

RODRIGO VALVERDE DENUBILA

**A ENCICLOPÉDIA ABERTA DE AGUSTINA BESSA-LUÍS:
UMA ESCRITA ENTRE PARÊNTESES**



ARARAQUARA – S.P.
2018

RODRIGO VALVERDE DENUBILA

**A ENCICLOPÉDIA ABERTA DE AGUSTINA BESSA-LUÍS:
UMA ESCRITA ENTRE PARÊNTESES**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim

ARARAQUARA – S.P.
2018

Denubila, Rodrigo Valverde
A enciclopédia aberta de Agustina Bessa-Luís: uma escrita
entre parênteses / Rodrigo Valverde Denubila – 2018
388 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade
de Ciências e Letras (Campus Araraquara)
Orientador: Jorge Vicente Valentim

1. Agustina Bessa-Luís. 2. Romance como enciclopédia aberta. 3.
Ficção portuguesa contemporânea.

Rodrigo Valverde Denubila

A enciclopédia aberta de Agustina Bessa-Luís: uma escrita entre parênteses

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Data da Defesa: 6ª feira, 13 de abril de 2018.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar/UNESP-FCLAr).

Membro Titular: Prof. Dr. André S. D. Corrêa de Sá (University of California - Santa Barbara)

Membro Titular: Profa. Dra. Luci Ruas Pereira (UFRJ)

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes (UNESP-FCLAr)

Membro Titular: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi (UNESP-FCLAr)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais Adriano e Valéria, por tudo.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e família pelo apoio irrestrito, em todos os aspectos, ao longo dessa empreitada;

Ao meu orientador Professor Doutor Jorge Vicente Valentim, pelas críticas construtivas e pelo suporte paternal;

À minha primeira orientadora de doutorado, Professora Doutora Márcia Valéria Zamboni Gobbi, por acreditar em mim e neste projeto, desde o princípio;

À Professora Doutora Luci Ruas Pereira, que me acompanhou ao longo desse percurso, pela delicadeza e pelo respeito com que teceu críticas e apontou caminhos;

À Professora Doutora Maria Lúcia Outeiro Fernandes, pela confiança e pelo reconhecimento que vão desde o convite para aulas até bancas de seus orientandos, além das importantes observações e da leitura atenta deste trabalho;

À Professora Doutora Isabel Pires de Lima, supervisora atenta no período de Doutorado Sanduíche, pelas discussões ao longo do período em que realizei a minha pesquisa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto;

Aos Professores Doutores André Corrêa de Sá e Manaíra Aires Athayde, pelo suporte nos tempos do Porto, pelas conversas sobre os rumos desta pesquisa e pelas ricas sugestões de leitura;

À professora Doutora Mônica de Oliveira Faleiros por abrir caminhos;

Em especial, à Professora Doutora Simone Monteiro de Oliveira, pioneira nos estudos agustinianos no Brasil, por propiciar a provocação da leitura e os primeiros caminhos desta jornada;

A todos que acreditaram em mim, de alguma forma, e contribuíram para este trabalho.

“Escrevo para desiludir com mérito, que é a
maneira de se fazer lembrar com virtude”
Agustina Bessa-Luís (2000, p.15)

RESUMO

Esta pesquisa fundamenta-se na hipótese de entender a obra da escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís como uma enciclopédia aberta. Faz-se necessário, em vista disso, discutir o modo pelo qual a enciclopédia se estrutura e quais temas-chave privilegia. Frisa-se, aqui, que o termo “aberta”, no título deste trabalho, especifica a estética da incompletude ou a poética do inacabado. Justificando a segunda parte do título, nossa reflexão tem também por objetivo identificar traços da composição da escritora portuguesa a partir da concepção de uma escrita entre parênteses, representativa da multiplicação como qualificador do seu método composicional. Estruturalmente, identificamos esse fenômeno pela presença de diferentes níveis narrativos e, conseqüentemente, de cadeias de sentidos. Sendo assim, procura-se refletir sobre a pluralidade, como Agustina Bessa-Luís vale-se deste aspecto para estabelecer a modalização de vozes, de verdades e de conhecimentos e, assim, dar forma a sua enciclopédia ficcional construída em mais de sessenta obras. Esta pesquisa de doutorado toma como corpus três romances, a saber: *A Corte do Norte* (1987), *Um cão que sonha* (1997) e *A Ronda da Noite* (2006), com algumas incursões pelo texto ficcional paradigmático da autora em foco: *A Sibila* (1954).

Palavras-Chave: Romance como enciclopédia aberta. Ficção portuguesa contemporânea. Agustina Bessa-Luís.

ABSTRACT

This research is based on the hypothesis of understanding the work of the Portuguese writer Agustina Bessa-Luís as an open encyclopedia. It is therefore necessary to discuss the way in which the encyclopedia is structured and which main topics it privileges. It is emphasized here that the term “open”, in the title of this work, specifies the aesthetics of incompleteness or the poetics of the unfinished. Justifying the second part of the title, our reflection also aims to identify traces of the composition of the Portuguese writer from the conception of a writing in parentheses, representative of multiplication as qualifier of its compositional method. Structurally, we identify this phenomenon by the presence of different narrative levels and, consequently, of chains of meanings. Thus, we try to reflect on the plurality, as Agustina Bessa-Luís uses this aspect to establish the modalization of voices, truths and knowledge and, thus, give shape to her fictional encyclopedia constructed in more than sixty works. This doctoral research takes as corpus three novels, namely: *A Corte do Norte* (1987), *Um cão que sonha* (1997) and *A Ronda da Noite* (2006), with some incursions by the paradigmatic fