Junto com o retrato do Marquês pinta também um retrato da época e do caráter do povo português, que escapa à sensibilidade do Ministro na sua “luta para estreitar o abismo que separava Portugal dos outros países da Europa” (p. 219)

Sebastião José, a biografia e o enigma

O livro termina com a reiteração de a vida de Sebastião José ser feita de “circulações cortadas”. Eis as palavras finais:

[...] Não se sabe se um homem pobre e ambicioso consegue alguma vez esquecer as desfeitas experimentadas, e se tudo o que sonha e pratica não é afinal a maneira de esquecer os golpes amargos que sofreu. De qualquer maneira, o nosso orgulho é um guia de cegos – ou nos salva ou nos perde, mas sempre nos engana. Entre o fidalgo que andava pelos caminhos de Soure como um vagabundo, levado até à extrema exaustação de roubar um cavalo por uma hora, e aquele Ministro no seu desterro, ainda pronto a justificar-se, a defender-se, um tanto estranho à realidade da morte, não há um reinado, uma nação, uma medida de tempo. Há só o homem e o enigma; e o nome escrito em papéis. (p.269-270)

Restam alguns comentários a serem feitos. Salientei anteriormente que nesta biografia a Autora não faz referência à infância de Sebastião José no que a infância tem de período em que ocorrem registros de fatos ou cenas indeléveis que a qualquer momento da vida do sujeito se manifestam em algum ato ou desempenho. O mais próximo disso é a reiterada insistência na influência nem sempre abonadora do avô *Estudante* em certas atitudes do Marquês.

Essa recorrência à infância aparece em todas as outras quatro biografias, e pode-se lembrar ainda, a título de exemplo, os textos sobre D. Sebastião e nas *Adivinhas de Pedro e Inês*, em que isto também ocorre.

Num trabalho de desvendamento de mistérios e enigmas, como são as biografias agustinianas, os “choques emblemáticos” acontecidos na infância, uns conhecidos, outros intuídos (quando a vida do sujeito biográfico se passa num tempo remoto, como é o caso de S. António, D. Sebastião, Pedro e Inês) funcionam sempre como “pistas” importantes, fornecendo material para as hipóteses que a Autora constrói e discute.

As palavras que encerram a biografia do Marquês reafirmam o enigma que se resolveria fora da História do Reino, da nação e de “uma medida de tempo”, que seria o tempo cronológico em que viveu. Ora, pode-se aventar a hipótese de que o enigma não estaria naquilo que é dado a perceber nesses acontecimentos que estão fartamente documentados e amplamente comentados pela Autora. Ou seja, o enigma estaria na ordem do inconsciente, que A. Bessa-Luís explora em interpretações de cunho psicológico que marcam seu discurso biográfico, como fica plenamente evidenciado no texto sobre Florbela, em que este tipo de interpretação predomina.

Não se trata de afirmar que esse traço esteja totalmente ausente da biografia do Marquês. O uso da categoria de duplo, a identificação do medo que se manifesta em algumas de suas atitudes, da precipitação que compensa dificuldades de ordens diversas, mais o reconhecimento de somatizações, tudo isso mostra bem o uso de instrumental emprestado a uma psicologia haurida em diversas fontes.

No entanto, pode-se afirmar que esta biografia é bem mais “controlada” no que se refere a atrevimentos interpretativos, tão do gosto de A. Bessa-Luís. Para os leitores das biografias agustinianas restam as especulações sobre o porquê isto acontece. Talvez porque o distanciamento crítico, fruto de uma maior objetividade discursiva intentada neste trabalho, não permita muitas liberdades. Talvez porque o leitor figurado pela Autora para este texto não recebesse bem tais atrevimentos.

A reiteração do enigma na última linha do texto, no entanto também funciona como marca do inacabamento da obra: apesar de tudo o que já disse, resta ainda o

enigma, que poderá ser retomado, para ser uma vez mais especulado, num futuro qualquer, como acontece com S. António, cuja história de vida merece a atenção de A. Bessa-Luís pela primeira vez, na década de 60, quando ela viaja à Itália e visita a basílica do Santo em Pádua, o que fica registrado no livro *Embaixada à Calígula* (1961); depois de ter lido os sermões, reitera seu interesse pelo assunto na crônica “Lusitânia feliz”, publicada em 1971, quando aponta a necessidade de ser conhecida a sua história, de modo a superar o lado caricatural da lenda, o que a Autora realiza quando escreve a biografia. O mesmo acontecerá com Florbela, quando, algum tempo depois da publicação da biografia, é convidada a escrever o prefácio às *Máscaras do destino*. Ao final de *Longos dias têm cem anos* afirma que se o texto apresentado não for do agrado dos leitores, voltará ao assunto com melhores auspícios “cem anos depois”. Confirma-se assim, também nas biografias, o traço de inacabamento que caracteriza a obra de ficção.

4. VIEIRA DA SILVA

“A Agustina, com sua imaginação, poderá descobrir, inventar melhor do que eu até possa dizer, aquela que sou eu”.

Vieira da Silva

Longos dias têm cem anos – presença de Vieira da Silva¹, é um dos textos mais peculiares de A. Bessa-Luís. Além de pertencer à série de seus escritos biográficos, é um texto em que se mesclam memórias e afirmações de ordem autobiográfica.

Outra singularidade importante é o fato de biógrafa e biografada serem amigas e o trabalho que é dado a ler ser fruto do desejo de ambas: de retratar e ser retratada.

A narrativa começa explicando o título do trabalho, a expressão “longos dias têm cem anos”, que refere a assunto adiado, para “o fazer amadurecer na lânguida separação do inadiável”. Neste caso, palavra retomada depois de muitos anos. “Foi assim com Maria Helena e Arpad. Disse um dia: ‘Vou escrever um retrato de ambos’. Não sei quando disse isto. Ontem, parece-me [...]” (p.7)

Há crônicas escritas por A. Bessa-Luís sobre a pintura de ambos; em geral comentam exposições em que a cronista (que nestes textos não se identifica como

¹ BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos - presença de Vieira da Silva*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982. (arte e artistas) Todas as citações são desta edição. Cumpre lembrar que o livro teve duas tiragens: uma de apenas 250 exemplares, em formato 21x30cm, autografados por Agustina Bessa-Luís e acompanhados de uma serigrafia tirada a 15 cores por Carlos Lacerda a partir de um guache original de Vieira da Silva, e esta, aqui referida, de 5 mil exemplares, em formato 16,5x23,5 cm.

amiga) esteve presente. Há referência aos quadros, à qualidade da arte produzida por ambos, mas as crônicas são concisas e objetivas, embora fruto de uma experiência pessoal de ter visto as exposições em Paris ou em Ratilly², não têm como propósito realizar o desejado retrato do casal.

Longos dias têm cem anos é escrito para introduzir o leitor a uma seleção de reproduções de pinturas de Maria Helena Vieira da Silva. É um texto que pode deduzir-se encomendado para a coleção “arte e artistas” e vem ao encontro da intenção de fazer um retrato do casal, mas dada a especificidade do trabalho, a ênfase recai necessariamente sobre a figura de Vieira da Silva.

As características do trabalho permitem que se possa defini-lo como uma biografia “em andamento”, pois na ocasião em que foi escrito o texto, Maria Helena Vieira da Silva era ainda viva. No entanto, sua realização acontece quando a obra da pintora já atingiu há tempos sua maturidade, assim também a amizade entre as duas mulheres. Estes serão os elementos principais deste trabalho: o entendimento da expressão do ser na realização da obra, e as impressões pessoais que a biógrafa tem da pintora em função da convivência alicerçada na amizade sólida.

À curta extensão e a escrita em que, além da pesquisa, se misturam memórias de encontros, impressões pessoais e considerações metatextuais permitem que se possa classificar o texto como um ensaio biográfico, embora A. Bessa-Luís refira-se a ele como uma biografia e o coloque, juntamente com o texto sobre Martha Telles que também pode ser assim classificado, ao lado das biografias de maior fôlego.

² As crônicas a que me refiro são: “O passeante invisível” (09/09/69) e “O pintor em Ratilly” (30/10/69) In: BESSA-LUÍS, Agustina. *Alegria do Mundo I* - escritos dos anos de 1965 a 1969. Lisboa: Guimarães, 1996, p. 269-70 e 272-74, respectivamente; e “Arpad Szenes” (04/05/72) In: _____. *Alegria do Mundo II* - escritos dos anos 1970 a 1974. Lisboa: Guimarães, 1998, p. 139-40.

Memórias, impressões

A memória é importante para A. Bessa-Luís – é memória do amor, a do contador de histórias que revela o encontro dos seres e das coisas, como a Autora teoriza no romance *O manto*. E é também a forma de recuperar o passado mais ou menos remoto, em contraste com um passado que precisa ser recuperado com a ajuda da pesquisa.

Com relação a este texto em especial e a toda a obra de A. Bessa-Luís, cabem as considerações de Eric Hobsbawm, quando se refere à existência de uma “zona de penumbra”. Essa noção ilumina de forma enriquecedora um dos mecanismos de criação da Autora que é a importância atribuída às impressões pessoais sobre um fato ou pessoa, principalmente neste caso particular das biografias. Diz o historiador:

Para todos nós há uma zona de penumbra entre a história e a memória; entre o passado como um registro geral aberto a um exame mais ou menos isento e o passado como parte lembrada ou experiência de nossas vidas. Para os seres humanos individuais essa zona se estende do ponto onde as tradições ou memórias familiares começam – digamos, da foto de família mais antiga que familiar vivo pode identificar ou explicar – ao fim da infância, quando se reconhece que os destinos público e privado são inseparáveis e se determinam mutuamente. [...] A extensão dessa zona pode variar, bem como a obscuridade e a imprecisão que a caracterizam. Mas há sempre essa terra-de-ninguém no tempo. É a parte da história cuja compreensão é mais árdua para os historiadores, ou para quem quer que seja.³

Pode-se afirmar que “a zona de penumbra”, no que tem de imprecisão e verdade, de testemunho e elaboração do sujeito que a vive, para A. Bessa-Luís também é tão misteriosa quanto o sujeito em si. Por isso, as impressões pessoais

³ HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios – 1875-1914*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p.15-16.

de diferentes tipos e ordens vão ser de fundamental importância para a realização das biografias, concorrendo prioritariamente, senão em pé de igualdade, com a documentação material que possa ser levantada pela investigação. São as cartas, os sonhos, os milagres, os testemunhos pessoais.

Em *Longos dias têm cem anos*, tal como acontece em *Santo António, Florbela Espanca e Martha Telles*, A. Bessa-Luís assume-se como a narradora do texto. Nesta biografia são suas memórias e impressões relativas ao casal que concorrem predominantemente para a construção do retrato Vieira da Silva que quer apresentar.

A primeira memória evocada é a do primeiro encontro, em casa da poetisa Sophia de Mello Breyner, nos anos sessenta, para dizer que não foram as primeiras impressões as definitivas nem as que lhe provocaram a vontade de “escrever um retrato de ambos”. Mas essa memória do primeiro encontro traz as reações de Vieira da Silva, seu modo de estar ali naquela reunião: “Maria Helena falava pouco. Olhava, sobretudo. [...] Entretanto Arpad falava muito”. (p.8)

Uma outra memória é de uma visita que o casal faz à A. Bessa-Luís quando esta e o marido moravam em Esposende e os dois casais, mais o cão de Agustina, fazem, ao longo de dois dias, passeios por vilas, aldeias e cidades do norte de Portugal. O trecho é pleno de detalhes minuciosos da paisagem percorrida no automóvel de Arpad e Maria Helena. Também a narrativa do passeio traz as reações do casal ao que lhe é revelado dessa vida nortenha. Arpad é húngaro, Maria Helena é natural de Lisboa e há muitos anos vivem no exterior. Moram em Paris, mas passaram os anos da Segunda Grande Guerra no Brasil. O norte de Portugal talvez lhes fosse desconhecido, sobretudo a ele.

É na Primavera, e os muros onde se engastam pedras como jóias enchem de admiração Maria Helena. “Tanto amor nestas coisas” – diz. É amor a variedade de murecos perfeitos, uns de cantaria, outros de pedra dentuda; de esteios outros,

os mais pobres de cascalho. [...] Os solares do Minho ali estão, Maria Helena olha-os com aquela espécie de azedume que nós pomos nas coisas que não queremos esquecer; porque a doçura não basta para proteger na memória aquilo que amamos – é preciso um pouco de escândalo para suprimir o esquecimento. [...] Arpad diz sempre “maravilhoso” quando as lembranças o assaltam no meio de impressões que pela primeira vez desfruta. Nunca vive inteiramente o presente sem lhe adicionar umas gotas do passado, como um néctar não de todo filtrado pela imaginação. A imaginação parece incomodá-lo quando se trata da vida que viveu. Juntar-lhe fantasias seria decerto como alterar-lhe o sabor prodigioso da realidade. É um homem que ama a realidade. Pinta como quem ama a realidade – submetendo-a a puríssimos fragmentos. (p.15)

As impressões, trazidas pela memória indicam as entradas ao mistério que é qualquer pessoa, ao mistério que é Vieira da Silva. São captadas no pequeno gesto, no comentário lacônico. Elas dão a ler o processo de aproximação ao sujeito biográfico: de certa forma justificam a declaração inicial de querer fazer o retrato, vontade adiada, talvez mesmo pela dificuldade intuída.

A procura das palavras

“Maria Helena falava pouco” no primeiro encontro. Na verdade, é uma mulher de poucas palavras:

Maria Helena não tem a simpatia pronta, por isso as entrevistas que dá embatem contra uma superfície lisa, um espelho onde tremem reflexos, onde se procuram teoremas. [...] Por isso, para ajuizar da Vieira da Silva, para medir os seus passos no mundo, as entrevistas que ela dá não me servem de nada. É verdade que nossos encontros se passam mais ou menos como as entrevistas. Não é uma mulher íntima, é uma mulher sócia da emoção e para quem as paixões significam talvez uma cumplicidade com uma outra realidade que não está presente. (p. 10)

A convivência das duas mulheres não é um privilégio que sirva para “ajuizar da Vieira da Silva”, como não o são as entrevistas. Há uma busca de palavras por parte da biógrafa:

Às vezes eu penso que o método melhor para chegar a Vieira da Silva é folhear os livros que ela ilustrou. Como aquele de Jean Guichard-Meili, *Récits Abrégés*. “O que é fatal é confundir a rosa com a roseira” – diz ele. A *rosa* é movimento breve do coração, que escapa às cautelas, à mística rígida da diplomacia. É assim que Maria Helena se manifesta, nesse rápido e nunca avaro tempo do coração. (p.13)

O que há de implícito neste gesto de A. Bessa-Luís é a suposição de que Vieira da Silva não ilustraria um livro se não compartilhasse das idéias do autor. Ler o livro ilustrado é ler o que Maria Helena leu e acolheu como ponto de partida para criar.

Estudos sobre a obra da pintora também são consultados e rechaçados por sua insuficiência “para ajuizar da Vieira da Silva”.

Ler o que se escreveu até agora sobre Vieira da Silva é como ouvir o vento nas árvores: não se trata de uma linguagem, é um som apenas e um som accidental. Coincide com o grau de resistência que é feito, ao vento que passa. O que é revelado ao público parece um processo de impressão como o das notas de banco; significa um valor determinado, e não a figura e a paisagem ali inscrita. (p. 22)

O motivo preciso, a invenção da verdade

A biógrafa busca um “motivo preciso” para escrever sobre a amiga. Refere-se à dificuldade de Maria Helena para pintar sem uma referência, servindo-se só da imaginação, “mesmo se se trata o motivo de uma forma abstracta”. Em seguida há a citação de um trecho de uma carta da pintora à A. Bessa-Luís em que manifesta seu desejo de ser criada pela escritora e apela para sua imaginação:

[...] “A Agustina, com a sua imaginação, poderá descobrir, inventar, melhor do que eu até possa dizer, aquela que eu sou” – escreveu Maria Helena. “Com os restos de aquela que eu não sou, ainda pode criar a irmã que não tive”. (p.23)

Mas, ainda que faça uso – como de fato faz – da imaginação⁴, a biógrafa também carece de “motivos precisos” para escrever. O que segue ao trecho citado é uma teorização da escrita da biografia agustiniana:

O que tenho de motivo preciso? Os interiores das casas, o vestir, o andar, as palavras, os gatos. É uma provação brilhante que me faz sorrir, sabendo como sou fiel retratista; quando me falta a imagem, a confissão, invento a verdade. Nem por um momento chego a admitir que pode ser aproximado à verdade um traço que eu descrevo; isso era iludir os meus leitores, fazer um pastiche em que a imaginação se prestigia e merece o seu nome. O pastiche é uma imaginação delinquente mas apreciada pelo seu lado artesanal; é o *patchwork* no sentido mais engenhoso, mais tributário da mistificação. A maior parte das biografias são pastiches duma realidade pessoal que se vai encontrando com factos casuais. Na verdade, os factos não são importantes numa biografia a não ser como o seu folclore. (p.23-7)

Esta é uma reflexão metatextual importante, pois ilumina as demais biografias e ensaios biográficos. Nota-se que a Autora considera não ser a biografia constituída de fatos reveladores de “uma realidade pessoal”, mas sim de uma construção para a qual concorrem as confissões, as imagens e a “invenção da verdade”. Qualquer outra coisa se aproximaria da mistificação, seria iludir os leitores de que se trataria de uma escrita correspondente à vida vivida – a narrativa de vida linear e contínua a que se recusa realizar – (algo análogo à já mencionada “ilusão biográfica” de que fala Bourdieu). Ao invés, oferece um texto cujo sentido não é arbitrário, pois é resultado de um trabalho de observação cuidadosa do sujeito nos seus feitos, nas manifestações de sua vontade; produto da busca de motivos concretos ou deduzidos (e até abduzidos) para se chegar às circunstâncias que singularizam esse sujeito entre os seus contemporâneos. Não é

⁴ Uma biografia totalmente imaginária como a que Fernando Pessoa atribui a Álvaro de Campos é esmiuçada por A. Bessa-Luís a propósito de um comentário que faz sobre o início do século em Portugal e o “Ultimatum” de Campos: “Esta figura de Álvaro de Campos interpreta bem a chave dos ‘anos loucos’”, diz A. Bessa-Luís. Depois de contestar várias incoerências que identifica nos elementos biográficos inventados por Pessoa, afirma: “Se eu fosse traçar assim uma biografia imaginária de Vieira da Silva, caía no ridículo. Mas aos poetas, tudo se lhes perdoa, não sei porquê”. (p. 41)

um sentido arbitrário, como disse, mas é um entre outros tantos possíveis.

Daí os fatos não serem importantes na biografia agustiniana, apenas secundários como panos de fundo, como biografemas que formam o cenário onde atua o sujeito. Vai importar o mistério a ser revelado, o que precisa ser “desocultado”, e que já sabemos, permanecerá misterioso, e será apenas adivinhado, ensaiado na escrita de A. Bessa-Luís. Interessa o mistério do ser na sua manifestação de ser no mundo, neste caso, de Maria Helena Vieira da Silva como pintora.

Ainda com relação aos fatos e suas circunstâncias, também não têm muita importância no que se refere ao processo criativo de Vieira da Silva, tal como o entende A. Bessa-Luís:

[...] Às vezes, o artista delibera, outras cumpre. Mas entre ambos os complementos da arte há o corpo vivo, há a resistência, há sempre o enigma. Para mim, os quadros que marcam as epifanias de Vieira da Silva não são os mesmos do que para a maior parte dos seus admiradores ou os seus críticos. *A Partida de Xadrez, O Corredor sem Limites, Os Jogadores de Cartas, O Enigma, A Biblioteca, Composição, A Casa do Correio-Mor*, pertencem à época brasileira como ao tempo do boulevard St.-Jacques, em Paris. Os lugares não afectam a realidade interior de Maria Helena, e os acontecimentos públicos também não. *O Desastre*, que se pretende inspirado na hecatombe da guerra, tem muito menos coerência e gravidade do que *A Floresta de Enganos*, pintada na mesma inteligência temporal. O que conta é filtragem e não o facto em si mesmo. Por isso Maria Helena me parece dissimular alguma coisa quando fala; quando pinta, tudo está registado e tem enorme força de ligação com a realidade; mas quando pinta isenta da fórmula verbal que os acontecimentos desencadeiam só para produzir outros acontecimentos, e não para serem integrados na experiência humana. (p.70-71)

O importante para A. Bessa-Luís é captar “a realidade interior” da pintora, “autônoma” com relação aos lugares e aos acontecimentos históricos, ao que se poderia chamar de realidade exterior. Como S. António é homem do seu tempo, mas não age tal e qual os homens do seu tempo, assim também Vieira da Silva tem tal força plástica que de certa forma neutraliza os efeitos de sua época, o que

a torna, assim como sua arte, singular, destacada no e do seu tempo. É o entendimento desta força plástica que busca A. Bessa-Luís quando escreve suas biografias.

O caráter de “invenção da verdade” fica patente na escrita do texto: são as expressões dubitativas e hipotéticas. Novamente concorrem as deduções e induções feitas a partir de todo tipo de índice ou sinal que é identificado pela atenção arguta da biógrafa: “[...] instala-se em Paris com a mãe, uma mulher pequenina que *eu adivinho* cheia de tenacidade que envolve a memória das provações”. “[...] Olhei para ela e, nesse momento, *pude localizá-la* em Florença; com um vestido azul e os cabelos espessos presos com uma fita verde”. [...] “*Vejo*⁵ a casa em que nasceu Maria Helena, como uma maquete dessa casa, com o corte facial duma mansão de bonecas”, e continua a descrever a casa que nunca viu. Eis um exemplo em que aparecem os elementos ensejadores da criação de imagens a partir de um fato ocorrido:

Com cinco anos Maria Helena assiste na Inglaterra ao espetáculo mais intrigante que Shakespeare escreveu: trata-se do *Sonho duma Noite de Verão*. [...] Maria Helena contou muitas vezes as suas impressões a respeito desse encontro com o teatro feérico, com pintura, em suma. A mim não contou. Tenho que improvisar sobre os escombros da memória e tirar doçura de um leão morto, que é o tema repetido. Não me importo. O casino de Hastings iluminado, com as inglesas e os *sautoirs* de pérolas e a pequena Maria Helena com uma faixa preta no vestido de cambraia. Forçosamente, era de cambraia. Proust ia a Combray, com a avó e a mãe; de repente, uma identidade estabelece-se, ambos têm a mesma origem de burguesia abastada, não há homens em casa, o mundo começa a mover-se em pequenos discursos e espaços minuciosos, próprios de uma solidão em que as paixões não entram, em que parecem febres debeladas, como as doenças de infância. (p.18-21)

O fato de Maria Helena ter assistido à peça de Shakespeare aos cinco anos e ter preservado a memória do ocorrido, é bastante importante para A. Bessa-Luís. Haverá outras referências ao fato no decorrer do texto, sendo que a Autora não só

⁵ Grifos meus.

menciona o episódio, como diz tê-lo sabido por terceiros, pois a ela nunca foi contado. Entra então a imaginação do cassino inglês, como uma imagem de cinema: a menina vestida de cambraia com uma faixa preta: cambraia, Combray, Proust: eis a sonora, erudita e biográfica cadeia associativa: Maria Helena (o imaginado vestido de cambraia) e Proust (em Combray), ambos com a mãe e a avó, de famílias burguesas similares, vivendo um tempo e uma arte similares, “próprios de uma solidão em que as paixões não entram”.

Nesse “inventar a verdade” que o leitor pode identificar no texto, fica implícita uma ética não só da escrita da biografia, mas da sua escrita como um todo. Uma ética da criação que é igualmente reconhecida e aferida na criação de Vieira da Silva. Aliás, “ajuizar da Vieira da Silva” é possível através de um processo em que A. Bessa-Luís se pensa como artista:

“A chave da arte é fazer do nada alguma coisa” – diz Gromaire –. “Com a condição de que essa alguma coisa seja a soma de todas as possibilidades, sem nada descuidar”. Eu vejo isso nos quadros da Vieira. Quadros que não têm começo nem fim, que são puro espaço. Por isso me surpreendem tanto. Tomo os títulos quase sempre como uma intervenção inoportuna; como se estivesse diante duma coisa séria e deslumbrante e alguém dissesse do lado: “São as cataratas de Vitória”. Ou então: “Chama-se Marta, Joana, Cláudia...” Os nomes não ajudam nada a interpretar e a ver. Eu gostaria que as minhas personagens não tivessem nome, que corresse pela minha pena como um delgado fio suspenso do orbe. (p. 60-3)

A arte há que ser significativa, “soma de todas as possibilidades, sem nada descuidar”. Não há de ser fruto do acaso ou da inspiração, mas expressão do caráter, de uma ética perante o mundo e a vida. Atente-se ainda para a segunda metade da citação: da constatação do estado de “puro espaço” que são os quadros de Vieira, passa para a do inoportuno dos títulos, que remete para o nome dos personagens dos seus romances.

Situações tais como essa repetem-se ao longo da construção do retrato de Vieira, cuja sombra refletida é a de A. Bessa-Luís. A tela pintada com pequenas

pinceladas por uma e a letra pequena da outra; evitar o desperdício do papel usado que há de ter outra utilidade que não o lixo: Vieira usa-o penalizada para atizar o fogo no fogão de ferro, A. Bessa-Luís a escrever um romance num livro-agenda e outro em papel de carta... A atmosfera do atelier onde Vieira cria e a fantasia de A. Bessa-Luís de poder escrever seus livros em hotéis de luxo em que “o doméstico é eliminado, fuzilado às seis da tarde nos corredores quentes e silenciosos”. São comportamentos e pequenos gestos que não se mostram gratuitos ou aleatórios, indiciam o processo criativo que não menospreza os pequenos detalhes, mostrando, ao contrário, estarem as duas artistas atentas a tudo. Mais do que isso, indicam o desejo da biógrafa de expressar que há uma identidade interior entre ambas.

Sortilégios verbais e espaços infinitos

Depois de considerações sobre a beleza de Maria Helena e sobre a relação entre beleza e arte, faz o seguinte comentário:

Assim vive Vieira da Silva. A sua fortuna é tamanha que se eleva nesse espaço aparente que a beleza não serve para definir. Não sei se chego a fazer a biografia da irmã que Vieira não teve, ou se lhe dou o carácter da minha própria biografia. Se formos coincidentes, Narciso afinal tem razão em frequentar os lagos. (p.45)

A “coincidência” ou a identidade se dá na esfera da criação artística, no que tem de expressão de uma realidade interior íntegra e forjadora duma ética existencial que se quer incorruptível, que não faz concessões a ideologias de nenhum tipo e muito menos às facilidades de qualquer ordem que sejam conseqüentes da fama.

A identidade artística das duas mulheres é, afinal, a via de acesso a Maria

Helena:

Melhor é em Maria Helena o seu coração do que tudo que o mercado absorve vindo do seu talento. Mas um coração não tem assinatura e não se pode por moldura nele. Então – que fazer? Passar depressa pelos seus silêncios e ternas dúvidas a respeito da gratidão. [...] O homem de glória tudo vence com a gratidão, que tudo ama. Às vezes eu vi em Vieira da Silva essa glória. Estava sentada na cadeira de verga, encostada como uma ave que se protege da tempestade, e o seu olhar era insondável. Ninguém no mundo podia interpretá-lo, e, no entanto, eu ousei isso porque pensei: “Só posso conhecê-la se me conhecer”. Veio até mim uma carta do Verão de 70, em que Maria Helena dizia: “Eu gostava de conhecer o meu universo, ou mundo através de si...eu não me vejo, só vejo o que me rodeia, quase já não existo. É melhor assim, não existir. Vou ficando cada vez mais junto ao quadro até desaparecer nele de vez”. É a crucificação que toda obra exige. Algo de lancinante na glória perfeita da crucificação; mas não é preciso dramatizá-la porque é assim. Uma atitude serena não é o auge do movimento; e a obra que obtém pela contradição de todo o nosso excesso não é conflito. (p.69)

O teor da carta de Maria Helena é bastante importante e reitera dois aspectos que A. Bessa-Luís explora na construção do retrato da amiga pintora: a contiguidade do criador com a obra, ou a expressão do “eu” na obra, quando Vieira diz que “desaparece” no quadro. A propósito dos trabalhos de Vieira considerados epifânicos por A. Bessa-Luís, a Autora observa que eles *expressam* o interior de Maria Helena melhor que suas palavras, as quais considera dissimuladas. A. Bessa-Luís refere-se à compra do quadro *O Jogo de Xadrez* pelo Estado francês como sendo o momento em que se estabelece “um pacto entre a pessoa e sua prova”. E cita:

‘Nós não temos conceito de existência independentemente da nossa prova de existência’ – diz Wittengstein. Ele descreve judiciosamente e com elegância imaginativa como o jogo de xadrez, tendo existido desde sempre, tinha que ser descoberto; o jogo material é a prova de sua existência. Quando Vieira da Silva pinta *O Jogo de Xadrez*, está a obter a prova da sua existência; e quando o Estado francês adquire o quadro estabelece-se a condição proposta pela prova que é a demonstração acerca duma coisa de antemão acreditada – que Vieira da Silva existia tal como um número. (p.72)

Como já foi dito nos capítulos anteriores, a “prova de existência” aqui formulada expressamente, é o que caracteriza o sujeito biográfico para A. Bessa-Luís; todas as pessoas existem, mas em algum momento de sua vida um ato, uma criação, uma manifestação particular desse ser, acontece e é percebida como sendo daquela pessoa, creditando-lhe, por assim dizer, a existência. É o exórdio magnífico de S. António, o reconhecimento da obra de Florbela pela crítica, a reconstrução de Lisboa após o terremoto por Pombal, a aquisição do quadro de Vieira pelo Governo francês, o quadro premiado de Martha. Em outras palavras, pode-se dizer que é o reconhecimento da força plástica, o desempenho do sujeito no embate com sua história, com a História do seu tempo.

Ligado ao fato de os quadros serem a prova de sua existência que neles se expressa, há a falta de palavras de Maria Helena; e A. Bessa-Luís ressent-se de uma palavra mais plena, menos lacônica ou fugidia (chega a comparar a sua tarefa a de um pintor cujo modelo não quer posar) que lhe dê mais elementos, ou “o motivo preciso” para realizar seu trabalho. O pedido de Vieira para se ver, e a seu mundo, nas palavras de A. Bessa Luís, reforçam a carência dessa expressão verbal. Há uma passagem, logo a seguir à referência a Wittgenstein, em que reitera ainda mais a dificuldade de Vieira:

A sua vida no Brasil é precária; trata-se de uma desconhecida, e Vieira não dispõe mesmo, como Arpad, duma capacidade de fazer uma construção da própria realidade a partir da palavra, do sortilégio verbal. Ela é uma jovem silenciosa e que dá a impressão de ser tímida. A ideia que se podia aproximar é que ela é ligeiramente destituída, tanto a sua força está em economizar em favor da prova da sua realidade. (p.73)

Pode-se entender a segunda parte do título da obra, *presença de Vieira da Silva*. Presença de Vieira nos quadros cujas reproduções o leitor irá encontrar no livro e nas palavras... de A. Bessa-Luís, ela sim capaz de construir realidades a partir de sortilégios verbais. E assim cria uma Maria Helena com palavras que

permitem sua existência fora dos espaços infinitos de seus quadros. O desafio de escrever sobre Vieira confina com a prova de existência da própria A. Bessa-Luís, que é a de ser a autora de *A sibila*, prova que se reafirma em cada trabalho que cria.

A longa duração

O tratamento dado ao tempo neste texto merece algumas breves observações que se fecharão ao final do capítulo.

O título traz a marca de um tempo adiado. Na verdade, o que é adiado é o desejo de escrever sobre o casal amigo. É um desejo que tem duração no tempo em que se desenvolve a amizade. “ ‘Vou escrever um retrato de ambos’. Não sei quando disse isto. Ontem, parece-me; acontece que poderia ter sido nos anos sessenta – os anos sessenta foram importantes para mim”. (p.7)

O tempo toma uma dimensão pessoal e afetiva, pois a escrita segue o fluxo da memória de A. Bessa-Luís com relação à amizade com Maria Helena e Arpad. No entanto, a convivência das duas mulheres não é suficiente para dar à escritora “o motivo preciso” para falar da pintora; ao contrário, a tarefa é dificultada pela responsabilidade de discorrer sobre uma pessoa sua contemporânea, cuja história de vida se justifica para além da amizade pessoal, e cuja obra, de importância reconhecida, ainda está em produção:

Escrever Tristão e Isolda, com base numa história que o tempo consagrou, não é coisa muito espectacular. [...] Sobre tudo isto é muito fácil improvisar. Mas dizer alguma coisa sobre alguém do nosso tempo, que come o mesmo pão e veste as mesmas meias de nylon, cujo nome é bem conhecido de toda a gente, que tem uma obra distribuída por museus e colecções particulares, isso pode ser irreparável. (p.66)

O tempo cronológico, referente a fatos históricos é evocado à medida que a formação da carreira é contada, ou seja, o lado da biografia que prescinde do afeto, que extrapola a amizade e no entanto confina com o a “zona de penumbra” a que refere Hobsbawm. São evocados fatos referentes à história política e cultural de Portugal dos primórdios do século XX, à história das vanguardas artísticas, assim como os nomes daqueles que foram mestres de Vieira. O tempo retrocede até a infância e é marcado pelo espetáculo teatral de *Sonho de uma noite de verão* e pela morte do pai, que vai resultar numa família de mulheres, composta pela mãe e pela avó. A. Bessa-Luís interpreta os dois acontecimentos como emblemáticos para a vida de Vieira, assim como ter assistido à peça de Shakespeare.

No entanto, no momento da escritura do texto, a vida está em curso e A. Bessa-Luís joga com a longa duração do tempo para o infinito, para a longevidade do afeto que alicerça a amizade:

Se eu tivesse elementos para decidir uma biografia, procedia por encontros imaginários. No cimo do Etna, onde Empédocles perdeu a sandália, era o primeiro. Lá, onde os ventos se cruzam com a respiração das profundidades, eu encontrava a Vieira da Silva, com o seu xaile branco, o olhar penetrante e dizia-me: “Ah, a Agustina...” E passavam-se cem anos antes de acrescentar mais palavras. (p. 106)

Concorre aqui também o elemento imaginário, tão de agrado da Autora. Mas os encontros imaginários unem a projeção do futuro em que poderiam acontecer, porque a amizade será longeva, com o passado histórico formando uma continuidade temporal para além e aquém do acontecimento da vida das duas mulheres. Neste primeiro encontro, o lugar evoca Empédocles e a conversa levará mais de “cem anos”. O segundo acontecerá em Mistra, local “onde Goethe situou outra Helena”. E assim continua a narrativa dos encontros que muitas vezes confundem o leitor – tantos são os requintes dos detalhes dos diálogos –

que este já não sabe se aconteceram num tempo real ou só no “nunca avaro tempo do coração” que alimenta a imaginação.

A dupla autoria

Esta biografia de A. Bessa-Luís é especialmente singular. Há o predomínio de um humor fino que estabelece um clima de aproximação sem intimidade, ou vice-versa. Há a identificação das duas artistas, em que A. Bessa-Luís se coloca no texto de maneira reveladora de seus hábitos como criadora, como observadora do mundo e das pessoas. E há ainda um outro fator, talvez o mais singular de todos: o texto é dado a ler em primeira mão a Maria Helena, que faz comentários à margem.

Na publicação imprimiu-se a página com uma mancha mais estreita, e nas margens mais largas foram reproduzidos os comentários de Vieira da Silva, em corpo menor, entre aspas, sendo que alguns desses comentários recebem como continuação uma tréplica de A. Bessa-Luís, com o mesmo corpo de letra, sem as aspas.

São ao todo 27 notas à margem, que suscitam algumas considerações, sendo que a primeira delas é que o texto tem a aprovação de Vieira da Silva, que apenas em determinadas passagens do texto esclarece, discorda, acrescenta. É possível também pensar essas notas como um escrito autobiográfico de Vieira, que seria como que uma co-autora do texto de A. Bessa-Luís. Cito apenas dois exemplos, escolhidos aleatoriamente, para demonstrar o que acontece.

Logo no início do texto, quando A. Bessa-Luís afirma que a mãe mandara a pintora para a Itália “e passou lá bastante tempo”, Vieira esclarece: “Fiz uma viagem de 2 meses ao Norte da Itália, sozinha aos 20 anos. Só fui a Roma em 1960”. (p.8)

Em outra passagem, à afirmação de A. Bessa-Luís de que a pintora pertenceu “a uma burguesia sólida pelas opções”, Vieira discorda: “Não era sólida”, ao que a biógrafa replica, acrescentando:

Era difusa, atraída para diversos caminhos e realidades. A vida é como uma sucessão de textos que devemos assinar e que umas vezes deixamos sem assinatura. Quando as pessoas mantêm entre elas relações concretas de gestos e palavras repetitivas, dizemos que pertencem a uma sociedade humana sólida, assinada. (p.22)

Como se vê, estabelece-se um diálogo entre as duas mulheres, de modo que o leitor virtual do texto se concretiza na própria Maria Helena Vieira da Silva. Pode-se afirmar, a partir das notas à margem, que o texto é feito para atender aos pedidos de Maria Helena de ser inventada por A. Bessa-Luís e de poder conhecer seu mundo através das palavras da amiga.

O final da biografia confirma esta interpretação. A. Bessa-Luís invoca um diálogo shakespeariano entre Helena e o rei da França⁶ para fazer a ponte com Maria Helena Vieira da Silva, que mora na França e que assistiu a *Sonho de uma noite de verão* quando menina:

Assim acaba esta biografia. “O que parece impossível ao senso comum parece razoável feito convosco” – diz o rei de França a Helena, outra das Helenas que Shakespeare tanto apreciou. Ela diz: “Depressa o tempo nos trará o Verão, quando a rosa silvestre produzirá folhas e espinhos tão delicados como estiletos. É preciso partir...*O bom fim não tem mau princípio, e o fim coroa a obra.* Sejam quais forem os acidentes do percurso, o fim é o que decide a fama.” Obrigada, Helena, dama da Corte de França, de origem tão nossa que não pode senão responder-me: “Alegra-me que a minha felicidade tenha a sua aprovação”.

Todas as luzes de Brighthon (sic) estão acesas. Uma criança de cinco anos talvez esteja a rezar a Titania e a Puck, julgando que o faz ao seu anjo da guarda. Entretanto Vieira pinta, continuando o movimento que outrora alguém começou com as pedras imitando a posição dos astros, como um espelho de pedra que nos devolvesse os céus e os seus mistérios. [...] Espero que tudo esteja de vosso agrado, isto é, que tenha sabido pisar o palco de Brighthon (sic) e recebido o foco

⁶ A peça é *All's well that ends well*.

dos reflectores da maneira mais favorável. Se assim não foi, “longos dias têm cem anos”, e um século depois voltamos a este tema com melhores auspícios. (p.116)

De cantos e sereias

O texto, tal como uma performance teatral, para a qual concorrem os diálogos feitos à margem e os trechos de cartas de Vieira da Silva para A. Bessa-Luís, tem a intenção de ser um presente, uma satisfação do desejo da amiga. Se não for do seu agrado, outro poderá ser feito, o que reitera o caráter de construção do retrato, ou da biografia, que tem assim uma margem de possibilidades, como os ângulos e a incidência da luz numa fotografia.

Não é a primeira vez que A. Bessa-Luís presenteia Vieira da Silva com um texto seu. Deve ter lhe mandado muitos dos seus livros, quiçá todos que foram sendo publicados ao longo da amizade de ambas. Na segunda edição de *Santo António*, há a reprodução da aquarela de uma roseira, mandada por Vieira a A. Bessa-Luís em agradecimento ao livro, recebido no dia 13 de junho, dia do Santo, dia do aniversário de Vieira da Silva. “[...] Mando-lhe esta roseira do meu jardim para lhe agradecer um tesouro [...]” É uma troca de talentos. A fala da Helena de Shakespeare faz referência a uma roseira também.

Em *Longos dias têm cem anos*, em certo ponto da narrativa, A. Bessa-Luís faz referência a uma sereiazinha pintada por Vieira da Silva, pela qual se encanta:

Um dia vi no atelier de Vieira o pequeno quadro da Sereia. É um óleo sobre madeira; a sereiazinha de olhos verdes não tem mais de cinco anos, como a Maria Helena, em Hastings, quando viu o *Sonho de uma noite de verão*. [...] Então, naquela tarde pálida do inverno parisiense, eu tive um capricho. “Compro-lhe a Sereia” – disse. E Maria Helena riu-se: “Não a vendo, é o meu talismã. Seguiu-me na minha viagem ao Brasil”. E num dos seus repentes onde passa uma infinita

cortesia, acrescentou: “Deixo-lha quando eu morrer”⁷. (p.51)

Todavia, A. Bessa-Luís não terá que esperar muito pela sereia; ela lhe será dada de presente por Maria Helena. Isso não está no livro, aconteceu posteriormente e o fato está narrado numa reportagem chamada “O Porto de Agustina” publicada numa revista *Elle* portuguesa. Lá está o quadro da sereiazinha e a continuação do episódio:

Um dos objectos a que estou mais ligada é um quadro da Vieira da Silva, um célebre quadro dela chamado ‘a pequena sereia’. Ele está ligado ao um projecto de longevidade das duas. Que mais se poderá dizer desta preferência? Tem uma história engraçada. Um dia vi-o e gostei muito dele. Pedi-lhe que mo vendesse, mas como o quadro era especial para ela, nunca venderia. Disse-me que mo deixava quando morresse. Mais tarde escrevi esta história num livro. Ela achou graça e mandou-me o quadro. Confiou-me assim a sua longevidade.”⁸

Este me parece o melhor final para esta história.

Presença de Vieira da Silva e a biografia

A. Bessa-Luís, todavia, anuncia um final para a biografia, mas deixa em aberto a possibilidade de voltar ao tema, “um século depois com melhores auspícios”, ou seja, não fecha a possibilidade de retomar a tarefa de escrever tudo novamente. Mais do que isso, deixa implícito que poderia realizar um outro retrato, reafirmando o carácter criativo da elaboração do retrato, que não mantém uma relação unívoca com o modelo. Fica aqui mais uma vez explicitada a

⁷ Vieira da Silva desenha muitas sereias, inclusive um auto-retrato com uma sereia. Esta a que se refere A. Bessa-Luís é de 1935. Cf. ROSENTHAL, Gisela. *Vieira da Silva - 1908-1992*. À procura do espaço desconhecido. Colônia: Taschen, 1998.

⁸ Infelizmente não tenho a referência completa desta reportagem, que me foi dada por Maria Luiza Sarsfield Cabral, entre outros tantos textos de A. Bessa-Luís. Com certeza é de antes de 1992, quando morre Maria Helena Vieira da Silva.

impossibilidade de conclusão, que é uma das marcas da escrita romanesca agustiniana. É Silvina Rodrigues Lopes quem confirma: “A incompletude do romance é assim uma consequência directa do inesgotável da experiência”⁹.

A experiência, neste livro em particular, se configura de duas maneiras: a experiência pessoal da observação de Maria Helena Vieira da Silva em diferentes circunstâncias e a experiência pessoal de artista da própria A. Bessa-Luis, que é o que lhe dá o “motivo preciso” para “ajuizar de Vieira da Silva”.

Soma-se a estes dois traços de inacabamento da obra, em que está embutida a experiência da Autora, e de criatividade que concorre para a feitura do retrato, o carácter de “invenção da verdade” e não o “pastiche” de uma realidade. Há uma preocupação ética para com o leitor. Entende-se que as reflexões metatextuais sobre a biografia funcionam não somente como uma auto-regulação do texto, mas também como categorias oferecidas ao leitor para que este possa melhor entender o funcionamento dessa escrita e se certificar da sua diferença em relação ao discurso ficcional.

O diálogo mantido com Vieira da Silva que é dado a ler nos trechos citados de cartas e nas anotações publicadas à margem do texto, a permitir que se imagine uma dupla autoria do texto (uma co-autoria consentida e talvez mesmo desejada, dadas as circunstâncias da amizade entre as duas mulheres e da assunção de um certo narcisismo por parte de A. Bessa-Luis, diga-se de passagem), talvez reflita a postura da Autora enquanto leitora de textos alheios, a inscrever seu discurso nas margens alheias, num exercício de réplicas, só que sem direito a trélicas...

Por todas essas características, *Longos dias têm cem anos* porventura se constitui, numa das mais significativas biografias agustinianas, pelo que oferece de visibilidade do processo criador da Autora. Há desde reflexões de ordem ética

⁹ LOPES, Silvina Rodrigues. *Agustina Bessa-Luis* – as hipóteses do romance. Porto: Asa, 1992. p.12.

como referências a pequenos detalhes como o da letra miúda sem rasuras como exemplo de economia de energia. E há também essa “economia afetiva” que a mostra também como “sócia da emoção”, não somente da amiga Vieira da Silva, mas do Santo, “terrível de tão fechado”, de Florbela, Martha, D. Sebastião, Camilo, Pedro, mesmo de Inês e Sebastião José.

5. MARTHA TELLES

“Quem é Martha?”
Agustina Bessa-Luís

Martha Telles - o castelo onde irás e não voltarás¹ é um livro de igual formato daquele escrito sobre Vieira da Silva, pertencendo ambos à mesma coleção, “arte e artistas”. O texto de A. Bessa-Luís tem o mesmo propósito, que é o de introduzir o leitor às pinturas de Martha Telles, artista plástica nascida na Madeira e que se naturaliza canadense.

Ao final das reproduções das pinturas, há, no livro sobre Martha, uma versão resumida em francês do texto de A. Bessa-Luís e uma “Biografia e outros dados”, que é organizada como um currículo de sua vida como pintora: cursos que realizou, exposições individuais e coletivas, uma bibliografia de livros em que seu trabalho é referido e reprodução de trechos que tratam de sua obra.

Diferente do texto sobre Vieira da Silva, cuja escritura é acalentada e adiada por A. Bessa-Luís durante muitos anos, o que ela explicita no título, “longos dias têm cem anos”, este sobre Martha Telles deixa a impressão no leitor de que a proposta de escrevê-lo pegara a Autora de surpresa, como algo que não estava nos seus planos imediatos, de tal modo que sua resposta fica em suspenso por uns

¹ BESSA-LUÍS, Agustina. *Martha Telles - o castelo onde irás e não voltarás*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986. (arte e artistas). De acordo com a informação técnica que consta na penúltima página, o livro tem uma tiragem de três mil exemplares dos quais duzentos que constituem a edição encadernada são numerados e assinados pela Autora do texto e acompanhados de uma serigrafia, impressa no Atelier de Carlos Lacerda [...]”.

tempos:

Martha telefonou. A voz dela, ligeiramente gutural, aproxima um sentimento não isento de angústia. Chama por mim, como se interrogasse os astros ou o sentido que deles resta na nossa civilização espacial. Será que eu vou escrever sobre seus quadros? Subsiste uma ponta de incerteza, fonte de curiosidade que a reanima continuamente. Eu digo: “Wera abandonou o belo canto depois de casar?” [...] (p.14)

A pergunta “Será que eu vou escrever sobre seus quadros?”, em estilo indireto livre, é ambígua o suficiente para que se questione quem a faz, a própria A. Bessa-Luís ou Martha, ou ambas? O texto continua e a dúvida de certo modo se desfaz quando fala da incerteza como fonte de curiosidade que reanima Martha continuamente... mas a pergunta fica sem resposta naquela conversa ao telefone. A próxima indagação é de A. Bessa-Luís, sobre a mãe de Martha e se constitui numa resposta, em que fica implícito que sim, escreverá se tiver os elementos necessários para montar seu quebra-cabeça.

É interessante notar que a pergunta “se escreverá sobre seus quadros”, tem como resposta outra pergunta, não objetivamente sobre os quadros, mas, a partir de um quadro, sobre a mãe de Martha². A equação obra/vida é explicada pela própria A. Bessa-Luís num outro trecho do texto:

Correu mundo, aprendeu, sofreu – que o diga ela, eu não sei submeter-me senão ao essencial, que é a obra. [...]
Não, não se pode falar das obras sem falar das pessoas. As pessoas são viajantes nas suas obras; e não se pode falar destas sem surpreender quem nelas caminha. (p. 8)

² Em *O castelo em que irás e não voltarás* há a reprodução de um quadro em que a mãe é retratada cantando acompanhada de um piano. Como já tive oportunidade de observar, nos dois livros o texto que precede as obras não é necessariamente sobre as obras que os compõem. No trabalho sobre Vieira há inúmeras referências a quadros que não constam da publicação. No caso de Martha, ficamos sem saber se todos os quadros que A. Bessa-Luís teve oportunidade de ver na exposição constam no livro, ou se chegou a ver quadros que não foram reproduzidos.

Para A. Bessa-Luís, a obra é expressão de uma realidade interior que responde à história de vida da pessoa. Os fatos que compõem tal história podem ser tanto de ordem mais reservada, como de ordem mais pública. Muitas vezes só se sabe dos acontecimentos compartilhados, então A. Bessa-Luís supõe os de ordem pessoal no seu lado psíquico, relacionados com as vontades, as resistências que têm a ver com as realizações artísticas: a história pessoal de Martha a ela pertence, que o conte se quiser, a quem quiser. À biógrafa interessa a obra, ou o texto, para retomarmos as considerações de Roland Barthes quando afirma que a produção (do texto, da obra) se apropria do tempo narrativo do sujeito produtivo.

Como já foi visto nas demais biografias, a obra, como expressão do ser, caracteriza a sua força plástica, proporciona-lhe a prova de existência que o torna, aos olhos da biógrafa, um sujeito biográfico. A obra também é a expressão do mistério do ser, do enigma que impulsiona a investigação e a conseqüente escrita da biografia.

Entende-se melhor a equação vida e obra: a obra pode ser o essencial, mas há o sujeito criador que nela caminha, mais ou menos invisível. A biografia dá visibilidade ao que viaja nas obras.

O diário

A escrita do texto é dada a ler na forma de diário: de 17 de janeiro a 26 de fevereiro de 1985, ocasião em que acontece uma exposição individual de pinturas de Martha Telles no Museu Soares dos Reis, no Porto.

São fragmentos de extensão variada, escritos em nove dias, sendo que no dia 5 de fevereiro há duas entradas, a segunda maior. O leitor pode acompanhar a feitura do retrato de Martha, dia a dia, e, como se seguisse um fio de Ariadne, perceber a tecitura desse percurso.

Este texto, quer pela sua estrutura, quer pela sua pequena extensão, não se apresenta ao leitor como um labirinto, em que pese a imagem mitológica acima. Mas cabe aqui chamar a atenção para a manutenção do traço de não-narrativa já discutido no capítulo sobre a biografia de Florbela Espanca. Os fragmentos do diário, que se interrompe para ser retomado posteriormente, com a data assinalada, não constitui uma narrativa, ainda que seja possível perceber o movimento de aproximação ao objeto da escrita que é Martha Telles e sua obra, e as dificuldades superadas por A. Bessa-Luís para fazer o retrato a partir da identificação da prova de existência, como se verá.

A idéia da escrita do diário em geral nos remete ao diário íntimo, cujo leitor potencial é sempre um enigma. Claro está que não se trata de um diário íntimo, mas há, na datação, para além de uma disciplina da escrita, a revelação de um trabalho produzido de forma fragmentada e assim é apresentado ao leitor, como se fosse um exercício que é dado a ler sem uma reelaboração que rendesse um acabamento e ocultasse o trabalho de carpintaria.

Os quadros no Museu

O início do diário narra a ida de A. Bessa-Luís ao Museu para ver a exposição e seu encontro com Martha Telles. Da observação dos quadros virá uma das pontas desse fio, da pessoa de Martha, a outra ponta.

Eu detenho-me diante das grandes telas em que divaga o coração da infância com estranho e pungente traço.[...] Martha está lá, criança. Pertence à constelação familiar, que é abundante de personagens exemplares na sua moldura romanesca. [...] O jardim, a paisagem insular, a mãe que gorjeia altivamente diante do piano, tudo fará seu estilo interior. (p.7)

O que faz deter o olhar da escritora são os quadros “em que divaga o

coração da infância”, nos quais Martha se representa na sua história familiar. Os acontecimentos sucedidos na infância são importantes para A. Bessa-Luís, que sempre se refere a eles quando os conhece (como os das infâncias de Florbela Espanca ou Vieira da Silva), ou, mesmo quando ignora o acontecido (como é o caso de S. António), assinala que algo de importante deve ter ocorrido durante aquele período em função do que se desencadeia posteriormente. É o que ela chama de “cave bachelariana” em *Longos dias têm cem anos*, justamente para falar da morte do pai de Vieira quando ela era pequena.

Assim como no texto sobre Vieira, em *O castelo que irás e não voltarás* vão concorrer para a composição do retrato as impressões da biógrafa sobre Martha Telles. A convivência com Vieira da Silva era mais intensa e remonta à década de 60. Mas há encontros e conversas telefônicas com Martha, nos quais ela narra fatos a A. Bessa-Luís, que por sua vez faz perguntas sobre o que deseja ou precisa saber. Também concorre a observação da biógrafa nos momentos que está com a pintora.

Martha Telles no Museu

Deste encontro no Museu, A. Bessa-Luís observa que “Martha veste de preto”.

O efeito da roupa negra provoca a associação de uma memória da “Infanta Maria [que] vestiu-se de veludo preto para receber o núncio, e pregou na manga um escudo de brilhantes que era lesão dos olhos do corpo e da alma”, criando “um muro de esplendor e ninguém sabe se de hostilidade”. O casaco de Martha tem aplicações de couro nos ombros “e brilha sobre o pano preto o *chevreau* recortado, como dragonas”, o que explica a associação com os brilhantes da Infanta. E a hostilidade adivinhada corresponde a uma “crueldade em estado de

amnistia” que a roupa de Martha suscita: “Eu penso subitamente que Martha ama perdoar; e por isso só ela é capaz de incessante subtileza em causar inquietação, senão sofrimento”.(p.8)

Esse tipo de associação é comum nos escritos de A. Bessa-Luís; permite pensar a generalização dos fatos ou comportamentos, que acontecem de forma análoga com pessoas e tempos diferentes, tornando a interpretação da Autora menos arbitrária, mas não menos original.

No entanto, a aproximação da roupa preta que Martha Telles veste com o episódio em que a Infanta Maria recebe o núncio vestida de preto com um escudo de brilhantes na manga merece uma observação para além dessa sobre o método da escrita biográfica agustiniana. Acontece de a Infanta Maria ter sido evocada nos dois textos que A. Bessa-Luís escreve sobre Florbela Espanca.

Na biografia de Florbela, a Infanta aparece quando a biógrafa está discorrendo sobre as belezas de Vila Viçosa e menciona o Convento das Chagas e uma das capelas do claustro em que há frescos sobre a Ressurreição onde aparece Cristo com as santas mulheres, tão formosas que A. Bessa-Luís pondera que o pintor anônimo poderia ter se inspirado na beleza da Infanta Maria, “por demais pintada e encarecida”, freqüentadora de Vila Viçosa por ser amiga de Públia Hortência, poetisa, tal como Florbela³.

No “Prefácio” aparece a Infanta novamente, também por conta de Vila Viçosa e do Convento das Chagas, desta vez há uma associação com Florbela:

Princesas letradas aí andaram, vestidas de negro veludo, com broche de brilhantes na manga. Falavam em latim, compunham sonetos; passavam em bandos, envelheciam donzelas, ricas, desprendidas de homens e de seus amores. Florbela podia andar com elas, que não lhes era estranha; com Públia Hortência, Luísa Sigeia, a Toledana, com a Infanta Maria, a maravilha dos Paços⁴.

³ BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. Op. cit, p.29.

⁴ BESSA-LUÍS, Agustina. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. Op. cit., p. 11.

São evocados vários traços de Florbela: o fato de ser poetisa, de vestir-se predominantemente de preto, de ser bela, de “envelhecer donzela” (em que pese aqui a referência ao fato de a Infanta Maria e suas contemporâneas nunca se terem casado), pois quando Florbela tinha 23 e 27 anos escreve poemas se dizendo estar “uma velhinha”, com cabelos brancos, ao que A. Bessa-Luís retorque referindo-se ao fato de que quando o corpo da poetisa foi exumado estava bela e negra a sua cabeleira...

Ora, é possível fazer aqui uma associação triangular entre Martha Telles e a Infanta Maria passando por Florbela, pois o preto da roupa de Martha suscita pensamentos sobre “crueldade em estado de amnistia”, “inquietação, senão sofrimento”, o que pode facilmente se associado com certas atitudes de Florbela sobre as quais refere-se A. Bessa-Luís.

Duas interpretações podem ser feitas: a primeira, que A. Bessa-Luís recorre a uma linguagem mais cifrada ou simbólica para falar de Martha Telles, ao menos no princípio do texto, reforçando a afirmação de que a escrita do diário mostra como se dá a aproximação a Martha como objeto de escrita. A segunda e mais importante, que Martha é acolhida à coleção de personagens biográficos agustinianos.

O cinematográfico

A próxima entrada do diário é uma lembrança de um encontro das duas mulheres no estúdio em que Manuel de Oliveira filmava *Le soulier de Satin*. O clima de cenário, de bastidores, é evocado. A visita ao estúdio é o conhecimento da fabricação de ilusões, a causar “uma impressão fascinadora”. Martha diz: “Não sei o que se passa, mas é muito belo”, o que desencadeia a pergunta, por parte de Agustina:

“Quem é Martha?” – penso. Vejo-a subir a colina em direcção da Quinta do Monte, e o nevoeiro vai tragando aos poucos o pequeno corpo da criança desse tempo. Já não se vê senão os ombros, a cabeça, e depois nada. As flores estão fechadas no nevoeiro, e delas só se imaginam os cachos quase irreais, como se nascessem dum desejo de compromisso com o Paraíso. Que efeito fará tão enorme formosura na educação de uma criança? Se ela se submete, não criará nada em toda a sua vida. Como reagiu Martha à beleza devoradora da ilha em que nasceu e viveu muitos anos? (p.9)

A pergunta é fruto de associações desencadeadas pela memória das minúcias da cena observada nos estúdios, fruto de preocupações concernentes com o presente da narrativa sobre Martha e sua obra. A curta frase que lhe vem à lembrança é sobre a beleza prevalecer ao que não é entendido na cena que está se desenrolando nas filmagens quando as duas mulheres chegam lá. Martha não compreende o que acontece, mas acha belo. Como Martha reagiu à beleza arrebatadora da ilha quando menina, quando as impressões se fixam de modo indelével? Entenderia a beleza circundante como determinante de sua pintura? Quais seriam os bastidores da criação dos quadros de Martha?

O apontamento seguinte começa com uma explicação de Martha Telles sobre um quadro que retrata uma festa de aniversário em que ninguém apareceu. Na verdade há dois quadros com o mesmo tema, ou que recuperam a mesma cena. Um da menina a esperar os convidados que não vêm, e outro, da sala vazia de pessoas, a mesa no centro, com o bolo com as velas de aniversário e uma boneca abandonada no chão. As intempéries a que está sujeita a ilha oferecem dessas surpresas, contrariam “as conspirações da alegria”. A partir do quadro da menina pronta para a festa, sozinha na sala grande, sentada na cadeira enfeitada com flores, ou do outro, cujo vazio da sala ainda é mais angustiante, A. Bessa-Luís narra o que sabe da vida de Martha àquela altura da vida:

Não está ali a mãe, uma dinamarquesa alta e musical; nem o pai, um homem

doente, desencaminhado para sumptuosidade da doença como para um castelo donde se não volta mais. Quando eu era pequena, sabia uma história: a d' *O castelo onde irás e não voltarás*. Era a história mais fascinadora que eu ouvi na minha vida. Tinha dentro uma espécie de extravagância feliz; correspondia à fonte colectiva donde emergimos, um murado recinto de trevas e de protecção. Para Martha, a casa do Monte era como esse castelo que no Verão se enchia de risos e de projectos alimentados pela tradição familiar. As três irmãs, Otília, Louise, Eugénia, tendo no encaço o pequeno António em que transbordam os afectos, parecem pertencer a um elenco de Bergman. (p.10)

A associação com “história fascinadora” da infância de A. Bessa-Luís, o “castelo que irás e não voltarás”, é a própria infância naquilo que tem de protecção e promessas de projetos também fascinadores. E a cena imaginada a partir do quadro e da explicação que é dada por Martha a respeito do episódio acontecido quando era pequena, em que não estão o pai e a mãe, fonte da segurança, evoca o cinema de Ingmar Bergman. Ainda que A. Bessa-Luís aproxime com os traços que caracterizam a cinematografia de Bergman como um todo (“o acontecimento onírico que tudo arrasta” [...], “a tentativa de seduzir o tempo” [...], a presença da morte que “aglutina, não dispersa”), com certeza terá pensado em *Fanny e Alexander*, filme autobiográfico em que a história é narrada do ponto de vista do menino, cujo pai morre também. Mas antes da sua morte, há as cenas das festas natalinas em que a família se reúne e se diverte, protegida do frio do inverno sueco, e as crianças correm pela casa.

As cenas da meninice que voltam às telas das pinturas são justamente as que dão “o motivo preciso” para A. Bessa-Luís “ajuizar” de Martha Telles. Porque a obra de Martha não é assim na sua totalidade; há outros motivos, outros estilos também. Mas há uma série de quadros que representam situações da infância passada na ilha. E é a história desse retorno, à ilha, ao passado infantil, que A. Bessa-Luís vai buscar. “Isto da arte é um caminho de muitas curvas; tão depressa se nos esconde o passado, como ele se descobre” (p. 16), diz ela. Este poderia ser o mote desta biografia.

Nesta série de quadros, cuja dimensão é maior do que a das demais telas que o livro dá a ver, aparecem a mãe cantando, “Wera, uma nórdica em desterro numa ilha atlântica”, o pai partindo num carro branco, “um túmulo juvenil que o conduz para fora da ilha”; Martha, que tem cinco anos quando o pai morre; as quatro meninas que vestem de preto; o avô general e o pequeno António que são agora os homens da casa.

Fora da ilha

Aos quinze anos Martha casou-se na Madeira, resolvendo assim a insularidade familiar e todas as outras que são próprias dos quinze anos. Deixou para trás o Colégio da Apresentação de Maria, as procissões da Rua da Carreira, a Quinta do Monte onde se vão desconjuntando as cadeirinhas enfeitadas com a murta e a rosa-inglesa e o alegre-campos. (p.15)

Martha se casa e deixa a ilha para viver em Santa Marta de Penaguião, no Douro, onde “nos podíamos ter um dia encontrado”. Embora tenham estado nos mesmos lugares, como a região do Douro e o Museu dos Vikings, na Dinamarca, A. Bessa-Luís não encontra com Martha Telles. Diferentemente do que acontece com a relação de amizade com Vieira da Silva, em que as duas viajam para se visitar, em Portugal, em França, em outros lugares para os encontros imaginados pela biógrafa.

O fato de A. Bessa-Luís ter nascido e morado na região do Douro, permite-lhe imaginar a vida de Martha, cuja filha nasce quando ela tinha dezesseis anos:

Ali estava Martha, suspirando já não se sabe que metamorfose e risco; e daí partiu para Lourenço Marques, de que não vejo memória. Lia muito, e uma cultura contrária à cautelosa sentimentalidade da adolescência ia preparando nela as ambições. De jovem curiosa, tornava-se uma mulher apaixonada; um passo mais, e era a arte. (p.16)

Atente-se para a observação “de onde não *vejo* memória” (grifo meu): não vê nos quadros expressão do eu; se não vê a memória da ida para a África é porque dela não restaram maiores impressões para Martha a ponto de as transformar em algo plástico.

Aos dezenove anos volta com a filha para a Madeira donde torna a partir alguns anos mais tarde para estudar arte em Lisboa e depois no Porto. Fica implícito que o casamento terminou. Começa a vida de pintora e de muitas viagens, à Dinamarca, à Itália, à França, ao Canadá, ao México, aos Estados Unidos. “Há lugares que têm enorme importância na nossa vida anímica e profissional e aos quais, no entanto, não julgamos dever nada” (p.21), sentencia Agustina.

O retorno

No Canadá viverá por dezesseis anos e se naturalizará canadense. A. Bessa-Luís observa que durante dez anos não faz nenhuma exposição, mas ganha uma viagem à Itália do Conseil des Arts e na II Bienal de Quebec ganha uma viagem à Madeira com o quadro *O passeio de domingo*, que faz parte da série de quadros em que cenas da infância são representadas. Esta seria, na visão de A. Bessa-Luís, a “prova de existência” de Martha, que imprime um sentido interior aos seus quadros, como num encontro com o passado que Martha compreende, corajosa e impiedosamente retrata e perdoa. Foi isso percebido por A. Bessa-Luís no encontro no Museu, quando se detém nos quadros em que divaga “o coração da infância”, e interpreta o casaco preto que Martha veste.

Então Martha começa a pintar aqueles grandes quadros genealógicos. O avô general, que presidia a tribuna em dia de festa; a mãe cantora, vocalizando Mozart; os lutos, os dias de anos, as cadeiras enfeitadas de flores. Não à maneira

naïve, não no estilo do aduaneiro Rousseau, não conforme a veneta da avozinha Moses. É doutra maneira. Como se voltasse à infância deliberadamente e fosse médium da sua própria história, fecunda e copiosa como é a história da infância. Martha finalmente é pintora. O que faz um pintor é a súplica que ele põe na sua crise. Doutro modo, tudo se torna numa profissão burguesa, aberta à bagatelização. (p.25)

Ser “médium da sua própria história” significa libertar-se do peso da História, como discute Nietzsche. A história pessoal transforma-se na obra. Não no sentido vulgar daquilo que possa interessar de individualismo burguês, mas de transformação do meramente pessoal para a superação de uma crise⁵.

Arte *naïf*

A. Bessa-Luís tece considerações sobre a arte *naïf* em um dos trechos mais longos, que corresponde ao penúltimo fragmento do diário. Começa por dizer que “Martha não se reconhece como estando dentro do círculo amplo do *naïf*” (p.25), para então ponderar sobre o que é arte *naïf* e sobre a arte daqueles que são assim chamados. Depois de estabelecer a diferença entre o *naïf* europeu “classificado como um puro – um puro com defeitos em relação à arte canonizada”, e o *naïf* norte-americano – “gente comemorativa do sucesso familiar e social, que pinta retratos endomingados” – pergunta onde se situaria Martha Telles. A resposta remete novamente para os quadros em que frequenta o passado:

[...] Mas, no caso de Martha, uma arte a que se junta o sentimento de habitar o passado; de o estilizar à maneira da felicidade do adulto, que é a maneira de convidar a infância a vir pousar na sua cadeira de aniversário, enfeitada de flores de aloendro. Porquê de aloendro? Eu gosto.

Realismo mágico ou *naïf* de comemoração, Martha Telles é uma pintora que saboreia o banquete da memória e nos faz seus convidados. O Funchal, a Quinta

⁵ Mais uma vez evoco o exemplo de *O mosteiro*. A crise vivida por Belche não é superada pelo texto que escreve, o qual fica relegado numa gaveta na casa das tias.

do Monte e a Rua da Carreira; as sessões musicais de Wera, as irmãs de luto e as tempestades súbitas sobre as montanhas. O prenúncio da morte mesma que se tenta minorar com as alas de hidrângeas, como se um cortejo fúnebre fosse apenas um passeio de domingo. [...] *Naif* de restituição é como eu chamaria à obra da maturidade de Martha Telles. Mas sempre nos perdemos na definição, tanto das coisas como das pessoas. (p.27)

No último fragmento, A. Bessa-Luís narra um encontro com Martha em Lisboa, ocasião em que a pintora “insiste nas fotografias da família, mostra-mas com ansiedade” (p.28). Seguem-se mais considerações sobre o passado e sua representação pictórica e uma interpretação cabal, de acento psicanalítico, quando diz que “algo de sólido e brilhante se destaca” e “isso é o amor pela mãe, Wera; que ela ouve gravemente, da sala ao lado, escolhendo a linguagem do silêncio que é a pintura, para não perturbar o momento sagrado do canto materno” (p.31).

O texto termina falando uma vez mais do *naif*, que “conduz à simplificação”, constituindo-se uma forma de abertura para o mundo.

O texto e seus leitores

Não se pode afirmar, como no caso do texto sobre Vieira da Silva, que este seja um presente a Martha Telles. Mas com certeza ele também atende a um desejo de Martha de que A. Bessa-Luís escreva sobre seus quadros, como podemos aferir a partir do telefonema em que, ansiosa, pergunta sobre isso.

Quando, já quase no final do texto, A. Bessa-Luís fala da opção de Martha pela pintura silenciosa como resultado do amor pela mãe, o que diz afigura-se algo de especial, de revelador, a ela, para além de qualquer outra coisa que pudesse dizer de seus quadros. As impressões pessoais que Martha provoca em A. Bessa-Luís, sua ansiedade, um certo nervosismo, alguma insegurança,

mencionados com a franqueza peculiar da escritora, também parecem compor essa revelação.

Este texto, salvadas as diferenças evidenciadas, tal como *Longos dias têm anos*, destina-se a uma leitora: Martha Telles.

Em função disso, a forma do diário confirma o inacabamento formal em função do caráter de franqueza e confissão de uma verdade que importa mais a Martha Telles que aos espectadores de sua obra.

Três especulações

É interessante especular sobre o desejo de Martha Telles de que A. Bessa-Luís escreva sobre seus quadros. Por que A. Bessa-Luís, dado que não é crítica de arte? Sem dúvida porque seja lá o que possa dizer, será diferente do que qualquer pessoa poderia fazê-lo. Porque seja lá sobre o que ela possa escrever, escreverá sempre que sentir-se à vontade para fazê-lo, porque ao lermos o que escreve quando ocupa “lugar excêntrico”, temos sempre a sensação de que ocupou tal lugar muito à vontade. Talvez Martha também quisesse, como Vieira, conhecer seu mundo através das palavras de A. Bessa-Luís, e isto acontece, afinal. Mas na verdade é o reconhecimento do talento de retratista da biógrafa que se reafirma, assim como a autonomia do gênero biográfico quanto aos conhecimentos especializados: não é preciso ser crítica de arte, ou de literatura, para levar a tarefa de biografar alguém a cabo.

Há uma segunda especulação sobre a versão resumida em francês do texto de A. Bessa-Luís. Na verdade, não se trata de um resumo das idéias apresentadas, mas sim tradução de partes do texto, em que são privilegiados os trechos que narram os itinerários de Martha e as informações biográficas mais objetivas. Estão ausentes as digressões, que são frutos das mencionadas associações de

idéias e que levam à construção do retrato da pintora Martha Telles em meio a seus quadros. Mesmo a longa discussão sobre a arte *naïf* fica mutilada.

Pode-se imaginar que o texto tenha sido traduzido integralmente e que, por falta de espaço, teria sido cortado, seguindo os critérios acima. Ou pode ter prevalecido um entendimento de que ao leitor estrangeiro só interessariam estas poucas informações. Mas pode ainda revelar uma leitura que omite o que o discurso contém de excêntrico, a revelação do itinerário interior de Martha, das marcas da infância, familiares, afetivas que se deixam mostrar em seus trabalhos e também em suas roupas e seus gestos. Uma leitura que subtrai o retrato de Martha Telles feito por A. Bessa-Luís.

Resta ainda uma última especulação. Na “Bibliografia activa da autora”, publicada ao final do volume dedicado a Camilo Castelo Branco⁶, *Martha Telles - O castelo onde irás e não voltarás* (ausente da lista da Guimarães desde *Vale Abraão*, de 1991), aí aparecerá como “ensaio” e não como biografia.

O porquê desta mudança do gênero do texto não se pode saber, mas se acreditarmos que o gênero de discurso apostado aos títulos das listas é da responsabilidade da Autora, tal mudança sem dúvida reforça a idéia de que as delimitações de gênero discursivo não têm maior importância para A. Bessa-Luís, que as ignora a todo momento. Se pensarmos nas biografias como um conjunto, *O castelo onde irás e não voltarás* realmente é um texto um pouco destoante dos demais, quer pela estrutura, quer pelo resultado que é dado a ler. Poderia ser um prefácio, ou mesmo um ensaio.

Mas o que se pode dizer de um ensaio escrito na forma de um diário? Ou mesmo de um prefácio? É mais confortante pensar nas dificuldades de retratar alguém de quem pouco se sabe e de transformar esse retrato numa narrativa linear e contínua. Na impossibilidade da realização da narrativa, escreve-se um diário, mas realiza-se o retrato.

⁶ BESSA-LUÍS, Agustina. *Camilo - génio e figura*. Op. cit., p.131-3.

Martha Telles, o Auriga e a biografia

Em que pesem as excentricidades do texto que é dado a ler, deve-se destacar alguns traços que o aproximam das demais biografias e mostrar a pertinência de recolocá-lo na lista das biografias em que já esteve.

Em *Martha Telles* não fica tão patente a identificação da precariedade das obras sobre o trabalho da pintora, mas a longa discussão sobre a arte *naïf*, em que A. Bessa-Luís discute o que possa ser tal arte, as diferentes concepções do gênero na Europa e nos Estados Unidos, assim como a conclusão de a obra de Martha não se adequar à categoria são a sua “contribuição” nesse sentido. A associação com o cinema de Bergman também tem um pouco dessa atitude de dizer o que nunca foi dito, de construir a memória alheia. Após afirmar que as crianças da família “parecem pertencer a um elenco de Bergman”, acrescenta: “Não sei o irmão de Martha, que se fez cineasta nunca se lembrou disso. A própria pintura de Martha é bergmaniana”. (p.10)

Outro traço já apontado é a relação obra/criador, naquilo que tem de expressão do mistério do ser e de prova de existência. Da mesma forma a importância da infância. Também nesse traço, Martha Telles se aproxima de Florbela Espanca, para além do escudo de brilhantes da Infanta Maria.

É a recuperação da infância enquanto resgate da memória e superação do que este período representa de sofrimento e vazios: a morte do pai, o silêncio para que a mãe possa cantar, a frustrada festa de aniversário, com a sala vazia a simbolizar todas as faltas, pois com certeza a festa aconteceu entre as crianças da família. A “conspiração da alegria”, contudo, é o que fica representado no quadro, talvez em todos os quadros. A falta é o que impulsiona a criação dessa coleção de quadros “em que passeia o coração da infância”, e que são, no modo

de ver de A. Bessa-Luís, a prova de existência de Martha. E é a falta o que estes quadros “anistiam”.

Há um fragmento do diário que ilustra um dos mais marcantes traços da escrita biográfica agustiniana, bastante realçado nas análises das demais biografias e que está relacionado com a criação que supre, ela também, a falta ou a precariedade do que existe enquanto palavra sobre o sujeito biográfico ou algum assunto sobre o qual se debruça (as entrevista dadas por Vieira da Silva, as biografias de Florbela, a legenda de Santo António, a escrita da História). Trata-se do fragmento do dia 8 de fevereiro.

A. Bessa-Luís refere a um depoimento de Martha sobre o professor Macedo Mendes, que descrevia calorosamente o Parténon grego sem nunca tê-lo visto. Comenta a Autora: “O coração da antiguidade era-lhe familiar, sem que houvesse para ele o pretexto do turista”. (p. 22)

Logo a seguir, a biógrafa conta que a escultura do *Auriga* foi importante para Martha, o que desencadeará o já mencionado processo criativo agustiniano, em que a imaginação supre as lacunas do documento e do significado precário do material existente. Sabemos que o professor nunca foi à Grécia, mas nada é dito sobre as condições do conhecimento de Martha do *Auriga*, se foi pessoalmente ou por reproduções fotográficas, mas o depoimento da pintora rende o seguinte trecho, rico em metáforas de diferentes ordens, em que se presentifica também a experiência de A. Bessa-Luís com a escultura incompleta:

Para Martha, o *Auriga* foi uma espécie de condutor pelos caminhos gregos. Com os seus olhos vidrados e a expressão modesta, ele perscruta as vias do Peloponeso, em especial a vertente de Delfos até ao mar de Itea. Antes da orla de água azul, os campos de oliveiras estendem-se em cinzentos de estanho, simulando o sentimento ático que em tudo prepara a aventura e depois fica nela suspenso e indeciso. Pela imaginação navega e conhece grandes riscos; mas, na realidade, não se afasta muito da costa grega. Náusica estende-lhe os braços desde a concha da praia onde as lagostas são colhidas em armadilhas de vime. As abelhas rodeiam-no com um zumbir de coral. O *Auriga* parte e, ao mesmo tempo, no

grande movimento que produz nos invisíveis cavalos um arrepio de fuga, ele está detido no amor do lugar. Não é estranho que o Auriga surpreendesse Martha, uma ilota (sic) como possivelmente ele foi ou o seu escultor. Como o Auriga, ela é comovida pela súbita vocação da corrida, o desejo de chegar longe com o carro rapidíssimo. Mas as rédeas estão cortadas; desapareceram os corcéis como duas lanças no horizonte. O Auriga sonha apenas a carreira, promete-a ao olhar de ônix, percebendo no rosto os salpicos de pó como um baptismo da viagem que eternamente o tenta e o modela. As sobancelhas de metal têm gotas de suor, ou finos arrepios do cinzel onde a luz se poisa. (p.22)

Fundem-se neste trecho, como em tantos outros, a experiência alheia com a da própria A. Bessa-Luís. A perfeita e bela escultura do Auriga resta mutilada, por isso enigmática. A imaginação da Autora dá-lhe vida, preenche o vazio dos cavalos, do carro e das lanças que se perderam, ficando somente as rédeas cortadas. Inventta também as emoções do Auriga a desejar vencer a corrida. E também cria a paisagem mediterrânea, com os olivais cor de estanho, como em Portugal, e a costa azul das ilhas, como a da Madeira. Aqui se fundem não só as experiências de testemunhar e reconhecer a beleza e a perfeição do Auriga, com o enigma que a sua incompletude propõe. Metaforicamente, fundem-se as vidas, os mistérios e as artes de Martha e A. Bessa-Luís, artes que preenchem vazios: da sala vazia do aniversário uma, da cena que não se deixa ver, a outra.

PARTE III

PARA AJUIZAR DE AGUSTINA BESSA-LUÍS BIÓGRAFA

PARA AJUIZAR DE A. BESSA-LUÍS BIÓGRAFA

É um pouco como uma pessoa que tem uma neurose e, para se defender dela, visita a casa paterna. No fundo, esse interesse pela História é, um pouco, uma visita à casa paterna. Como escritora portuguesa que sou e como tradutora dessa inquietação coletiva, dou-lhe um significado mais demonstrativo, mas que está em todos nós.

Agustina Bessa-Luís

Esta declaração de A. Bessa-Luís, dada em entrevista de janeiro de 1984, antes de ter escrito *A monja de Lisboa*¹, explica o interesse da literatura portuguesa pela História como uma “visita à casa paterna”, imagem que remete para a psicanálise, disciplina que estuda e cura a neurose explicitada na declaração. A busca da História é uma necessidade, individual e coletiva, de resolver um problema, identificado no decorrer da entrevista como “um momento de grande expectativa com relação ao futuro – não direi desespero, mas expectativa”. Ressoam aqui as *Considerações intempestivas* sobre o uso da História pelo indivíduo, nação ou civilização, não importando se a História a ser buscada para suprir essa necessidade é a monumental, tradicional ou crítica, para usarmos as palavras de Nietzsche. A imagem da “visita à casa paterna” rende a combinação de patrimônio comum e necessidade individual. A casa é uma só, o pai é um só, mas

¹ Entrevista com Agustina Bessa-Luís. *EPA – Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 3, jan.-jun. p.9-13, 1984.

muitos podem ser os filhos e diferentes as suas precisões.

O discurso da História, nas suas diversas realizações e/ou versões, oferece-se como inacabado, em constante elaboração, de modo que a escrita agustiniana, nesses textos de caráter histórico-biográfico, constitui-se numa escritura da História, no sentido de que se apropria desse discurso considerado um patrimônio comum a todos os portugueses (seus leitores majoritários), e o (re)escreve para esse público. Como o discurso agustiniano é inacabado, fica aberto à possibilidade de ser ele também apropriado por outra pessoa ou pela própria A. Bessa-Luís algum tempo depois para ser acrescentado, revisto, revisitado. Inúmeras vezes escreve sobre Camilo Castelo Branco; S. António e Vieira da Silva freqüentaram crônicas e livros, o mesmo acontecendo com Inês de Castro, Uriel da Costa, D. Sebastião. O final de *Longos dias têm cem anos* é exemplar nesse sentido; se o texto não agradar, poderá a biógrafa voltar ao assunto “com melhores auspícios, cem anos depois”, da mesma forma como ela escreve sobre S. António oito séculos depois de sua morte: “‘O contrário da esperança é olhar para trás’ – diz o Santo. Eis porque oito séculos não significam um tempo povoado de sombras, mas uma realidade que pode ser pensada como o dia de hoje. Chamemos os santos dos seus túmulos e eles responderão com língua viva”².

É a biografia de S. António que vai marcar o início de uma produção em que a pesquisa documental se torna acessório para a escrita da obra, quando a memória não alcança o passado que se deseja recuperar. Fruto de uma vontade de escrever sobre a vida do Santo, a quem as pessoas, por desconhecê-lo, “têm como orago, mas não por mestre”, o livro oferece um retrato baseado parte na hagiografia, parte na lenda e parte nos seus sermões, propondo uma figura mais complexa: não somente a de um santo com quem as pessoas mantêm uma relação tão próxima que se permitem maltratá-lo, ou procurá-lo para resolver os problemas quotidianos mais

² BESSA-LUÍS, Agustina. *Santo António*. Op. cit., p 305.

comezinhos, mas a de um homem erudito, afetivo, simples a ponto de suas pregações reunirem milhares de pessoas.

É uma empresa no mínimo interessante, a de recuperar a história do homem que foi Santo António. Parece que só a vontade da Autora (“fantasias favoritas”, obscuridades pessoais”, “inspirações oníricas”) a explica, pois a vida do Santo não apresenta nenhuma ligação com a História portuguesa no sentido de possibilitar entendimentos outros sobre o destino da nação a sugerir uma demanda no horizonte de expectativas do leitor português. O tanto quanto pude pesquisar, não foi dada maior atenção a este trabalho e, no entanto, talvez tenha um pioneirismo com relação aos estudos antonianos que não lhe foi imputado. Claro está que não se trata de obra especializada, mas quer preencher uma lacuna relativa ao conhecimento do Santo junto a um amplo público.

Nesse sentido, *Santo António* talvez seja o livro mais excêntrico que A. Bessa-Luís já escreveu, mas nele já podem ser encontrados os traços que marcarão a produção biográfica e histórica, seja ensaística ou ficcional.

As imaginações que a História comporta

Tal como é possível imaginar o pintor anônimo que no Convento das Chagas, em Vila Viçosa, teria visto D. Isabel e se inspirado na sua beleza para pintar as mulheres da cena da Ressurreição, para A. Bessa-Luís é perfeitamente razoável e justificável que a imaginação participe da escrita da História.

Concorre para esta idéia a concepção de que o discurso da História é criativo. Recordemos que no início de *Santo António* evoca as idéias de Toynbee, “que lança sobre a História um olhar panorâmico e mais ainda, possuído de atenção criadora”³. Na entrevista já mencionada, a Escritora comenta que desde os tempos

³ Ibid., p. 10-11.

escolares, aos seus olhos a História “continha todos os elementos do romance – ação, drama – tanto que escritores famosos fizeram romances históricos”. Diz ainda que “hoje temos uma nova linguagem e acho possível aplicá-la sobre a História. [...] Partindo da notícia do cronista, criando, depois, uma atmosfera de investigação (à moda de Sherlock), ligando indícios, lançando hipóteses, acho que se pode chegar a uma visão da História muito mais interessante”⁴.

Ao falar nessa “nova linguagem” pode estar se referindo às novas teorias da História, que superam a idéia de uma filosofia da História portadora de uma verdade, cuja imanência fica questionada se falarmos em termos de “linguagem”, evidenciando-se que o sentido a ser lido é construído pelo discurso.

Em *Longos dias têm cem anos* esta idéia fica bastante evidente: discurso é discurso, ou seja, é uma construção, e não a Verdade sobre o que se está falando. “Invento a verdade”, diz ela. Com relação à biografia, nunca se constituirá uma narrativa da vida da pessoa tal como foi vivida, pois que esta acontece sempre de forma fragmentada em que alguns acontecimentos serão significativos em função do que se pode chamar de “prova de existência” do sujeito biografado. Diz A. Bessa-Luís em *Longos dias têm cem anos*:

Uma longa vida não se descreve, ninguém a vê passar. Não é como uma carruagem que rola numa estrada, ou um astro fixo no céu. Está na pessoa, é o calor, o frio, os seus efeitos. A vida é o efeito duma animação interminável, e a arte é a maneira de exprimir a vida despojando-as dos costumes.⁵

Para a construção da biografia ou do ensaio de cunho histórico ou mesmo biográfico, vai concorrer a investigação a Sherlock Holmes, com o levantamento de significativo material sobre o sujeito biográfico, sua obra e sua época. E depois concorrerão em pé de igualdade as hipóteses induzidas e deduzidas a partir desse

⁴ Entrevista com Agustina Bessa-Luís, Op. cit., p. 10.

⁵ BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos*. Op. cit., p. 66.

material pesquisado. As pistas serão perseguidas várias vezes, levando a diferentes hipóteses, todas válidas, pois são possíveis, porventura nunca serão comprovadas, mas importa, sobretudo, construí-las e discuti-las num exercício de eventualidades.

Dentre a documentação estudada, vão merecer especial preferência e atenção as impressões de cunho subjetivo. As cartas, os diários, as declarações, mesmo as fotografias e os retratos, são de fundamental importância para A. Bessa-Luís porque se constituiriam nos testemunhos mais espontâneos, menos controlados por uma objetividade de ordem disciplinar ou por conveniências de ordem política ou mesmo discursiva.

Vão concorrer detalhes das hagiografias de Santo António, relatos de seus milagres e, principalmente, seus sermões, mas também as impressões da biógrafa, fruto da viagem aos lugares freqüentados pelo Santo. O abundante registro fotográfico de Florbela, além do material escrito já mencionado e em especial o célebre artigo de José Régio, que devia saber mais do que conta sobre a poetisa. A correspondência protocolar sobre e de Sebastião José, as diferentes declarações sobre ele, inclusive as populares. As impressões pessoais de A. Bessa-Luís sobre Vieira da Silva e Martha Telles, seus quadros, fotografias, conversas, gestos, interiores das casas, ateliês.

Sócia da emoção

No início de *Santo António* A. Bessa-Luís declara:

Importa menos propor um herói para exemplo imperativo duma sociedade, do que definir a qualidade humana que nos é comum, desprendida, tanto quanto possível, das influências dum sistema típico que a pode utilizar ou deformar.⁶

⁶ BESSA-LUÍS, Agustina. *Santo António*, op. cit., p. 9.

É esta “qualidade humana” que vai ser buscada por A. Bessa-Luís nos sujeitos biográficos eleitos para seus trabalhos. É necessária a simpatia por estas criaturas, assim como carece “fazer pulsar a veia da História”, fazer pulsar a vida desses indivíduos fora do “sistema típico que a pode(m) utilizar ou deformar”.

Talvez o trabalho em que isto fique mais evidente seja mesmo *Santo António*, cuja história, acontecida há oito séculos, “resistiu a ser soterrada pelo panegírico”. É preciso desentranhar o homem da lenda que o envolve.

Com *Florbela Espanca* acontece ser preciso livrá-la do pesado estigma do suicídio, de toda uma imageria criada em função da morte trágica, tornar evidente a sua “verdade psicológica” para dar o devido reconhecimento a sua obra. Talvez sejam as páginas mais pungentes escritas pela biógrafa, que em momento algum é piegas e muito menos piedosa. “Não sou boa, mas procuro ser justa”, disse ela em uma entrevista.

Vieira da Silva é o caso em que a afetividade preexiste à execução do trabalho e desencadeia um processo de identificação muito singular. *Longos dias têm cem anos* insiste em dar a Vieira uma dimensão de pessoa comum apesar da fama que a cerca: “Imagino Vieira da Silva neste tipo de solidão. Nada de confidencial ou dramático. O que em geral se vê nos olhos das pessoas raras é a mais comum das fantasias: estar só e descalçar os sapatos”⁷. Todavia, o cerne do ensaio é a criação artística, cuja excelência é interpretada como fruto de integridade moral e ética da pintora, com o que A. Bessa-Luís, artista, se identifica. É preciso conhecer-se como romancista para apreender o mistério da pintora.

Martha Telles é talvez o desafio mais delicado, que tanto atrai quanto afasta, tal qual o escudo de brilhantes na manga do vestido da Infanta D. Maria, como um jogo de força e fraqueza. É com um misto de sutileza e franqueza que A. Bessa-Luís constrói o retrato da pintora que quando menina ficou sozinha esperando a festa que não houve. Difícil desafio à prova de existência da biógrafa. Não escrever

⁷ BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos*, op. cit., p.100-1.

sobre Martha corresponderia a duplicar a sala vazia da festa que não houve. Haveria um segundo vazio para Martha e outro para a biógrafa.

Sebastião José destaca-se um pouco dos demais sujeitos biográficos. Diria que concorre um interesse mais racional do que afetivo por parte de A. Bessa-Luís, que em nenhum momento evoca sua infância, período a que a biógrafa imputa sempre importância, por ser determinante dos comportamentos do adulto. A infância, com sua “cave bachelariana”, é o berço do mistério do ser, cuja vida “começa vazia”, assistida pela esperança. O que não impede de o Marquês ser retratado na sua dimensão contraditória, duplo do Rei, metade poder, metade vontade, a somatizar com a conjuntivite o medo de ver o que não quer, de saber o que as limitações lhe impedem de entender.

Através da execução do retrato de cada uma dessas criaturas, A. Bessa-Luís se associa a elas com o afeto que resulta no que nos é dado ler.

A dimensão humana que nos é comum

A dimensão de homens e mulheres que é buscada na construção das biografias tem como parâmetro a própria Autora, uma vez que o trabalho por ela executado é, ele mesmo, a prova de sua existência.

É preciso lembrar que a prova de existência de A. Bessa-Luís é *A sibila*, livro premiado que a reconhece como romancista no cenário da literatura portuguesa. Como já tive oportunidade de reiterar, é o romance que a define como escritora e a coloca numa posição *excêntrica* quando se volta para a História.

Nesse sentido, há que atentar para alguns traços que iluminam a biografia agustiniana na sua relação com o romance. Quem os aponta com perspicácia é Catherine Dumas em artigo sobre *Florabela Espanca*. A estudiosa francesa observa que A. Bessa-Luís trata os sujeitos biografados como personagens potenciais, e cita

o início do “Prefácio” a *Máscaras do destino*, em que a biógrafa se refere ao fato de que, por ter-lhe sido a poetisa “alvo de estudo” por muito tempo, precisava de um certo afastamento para voltar a falar dela. Diz A. Bessa-Luís: “Tenho de ausentar-me um pouco do seu lado, para poder outra vez falar dela e retomar o tema que julgo saturado pela observação e até pela simpatia *que toda personagem exige de nós quando a revelamos e lhe damos vida*”⁸.

Ao longo da biografia de Bela, a Autora refere-se a João Espanca como personagem (“Este Espanca é um personagem consumado”⁹), assim como ao terceiro marido (“[...] Mário Lage não deixa entrever um personagem simpático”¹⁰). Há também a comparação de Florbela com Ema Bovary e a Dama do Lago da lenda arturiana, assim como evoca os filmes de Bergman ao ver os quadros em que a infância de Martha está figurada. Vieira da Silva suscita comparações com personagens de Shakespeare e Goethe, e também comparece a encontros imaginários entre ela e A. Bessa-Luís. Em *Sebastião José* diz que o padre Mallagrida é “um personagem à procura de um autor”, o que pode ser estendido para Marquesa de Távora, que não teve o Richardson que merecia, assim como faltou aos lavradores miseráveis do Douro o Dickens que lhes retratasse os sofrimentos. Lembremos ainda que ela “inventa a verdade” quando escreve as biografias, identificando-se, ela também, com o personagem das histórias de Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes. Num dos encontros com Vieira da Silva, atribui uma fala de diálogo à pintora em que ela diz: “Sabe? Você, Agustina, parece-se com o Puck, aquele duende que diverte e assusta”¹¹.

Para Catherine Dumas, “o interesse pela biografia traduz, pois, o fascínio pelos outros como personagens potenciais. Sobrepõe-se a postura do investigador

⁸ BESSA-LUÍS, Agustina. Prefácio. In; ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. 7 ed. Venda Nova: Bertrand, 1998. p. 9. Grifo meu.

⁹ BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*, op. cit., p. 33.

¹⁰ Ibid., p. 77.

¹¹ BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos*, op.cit., p.114.

científico à do criador”. Demonstra também que A. Bessa-Luís integra Florbela “na sua própria mitologia literária da ‘mulher celta’ [...] que encontramos nos contos de *A Brusca*, mas também em *Eugénia e Silvina*, *O Mosteiro* e outros romances”¹². Observa ainda que, no trabalho sobre Vieira da Silva, A. Bessa-Luís ao declarar não saber se está fazendo “a biografia da irmã que Vieira não teve, ou se lhe dou o carácter da minha própria biografia”, a Autora não diz autobiografia, mas sim biografia. Isso equivaleria a reconhecer que mesmo se escrevesse a sua própria história de vida, trataria a si mesma como um personagem.

Tanto em *Santo António* como em *Florbela Espanca* ocorre ainda um outro procedimento que pode ser acrescido a essas observações, que é o uso de trechos dos sermões de S. António, de poemas e cartas de Florbela. Nos dois casos os textos dos sujeitos biografados são descontextualizados (as referências nunca são citadas, o trecho nunca é completo) e, de tal modo, ficam entrelaçados ao discurso de A. Bessa-Luís que se tornam parte dele, sofrendo também uma espécie de processo de “metabolização” estética.

Nos textos sobre o Marquês e Martha ocorre um processo criativo análogo a essa “simbiose textual”, em que a imaginação criativa de A. Bessa-Luís concorre para suprir lacunas documentais, como no caso da situação dos lavradores do Douro, ou a complementação da escultura do Auriga, nunca vista pelo professor de Martha e que talvez ela mesma só tenha visto em reprodução fotográfica. Este discurso imaginativo acontece em todas as biografias, como ficou demonstrado, e funciona como a marca indelével da Autora. Do documento, do gesto, do retrato, da fotografia, enfim, da realidade e da criação alheia tece a sua. Tal como o cisco para a ostra.

¹² DUMAS, Catherine. Florbela visitada por Agustina: a mulher poeta e os mitos. In: LOPES, Óscar et al. *A planície e o abismo: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora*. Lisboa: Vega, Évora: Universidade de Évora, 1997. p. 195-204.

A prova de existência

Esta expressão, como reiterado inúmeras vezes, parece-me representar o cerne da biografia agustiniana, pois a identificação da prova da existência constitui o mistério que propulsiona o desejo da escrita. A prova da existência é a confirmação da existência por um ato de vontade. É a manifestação da força plástica do indivíduo na sua história de vida e na História do seu tempo. Como o sujeito que pinta *O jogo de xadrez*, aquele ser que “começou vazio”, realizou sua obra? Esta é a pergunta que se pressupõe ser o ponto de partida da biógrafa-detetive.

O percurso do ser até esta realização é o mistério, o enigma. É de crer que a qualidade da prova de existência, como expressão do “eu” ou da força plástica é o que chama atenção de A. Bessa-Luis e a instiga a empreender a produção do trabalho. Daí que entre o convite ou o pedido para escrever e a sua concordância em fazê-lo haja muitas vezes um intervalo que serve para o exame e avaliação da tarefa a ser executada. O resultado da investigação é o texto que nos é dado a ler, reafirmação da sua própria prova de existência, não só como autora de *A sibila*, mas como biógrafa, pois se a realização de *Santo António* é fruto de sua vontade, as demais lhe são solicitadas. Cada uma das criações a demandar um tipo específico de pesquisa e sensibilidade: a poetisa, o político, as pintoras, mas todas, ao fim, fruto de sua perspicácia em destacá-los na ineludível dissipação do ser no mundo.

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIAS

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA GERAL

- AARON, Daniel (ed.) *Studies in biography*. Cambridge: Harvard University Press, 1978. (Harvard English Studies, 8)
- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. de Alfredo Bosi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ANDRONICOS, Manolis. *Delphi*. Athens: Ekdotike Athenon, 1996.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. de Suzi F. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. Biografia e autobiografia antigas. In: _____. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Trad. de Aurora Bernardini et al. 2 ed. São Paulo: UNESP, HUCITEC, 1990. p. 250-262.
- _____. A autobiografia e a biografia e A hagiografia. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 164-181 e 198-200 respectivamente.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BELL, Quentin. *Bloomsbury*. Trad. de Suely Cavendish. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.
- BOLETIM do Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena, Araraquara, v. 4, n.7,

- jan.- jun. 1995. (número dedicado a Florbela Espanca)
- BORGES NETO, José. Nietzsche e a história: considerações sobre “Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida”. *História: questões & debates*. Curitiba, n. 18 /19, p. 349-362, jun. e dez. 1989.
- BOURDÉ, Guy & MARIN, Hervé. *As escolas históricas*. Trad. de Ana Rabaça. Mem Martins: Europa-América, [1990].
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. IN: AMADO, Janaina e FERREIRA, Marieta de M. (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p.183-191.
- BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 83-97, 1997.
- CANDOLO-CÂMARA, Teresa. Hagiografia medieval portuguesa: *Exemplum*. *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais*. São Paulo: USP/UNICAMP/UNESP, 1995, p. 358-366.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Perfil do Marquês de Pombal*. Porto: Lello & Irmão, 1982.
- CENTENO, Yvette Kace. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *O dominó preto: contos*. Amadora: Bertrand, 1982. p. 7-21.
- COLLINS, Douglas. *Sartre as biographer*. Harvard University Press, 1980.
- CORREIA, Natália. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano*. Venda Nova: Bertrand, 1982, p. 9-30. (prefácio datado de 13/07/81)
- CRUZ, Liberto. A viragem do romance português. *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, v. 3, p. 616-632, 1971.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: um caso feminino e poético. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca* (estudo intr., org. e notas de Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. V-XLIV.
- DUBY, Georges. A emergência do indivíduo. A solidão nos séculos XI-XIII. In: ARIÉS, Philippe & DUBY, Georges (orgs.). *História da vida privada*. Da

- Europa feudal à Renascença. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. v. 2, p. 503-526.
- _____. *O cavaleiro, a mulher e o padre*. O casamento na França feudal. Trad. de G. Cascais Franco. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELMANN, Richard. Freud e a biografia literária. In: _____. *ao longo do riocorrente*. Ensaios literários e biográficos. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.287-301.
- ERBEN, Michael. The problem of other lives: social perspectives on written biography. *Sociology*, v. 27, n. 1, p. 15-25, feb. 1993.
- ESPSTEIN, William H. (edit.) *Contesting the subject*. Essays in the postmodern theory and practice of biography and biographical criticism. West Lafayette: Purdue University Press, 1991.
- FILIZOLA, Anamaria & RONDELLI, Elizabeth. Equilíbrio distante: fascínio pelo biográfico, descuido da crítica. *Lugar-Comum*, Rio de Janeiro, n. 2-3, p. 209-225, jul.- nov. 1997.
- FONTIUS, Martin. Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. Sobre a substituição de premissas estamentais na teoria da literatura. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. vol. 1, p. 84-187.
- GARCIA, José Manuel. *História de Portugal*. Uma visão global. 2 ed. Lisboa: Presença, 1984.
- GAY, Peter. *Freud para historiadores*. Trad. de Osmyr F. Gabbi Jr. 2ed. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- _____. *Freud*. Uma biografia para o nosso tempo. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- GILSON, Etienne. *A filosofia na Idade Média*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GITTINS, Robert. *The nature of biography*. Seattle: University of Washington Press, 1978.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomás T. da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios - 1875-1914*. Trad. de Sieni M. Campos e Yolanda S. de Toledo. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. Florbela: acertos e desacertos da crítica. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena*. Araraquara, v. 4, n.7, p. 45-59, jan.- jun. 1995.
- _____. Resenha crítica de LOPES, Óscar et al. *A planície e o abismo*. Lisboa: Vega, Évora: Universidade de Évora, 1997.
Http://alf.cl.uc.pt/ciberkiok/livros/renata.htm.
- _____. *A estética da teatralidade: leitura da prosa de Florbela Espanca*. Campinas, 2000. Tese de doutorado em Teoria Literária - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B.. *Diccionario de psicoanálisis*. Trad. de Fernando C. Gimeno. 2 ed. Barcelona: Labor, 1974.
- LE GOFF, Jacques (org.). *O homem medieval*. Trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1989.
- _____. Writing historical biography today. *Current sociology – La sociologie contemporaine*, Toronto, v. 43, n. 2-3, p. 11-17, autumn-winter 1995.
- LEJEUNNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: *Suplementos Anthropos*. La biografía y sus problemas teóricos. Barcelona, n. 29, p. 47-61, dic. 1991. Trad. de Angél G. Loureiro, do primeiro capítulo do livro de Philippe Lejeune *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, p. 13-46.

- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de M. (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p.167-182.
- LOYN, H. (org.). *Dicionário da Idade Média*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.). *Dicionário da literatura portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996.
- MALCOLM, Janet. *A mulher calada*. Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia. Trad. de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *A sociedade portuguesa medieval*. Aspectos da vida quotidiana. 4. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1981.
- _____. *História de Portugal*. Desde os tempos mais antigos até ao governo do Sr. Marcelo Caetano. 5 ed. Lisboa: Palas, 1975. 2v.
- MARTINS, Mário. *Estudos de cultura medieval*. Lisboa: Verbo, 1969.
- MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. O Antigo Regime (1620-1807) (coord. de António Manuel Hespanha). Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- MELO E CASTRO, E. M. de. E...o que fazer da biografia? Sete pretextos. In: MOURÃO-FERREIRA, David (org.). *Afecto às letras*. Homenagem da literatura portuguesa a Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p.132-142.
- MOISÉS, Massaud. *Modernismo*. 4 ed. São Paulo: Difel, 1983. (Presença da Literatura Portuguesa, 5).
- MORAIS, Frederico. Vieira da Silva e Arpad Szenes no Brasil: 1940-1947. *Convergência Lusítada*. Revista do Real Gabinete de Leitura. Rio de Janeiro, n. 16, p. 107-114, 1999.
- MOUROIS, André. *Aspects de la biographie*. Paris: Bernard Grasset, 1930.
- NEMÉSIO, Vitorino. Florbela. In: _____. *Conhecimento de Poesia*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958. p. 227-232.

- NIETZSCHE, Frederico. *Considerações intempestivas*. Trad. de Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1976.
- NOVARR, David. *The lines of life*. Theories of biography, 1880-1970. West Lafayette: Purdue University Press, 1986.
- OLIVEIRA, Paulo Fernando da Motta. *Pascoaes, biografias*. Campinas, 1991. Dissertação de mestrado - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- RÉGIO, José. Estudo crítico. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. 19 ed. Amadora: Bertrand, 1981. p. 11-31. (texto datado de jan.- fev. 1950)
- RHIEL, Mary and SUCHOFF, David (edits.). *The seductions of biography*. New York: Routledge, 1996.
- ROSENTHAL, Gisela. *Vieira da Silva – 1908-1992. À procura do espaço desconhecido*. Trad. Gisela Rosenthal e Madalena Piteira. Colônia: Taschen, 1998.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 12 ed. corr. e actual. Porto: Porto Editora, 1982.
- SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1988. (Trajectos, 9)
- SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 7 ed. Mem Martins: Europa-América, 1981.
- SENA, Jorge de. *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*. Porto: Biblioteca Fenianos, 1947. (Conferência lida na sessão de homenagem do Clube Fenianos Portuenses, na noite de 28 de janeiro de 1946.)
- SERRÃO, Joel. A novelística portuguesa na década de 40 - esboço de problematização. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 9, p. 25-31, set. 1972.
- SHELSTON, Alan. *Biography*. London: Methen, 1977.
- SOUZA, Néri de Almeida. A cristianização dos mortos. Devoção aos santos e a relação entre níveis de cultura na *Legenda Aurea*. *Atas do I Encontro*

- Internacional de Estudos Medievais*. São Paulo: USP/UNICAMP/UNESP, 1995. p.312-316.
- SZENES, Arpad. *Retratos de Vieira* (com um texto de Chantal de La Bourdonnaye). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.
- TUCHMANN, Barbara W. Os problemas da biografia do general Stilwell. e A biografia como prisma da história. In: _____. *A prática da história*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. p. 57-79.
- VAUCHEZ, André. O santo. In: LE GOFF, Jacques (org.). *O homem medieval*. Trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1989. p. 211-230.
- VOVELLE, Michel. A história e a longa duração. IN: LE GOFF, Jacques (org.). *A história nova*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 63-93.
- WEINHARDT, Marilene. *Figurações do passado*. O romance histórico no Sul. São Paulo, 1994. Tese de Doutorado em literatura brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FLCH – Universidade de São Paulo.
- WOOLF, Virginia. “The art of biography” e “The new biography”. In: _____. *Collected essays*. New York: Harcourt, 1967. vol. IV. p.221-235.

BIBLIOGRAFIA SOBRE AGUSTINA BESSA-LUÍS

A bibliografia sobre a obra de A. Bessa-Luís que aqui se apresenta não é o resultado de um levantamento exaustivo, representa o material que reuni ao longo da pesquisa para este trabalho, principalmente nos seus primórdios. Tem a finalidade de ser útil ao pesquisador, em especial o brasileiro, e evidenciar o interesse que a produção agustiniana sempre despertou na crítica literária portuguesa e estrangeira.

ABREU, Caio Fernando. Monotonias de além mar. Resenha de BESSA-LUÍS, Agustina. *A sibila*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. *IstoÉ*, São Paulo, n.303, p.19-20, 13.10.82.

ABREU, Maria Fernanda. De como guiar o leitor num espaço para sonhar. Para o estudo da leitura da narrativa de Agustina Bessa-Luís. *Cadernos de Literatura*, Coimbra, n. 19, p. 29-38, 1984.

_____. BESSA-LUÍS, Agustina. *A bela portuguesa*. Lisboa: Rolim, 1985. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 97, p. 122-3, mai. 1987.

AMARAL, Fernando Pinto do. *A corte do norte*, de Agustina Bessa-Luís; *Até o fim*, de Vergílio Ferreira. *As escadas não têm degraus*, Lisboa, n. 1, p.106-112, jan. 1989.

ANTUNES, M. Resenha crítica de *A muralha*, de Agustina Bessa-Luís. *Brotéria*, Lisboa, v. 4, n.65, p 334-341, out. 1957.

AURÉLIO, Diogo Pires. As Fúrias de Agustina. Resenha crítica de *As fúrias*, de Agustina Bessa-Luís. *Expresso - Revista*, Lisboa, p.27, 03.06.78.

- BACELAR, Armando. Resenha crítica de *O manto*, de Agustina Bessa-Luís. *Vértice*, Coimbra, v.22, n. 226-7, p. 397-400, jul.- ago. 1962.
- BARAHONA, Maria Alzira. BESSA-LUÍS, Agustina. I *Homens e mulheres*. Lisboa: Guimarães, 1967. II *As categorias*. Lisboa: Guimarães, 1970. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 3, p. 83-85, set. 1971.
- BARREIRA, Cecília. Pombal na literatura e os mecanismos do poder. *Diário de Notícias*. Cultura, Lisboa, 14.02.82.
- BORGES, Maria da Graça T. de Melo. *A sibila* - sob o signo do espelho. *Arquipélago*, Ponta Delgada, n. 6, p. 187-197, jan. 1984.
- BUENO, Aparecida de Fátima. Florbela Espanca e Maria de Menezes: duas mulheres na visão de Agustina Bessa-Luís. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v.17, n.21, p.45-56, 1997.
- BULGER, Laura Fernanda. *A sibila* – uma superação inconclusa. Lisboa: Guimarães, 1990.
- _____. *As máscaras da memória*. Estudos em torno da obra de Agustina. Lisboa: Guimarães, 1998.
- CAMILO, João. Uma leitura de *A sibila*, romance de Agustina Bessa-Luís. *Cadernos de Literatura*, Coimbra, n. 9, p. 43-53, 1980.
- _____. Quelques aspects de la technique narrative du roman a la troisième personne. Carlos de Oliveira et Agustina Bessa-Luís. In: ALVES, J. et al. *Le roman portugais contemporain*. Actes du colloque - Paris, 24-27 oct. 1979. Paris: Centre Culturel Portugais, 1984. p. 217-233.
- CARRAGERA, Miorara. Agustina. *Letras & Letras*, Porto, n. 13, p. 4, jan. 1989.
- CARDOSO, Orlando. Resenha crítica de *Os meninos de ouro*, de Agustina Bessa-Luís. *Vértice*, Coimbra, v. 43, n. 456-7, p. 178-181, set. - dez. 1983.
- CARMO, José Palla e. O romance e o espírito barroco: *O sermão de fogo*, de Agustina Bessa-Luís. In: _____. *Do livro à leitura*. Mem Martins: Europa-América, s.d., p. 199—209.

- CHORÃO, João Bigote. BESSA-LUÍS, Agustina. *O apocalipse de Albrecht Dürer*. Lisboa: Guimarães, 1986. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 100, p.157, nov. 1987.
- DIOGO, Ana Tereza. Uma leitura de “Um inverno frio” de Agustina Bessa-Luís. In: MOURÃO-FERREIRA, David (org.). *Afecto às letras*. Homenagem da literatura portuguesa a Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 68-73.
- DUMAS, Catherine. Agustina Bessa-Luís. *O comum dos mortais*. Lisboa, Guimarães Editores/1998. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 149/150, p.436-7, dez. 1998.
- _____. Quina, le personnage du millieu, dans La Sibylle de A. Bessa-Luís. In: CRINI, *le fait culturel régional, I*. Université de Nantes, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1996. p. 247-262.
- _____. Florbela visitada por Agustina: a mulher poeta e os mitos. In: LOPES, Óscar et al. *A planície e o abismo: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora*. Lisboa: Vega, Évora: Universidade de Évora, 1997. p. 195-204. (Outras Obras)
- _____. L'esthétique de l'inachevé dans l'oeuvre de Agustina Bessa-Luís. *Actes du colloque "L'oeuvre inachevé"*. Centre de Recherches sur les poétiques modernes et contemporaines. Université de Pau et de Pays de l' Adou. Novembre 1998.
- FAFE, José Fernandes. Crítica a *A sibila* de Agustina Bessa-Luís. *Vértice*, Coimbra, v. 15, n. 138, p. 177-181, mar. 1955.
- FARIA, Duarte. BESSA-LUÍS, Agustina. *As pessoas felizes*. Lisboa: Guimarães, 1975. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 32, p. 82-3, jul. 1976.
- FEIJÓ, António M. Camarate/Dunsinane. *Os meninos de ouro*, de Agustina Bessa-Luís. *As escadas não têm degraus*, Lisboa, n. 1, p.97-1-6, jan. 1989.
- FILIPE, Rafael Gomes. Um samurai letrado. *Diário de Notícias*. Lisboa, 14 jan. 1982. Cultura.

- FILIZOLA, Anamaria. Considerações à margem da leitura de *Ordens menores*, de Agustina Bessa-Luís. *Cadernos Pedagógicos e Culturais*, Niterói, v. 3, n. 1, p.93-114, jan. - jun. 1994.
- ____. Notas de leitura: *Florbela Espanca*, de Agustina Bessa-Luís ou: para amar Florbela. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena*, Araraquara, v. 4, n. 7, p.61-79, jan. - jun. 1995.
- ____. BESSA-LUÍS, Agustina. *Alegria do mundo I*. Lisboa: Guimarães, 1996.
- ____. *Revista Letras*, Curitiba, n. 47, p. 177-8, jan./jul., 1997.
- ____. Agustina Bessa-Luís e Inês de Castro: nem história nem ficção. In: IANNONE, Carlos A., GOBI, Márcia Z. , JUNQUEIRA, Renata S. (orgs.) *Sobre as naus da iniciação*. Estudos portugueses de literatura e história. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. p. 119-134.
- ____. BESSA-LUÍS, Agustina. *Party. Garden-party dos Açores*. Diálogos. Lisboa: Guimarães, 1997, 94p. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 28, p. 79-81, jul./dez., 1996 (publicado em 1998).
- FRANÇA, José Augusto. BESSA-LUÍS, Agustina. *Martha Telles - o castelo onde irás e não voltarás*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.
- ____. *Colóquio/Artes*, Lisboa, n. 73, p. 70, jun. 1987.
- GARCIA, Carlos. A indefectível coerência filosófica do romance de Bessa-Luís. *Vértice*, Coimbra, v. 44, n. 463, p. 23-34, nov. - dez. 1984.
- GUERREIRO, António. O riso de Sócrates. Resenha crítica de *Ordens menores*, de Agustina Bessa-Luís. *Expresso - Revista*, Lisboa, p.17, 12.12.92.
- GUIMARÃES, Elisa. Agustina Bessa-Luís e o romance *A sibila*. *Revista da FEPI*, Itajubá, v. 8, n. 20, p. 3-6, 1980.
- ____. BESSA-LUÍS, Agustina. *O mosteiro*. Lisboa: Guimarães, 1980.
- ____. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 68, p. 74-5, jul. 1982.
- GÜNTERT, Georges. Literatura como discurso terapêutico – “Eugénia e Silvina”, de Agustina Bessa-Luís. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 120, p. 95-106, abr.- jun. 1991.

- HELENO, José Manuel. Agustina Bessa-Luís ou a paixão da incerteza. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 143/144, p.134-143, jan. - jun. 1997.
- KONG, Catherine. Réalité et mystère dans l'oeuvre d'Agustina Bessa-Luís. In: ALVES, J. et al. *Le roman portugais contemporain*. Actes du colloque - Paris, 24-27 oct. 1979. Paris: Centre Culturel Portugais, 1984. p. 245-260.
- KONG-DUMAS, Catherine. Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 70, p.31-38, nov. 1982.
- LIMA, Isabel Pires de. *As fúrias* - um título, um mito, a revolução. *Jornal de Notícias. Cultura*, Lisboa, 13.02.79.
- LISBOA, Eugénio. BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca* - a vida e a obra. Lisboa, Arcádia, 1979. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 60, p.92-94, mar. 1981. Publicado In: _____. *As vinte e cinco notas do texto*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, p. 185-190.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A alegria da comunicação*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989.
- _____. A inteligência contagiante. *Letras & Letras*, Porto, n. 14, p. 5-6, fev. 1989. Publicado In: _____. *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral, 1990, p. 109-118.
- _____. Agustina Bessa-Luís. *Alegria do mundo*, volumes I e II. Lisboa, Guimarães Editores/1996, 1998. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 149/150, p.436-7, dez. 1998.
- _____. *Agustina Bessa-Luís: as hipóteses do romance*. Porto: Asa, 1992.
- _____. Bruscamente histórias e derivas. *Letras & Letras*, Porto, n.12, p.12-13,1988. Publicado In: _____. *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral, 1990, p. 119-127.
- _____. BESSA-LUÍS, Agustina. *Os meninos de ouro*. Lisboa: Guimarães, 1983. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 76, p.82-83, nov. 1983.
- _____. BESSA-LUÍS, Agustina. *A corte do norte*. Lisboa: Guimarães, 1987. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 103, p.88-89, nov. 1988.
- LOURENÇO, Eduardo. Agustina Bessa-Luís e o neo-romantismo. *Colóquio - Revista de Letras e Artes*, Lisboa, n. 26, p.49-52, dez. 1963. Publicado In: _____.

- O canto do signo*. Existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994. p.158-163.
- ____. Des-concertante Agustina. *O tempo e o modo*, Lisboa, n. 22, p. 110-117, dez. 1964. Publicado In: _____. *O canto do signo*. Existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994. p.164-171.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *A vida e a obra de Agustina Bessa-Luís*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- ____. Agustina Bessa-Luís – da herança romântica à Marguerite Yourcenar. *Letras & Letras*, Porto, n.12, p.14-15,dez. 1988.
- ____. *Agustina Bessa-Luís – o imaginário total*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
- ____. Agustina Bessa-Luís et le roman portugais contemporain. In: ALVES, J. et al. *Le roman portugais contemporain*. Actes du colloque - Paris, 24-27 oct. 1979. Paris: Centre Culturel Portugais, 1984. p. 235-243.
- ____. BESSA-LUÍS, Agustina. *Crónica do Cruzado Osb*. Lisboa: Guimarães, 1976.
- ____. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 36, p.76-77, mar. 1977.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Camilo sob o olhar de Agustina. *Dedalus. Revista de literatura comparada*, Lisboa, n. 2, p. 253-262, dez. 1992.
- ____. Agustina Bessa-Luís: O tempo de *A sibila*. O tempo de *Fanny Owen*. In: _____. *O tempo das mulheres*. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Ficção portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. p. 205- 255.
- ____. *Eugénia e Silvina* de Agustina Bessa-Luís: um romance policial? *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 115/6, p.148-154, mai. 1990.
- MAIA, João & MENDES, João. Resenha crítica de *A dama das Espadas*, de Agustina Bessa-Luís. *Brotéria*, Lisboa, v. 82, n. 1, p. 88-98, jan. 1966.
- MARTINS, Manuel Frias. *O mosteiro*, de Agustina Bessa-Luís, In: _____. *Sombras e transparências da literatura*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, p. 121-134.

- MARTINS, S.J., Mário. Agustina Bessa-Luís. *Santo António*. Guimarães Editores, Lisboa/1973. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 19, p.88-89, mai. 1974.
- _____. BESSA-LUÍS, Agustina. *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães, 1983. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 84, p.99-100, mar. 1985.
- MATOS, Joaquim. *Breviário do Brasil*, de Agustina Bessa-Luís. *Letras & Letras*, Porto, n. 77, p. 5-6, ago. 1992.
- MATTOS, António de Almeida. Agustina: entre o fascínio e a recusa. *Letras & Letras*, Porto, n. 12, p. 8, dez. 1988.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. Agustina Bessa-Luís. In: _____. *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*. São Paulo: Nórdica, 1983. p. 123-129.
- MENDES, Oscar. Santo António. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, p. 10 25 out, 1975.
- _____. As infelizes pessoas felizes. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, p. 10, 17 jan. 1976.
- MENDONÇA, Fernando. A linguagem da esfinge. In: _____. *O romance português contemporâneo (1930-1964)*. Assis: Fac. de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966. p. 163-172.
- MIRANDA, Alberto Augusto. Silvina e Agustina; a tese das hipóteses. *Letras & Letras*, Porto, n. 73, p. 7-8, jun. 1992.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Agustina Bessa-Luís e Ainda sobre Agustina *Cadernos de Teoria e Crítica Literária*, Araraquara, v. 2, n. 12, p. 765-772, 1983.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. Marcas de um encontro: Agustina revisita Florbela. In: OLIVEIRA, Simone P. & OTTE, Georg (orgs.) *Mosaico crítico*. Ensaios sobre literatura contemporânea. Belo Horizonte: Autêntica, NELAM-FALE/UFMG, 1999. p. 99-107.
- OSAKABE, Haquira. A ficção controlada da História. *Artéria*, Santos, n. 2, p. 19-25, 1991.

- PALLA E CARMO, José. Festejar Agustina. *JL*, Lisboa, v. 4, n. 92, 10-16 abr. 1984.
- PIMENTA, Alberto. BESSA-LUÍS, Agustina. *Sebastião José*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 70, p.81-83, nov. 1982.
- PRADO COELHO, Eduardo do. Agustina: uma compaixão sem amor. In: _____. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, p. 161-4.
- PRADO COELHO, Jacinto do. Agustina: uma leitura da revolução. In: _____. *Camões e Pessoa, poetas da utopia*. Mem Martins: Europa-América, 1983. p. 203-7.
- REIS, Carlos. BESSA-LUÍS, Agustina. *As fúrias*. Lisboa: Guimarães, 1977. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 48, p.77-78, mar. 1979.
- RIBEIRO, Cristina Almeida. BESSA-LUÍS, Agustina. *A monja de Lisboa*. Lisboa: Guimarães, 1985. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 94, p.127-8, nov. 1986.
- ROCHA, Natércia. BESSA-LUÍS, Agustina. *Dentes de rato*. Lisboa: Guimarães, 1987. *Colóquio/Letras*, n. 106, p.104-5, nov. 1988.
- _____. BESSA-LUÍS, Agustina. *Contos amarantinos*. Porto: Asa, 1987. *Colóquio/Letras*, n. 102, p.124-5, mar. 1988.
- SARAIVA, Arnaldo. Agustina. *Diário Popular*, Lisboa, 12 jul. 1979.
- SEIXO, Maria Alzira. Agustina Bessa-Luís: um tempo de derivação. In: _____. *Para um estudo do tempo no romance português contemporâneo*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.
- _____. *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís. In: _____. *A palavra do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 208-211.
- SIMÕES, João Gaspar. Agustina Bessa-Luís e a literatura barroca. *Colóquio – Revista de Letras e Artes*, Lisboa, n. 2, p. 61-63, 1959.
- _____. Agustina Bessa-Luís retrata Vieira da Silva. *Diário de Notícias*. Lisboa, 20 jan.1983. Cultura.

_____. Agustina retrata Sebastião José. *Diário de Notícias*. Lisboa, 14 jan.1982. Cultura.

_____. *O mosteiro*, de Agustina Bessa-Luís. *Diário de Notícias*. Lisboa, 05 fev. 1981. Cultura.

SOARES, Tatiana Alves. *O mosteiro*. A Casa Portuguesa sob a égide do Encoberto. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999, p. 313-324.

Teses e dissertações

CABRAL, Maria Luiza Sarsfield. *Manter a distância: a dimensão religiosa na obra de Agustina Bessa-Luís*. Lisboa, 1993. Dissertação de mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas, Época Contemporânea - Universidade Nova de Lisboa.

OLIVEIRA, Claudia Martha de. *A (des) construção da Revolução dos Cravos*. Um estudo sobre o romance *Crónica do Cruzado Osb.*, de Agustina Bessa-Luís. Araraquara, 1998. Dissertação de mestrado em Estudos Literários - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

OLIVEIRA, Simone Pinto Monteiro de. *“A sibila”, uma narrativa em ritmo de rocking-chair*. Rio de Janeiro, 1972. Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. *O estatuto do narrador na ficção de Agustina Bessa-Luís*. Rio de Janeiro, 1978. Tese de doutorado em Literatura Portuguesa - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PINTO, Elisa Guimarães. *O fragmentário em busca do todo: um estudo do romance A sibila de Agustina Bessa-Luís*. São Paulo, 1981. Tese de doutorado em Literatura Portuguesa - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, Universidade de São Paulo.

- SOARES, Tatiana Alves Soares. *Da recriação ao desvendamento: a (des) construção do mito em Agustina Bessa-Luís*. Rio de Janeiro, 1993. Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- TELLES, Tereza Maria de Paula Cavalari. "A sibila": *a sociedade portuguesa em equação*. Um itinerário de leitura de *A sibila* de Agustina Bessa-Luís. São Paulo, 1989. Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, Universidade de São Paulo.
- ZAMBONI, Maria Thereza Martinho. "A sibila", *de Agustina Bessa-Luís: uma floresta de Macbeth*. São Paulo, 1990. Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, Universidade de São Paulo.
- ZOFIANI, Marita Astolfi. *Parábase: o autor explícito*. Um estudo do foco narrativo em alguns romances para-realistas de Agustina Bessa-Luís. São Paulo, 1989. Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, Universidade de São Paulo.

BIBLIOGRAFIA DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

Esta bibliografia de textos de Agustina Bessa-Luís está organizada em ordem cronológica e dividida em “gêneros”, objetivando permitir uma visão diacrônica dessa fecunda produção, com uma certa classificação que demonstra a versatilidade da escritora e tem por finalidade ajudar o leitor e/ou o pesquisador. Optou-se por começar pelos livros de ficção por ser o tipo de discurso primeiro e majoritário na sua produção.

A parte dos ensaios abrigou todos os textos que não cabiam nos demais gêneros, inclusive aqueles que foram objeto de conferências e palestras em circunstâncias diversas e se encontram publicados. Os textos esparsos em revistas e jornais estão longe de constituir uma lista exaustiva. Na verdade, apresento os textos que coletei ao longo dos anos em que desenvolvi a pesquisa, principalmente no período que passei em Lisboa com bolsa do Instituto Camões (dez. 1993 a mar. 1994), quando consultei principalmente os arquivos da Biblioteca Nacional.

Chamo atenção para o fato de que não constam desta recolha as crônicas publicadas periodicamente na imprensa portuguesa.

No que diz respeito aos livros, limitei-me a listar as primeiras edições. Como tive oportunidade de ressaltar ao longo do trabalho, nos dois volumes de *Alegria do mundo*, assim como no final do livro *Camilo - génio e figura*, há indicações das demais edições, assim como das traduções, quando ocorrem.

Ficção

- BESSA-LUÍS, Agustina. *Mundo fechado*. Coimbra: Col. Mensagem, 1948.
- _____. *Os super-homens*. Porto: Portugália, 1950.
- _____. *Contos impopulares*. Ed. da A., 1951-53.
- _____. *A sibila*. Lisboa: Guimarães, 1954.
- _____. *Os incuráveis*. (2 vols.) Lisboa: Guimarães, 1956.
- _____. *A muralha*. Lisboa: Guimarães, 1957.
- _____. *O susto*. Lisboa: Guimarães, 1958.
- _____. *Ternos guerreiros*. Lisboa: Guimarães, 1958.
- _____. O baile dos archotes. *Tempo Presente* - revista portuguesa de cultura, Lisboa, n. 7, p. 71-81, nov. 1959.
- _____. *O manto*. Lisboa: Bertrand, 1961.
- _____. *O sermão do fogo*. Lisboa: Bertrand, 1962.
- _____. *Os quatro rios*. Lisboa: Guimarães, 1964. (As relações humanas, I)
- _____. *A dança das espada*. Lisboa: Guimarães, 1965. (As relações humanas, II)
- _____. *Canção diante de uma porta fechada*. Lisboa: Guimarães, 1966. (As relações humanas, III)
- _____. *Homens e mulheres*. Lisboa: Guimarães, 1967. (A Bíblia dos Pobres, I)
- _____. *A brusca*. Lisboa: Verbo, 1971.
- _____. *As categorias*. Lisboa: Guimarães, 1971. (A Bíblia dos Pobres, II)
- _____. *As pessoas felizes*. Lisboa: Guimarães, 1975.
- _____. *Crónica do cruzado Osb.*. Lisboa: Guimarães, 1976.
- _____. *As fúrias*. Lisboa: Guimarães, 1977.
- _____. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães, 1979.
- _____. *O mosteiro*. Lisboa: Guimarães, 1980.
- _____. *A mãe de um rio*. Fotografias de Jorge Molder. Lisboa: Contexto, 1981.
- _____. *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães, 1983.
- _____. *Os meninos de ouro*. Lisboa: Guimarães, 1983.
- _____. *Um bicho da terra*. Lisboa: Guimarães, 1984

- ____. A casa de Raguei. In: MOURÃO-FERREIRA, David (org.). *Afecto às letras*. Homenagem da literatura portuguesa a Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p.9-12.
- ____. *A monja de Lisboa*. Lisboa: Guimarães, 1985.
- ____. *Prazer e glória*. Lisboa: Guimarães, 1988.
- ____. *A torre*. Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores, 1989. (Meu conto, 1)
- ____. *Eugénia e Silvina*. Lisboa: Guimarães, 1989.
- ____. *Vale Abraão*. Lisboa: Guimarães, 1991.
- ____. *Ordens menores*. Lisboa: Guimarães, 1992.
- ____. *As terras do risco*. Lisboa: Guimarães, 1994.
- ____. *O concerto dos flamengos*. Lisboa: Guimarães, 1994.
- ____. *Aquário e sagitário*. Lisboa: Contexto, 1996.
- ____. *Memórias laurentinas*. Lisboa: Guimarães, 1996.
- ____. *Um cão que sonha*. Lisboa: Guimarães, 1997.
- ____. *O comum dos mortais*. Lisboa: Guimarães, 1998.
- ____. *A quinta essência*. Lisboa: Guimarães, 1999.

Ficção para crianças

- ____. *A memória de giz*. Lisboa: Contexto e Imagem, 1983.
- ____. *Contos amarantinos*. Porto: Asa, 1986.

Memórias da infância

- ____. *Dentes de rato*. Lisboa: Guimarães, 1987.
- ____. *Vento, areia e amoras brava*. Dentes de Rato II. Lisboa: Guimarães, 1990.

Biografias

- ____. [Vida e obra de Arthur Cupertino de Miranda e organização da iconografia].
In: *Banco Português do Atlântico: 1919-1969*. Porto: Banco Português do Atlântico, 1969.
- ____. *Santo António* (Biografia). Lisboa: Guimarães, 1973.
- ____. *Florbela Espanca - a vida e a obra*. (Biografia) Lisboa: Arcádia, 1979
- ____. *Sebastião José* (Biografia). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981.
- ____. *Longos dias têm cem anos – presença de Vieira da Silva* (Biografia). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.
- ____. *Martha Telles – o castelo onde irás e não voltarás* (Biografia). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

Teatro

- ____. *O inseparável* (Teatro). Lisboa: Guimarães, 1958.
- ____. *A bela portuguesa* (Teatro). Lisboa: Rolim. 1986.
- ____. *Estados eróticos de Sören Kierkegaard* (Teatro). Lisboa: Guimarães, 1992.
- ____. *Party* (Diálogos). Lisboa: Guimarães, 1996.
- ____. *Garrett – o eremita do Chiado* (Teatro). Lisboa: Guimarães, 1998.

Crônicas & Aforismos

- ____. *Conversações com Dmitri e outras fantasias*. Lisboa: Na Regra do Jogo, 1979.
- ____. *Aforismos*. Lisboa: Guimarães, 1988.
- ____. *Alegria do mundo I – escritos dos anos de 1965 a 1969*. Lisboa: Guimarães, 1996.
- ____. *Alegria do mundo II – escritos dos anos de 1970 a 1974*. Lisboa: Guimarães,

- ____. A linguagem como sentido de proximidade. *Encontro* –Revista de Cultura do Gabinete Português de Leitura de Pernambuco, Recife, n. 1, p. 7-14, jun. 1983.
- ____. Um presépio aberto. In: VILAS-BOAS, Gonçalo (org.). *Kafka - perspectivas e leituras do universo kafkiano*. Lisboa: Apaginastantas, 1984. p. 15.
- ____. *Os incuráveis: revelação e criação*. Lisboa: Guimarães, 1984. 15p. (Opúsculos, 2)
- ____. O caminho de Brenan. *Prelo*. Número especial sobre Eduardo Lourenço. Lisboa, p. 97-99, mai. 1984.
- ____. Frei Luís de Granada em Portugal – antecipação ao 4.º centenário de sua morte. *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*. Tomo XXV. Lisboa, 1986, p. 35-50.
- ____. BESSA-LUÍS, Agustina. *Apocalipse de Albrecht Dürer*. Lisboa: Guimarães, 1986.
- ____. *Cidade entre duas cidades*. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira, 1987. 7 p.
- ____. Contemplação carinhosa da angústia. *Letras & Letras*, Porto, n. 25, p. 5-6, jan. 1990.
- ____. Camilo – a dissimulação. *Prelo*, Lisboa, n. 18, p. 9-10, jan. -mar. 1990.
- ____. Riso e castigo em Camilo Castelo Branco. In: *In memoriam Camilo Castelo Branco*. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1990, p. 157-163.
- ____. O Rei João e a memória biográfica. *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*. Tomo XXIX. Lisboa, 1990/91, p. 7-23.
- ____. *Camilo – génio e figura*. Lisboa: Editorial Notícias, 1994.
- ____.(texto), MALUDA (pintura) & ROSSOLLIN, Pierre (fotografia). *Um outro olhar sobre Portugal*. Porto: Asa, 1996.
- ____. Portugal-Brasil: a memória pede meia sombra. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 2, p. 15-18, 1999.
- ____. Memória indeferida. Imitação do tempo. Uma rua que desce até ao rio. In:

1998.

Viagens

- ____. *Embaixada a Calígula* (Viagens). Lisboa: Bertrand, 1961.
- ____. *Breviário do Brasil* (Viagens). Porto: Asa, 1991.

Ensaaios

- ____. Camilo Castelo Branco. Um pé dentro do mar, outro na areia. *O tempo e o Modo*, Lisboa, n. 6, p. 61-63, jun. 1963.
- ____. Governo e Revolução. *Critério*, Lisboa, n. 4, p. 35-37, fev. 1976.
- ____. A educação na fé. *Igreja e missão*, v. 32, n. 88, p. 295-304, nov.-dez. 1977.
- ____. O sentido interior. *Vieira da Silva – Catálogo de uma exposição de pinturas, 1927-1977*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- ____. O pícaro e o heróico. *Cadernos de Literatura*. Coimbra, n.5, p. 63-65. abr. 1980.
- ____. Arnaldo da Gama - gente de bem. *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*. Tomo XXI. Lisboa, p. 179-188, 1980.
- ____. Dostoievski e a peste emocional. *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*. Tomo XXII. Lisboa, p. 69-80, 1981/82.
- ____. O artista e o pensador como minoria social. *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*. Tomo XXII. Lisboa, 1981/82, p. 285-298.
- ____. Camões, Pessoa e a cultura portuguesa. *Persona*, Lisboa, n. 6, p. 3-5, out. 1982.
- ____. Umbriamente. In: PEREIRA, Adelino. *Francisco de Assis – 1182-1982*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982, p. 21-22.
- ____. D. Sebastião – o pícaro e o heróico. *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*. Tomo XXII. Lisboa, 1981/82, p. 223-236.
- ____. *“Menina e moça” e a teoria do inacabado*. [Porto]. s.i.e., 1983

- ANDRADE, Eugénio de. *Daqui houve um nome Portugal*. 3 ed. Porto: O oiro do dia, s.d., p. 236-244.
- _____. *Contemplação carinhosa da angústia*. (Sel. e intr. De Pedro Mexia). Lisboa: Guimarães, 2000.

Prefácios

- _____. Prefácio. In: MARTINS, Mário. *O homem e a ilha*. Braga: Editorial A. O., 1979. p. 5-11.
- _____. Prefácio: “O jogador é um solitário”. In: ALVAREZ, Reynaldo Valinho. *Roteiro da solidão*. Porto: Grupo Desportivo do Banco Borges e Irmão, 1979. p. 3-5.
- _____. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. Lisboa: Bertrand, 1981. p. 9-25.
- _____. Prefácio. In: NOBRE, António. *Só*. Porto: Civilização, 1983. p. 7-14.
- _____. Prefácio. In: CABRAL, Filomena. *Tarde de mais Mariana*. Porto: Afrontamento, 1985. p. I-III.
- _____. Prefácio. In: YOURCENAR, Marguerite. *O golpe de misericórdia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. p. 9-22.
- _____. Prefácio. In: POMBO, Álvaro. *O herói das mansardas de Mansard*. Porto: Afrontamento, 1989. p. 7-8.
- _____. Apresentação – António Rebordão Navarro. In: NAVARRO, António Rebordão. *Foz do Douro – a letra e o lugar*. [Porto]: Progresso da Foz, 1993. p. 11-17.

Entrevistas

- _____. Agustina Bessa-Luís: “Não sou escritora de uma obra só”. *JL*, Lisboa, n.42, p. 16-18, 28 set. - 11 nov. 1982. Entrevista concedida a M. A. Pina.

- ____. Agustina Bessa-Luís. Entrevista concedida a MEDINA, Cremilda de Araújo. *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*. São Paulo: Nórdica, 1983, p. 125-130.
- ____. Entrevista com Agustina Bessa-Luís. *EPA - Estudos portugueses e africanos*, Campinas, n. 3, p.9-13, 1.º sem. 1984.
- ____. *Agustina por Agustina*. Entrevista concedida a PORTELA, Artur. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- ____. Agustina Bessa-Luís. Entrevista concedida a VENTURA, Mário. *Conversas*. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p. 59-68.
- ____. & CLÁUDIO, Mário. Agustina e Mário Cláudio: que mistério tem Camilo? *JL*, Lisboa, 5 jun. 1990. Entrevista concedida a Carlos Vaz Marques.
- ____. A bondade e a maldade. *Ler*, Lisboa, n.12, p. 11-15, out. 1990. Entrevista concedida a Francisco Viegas.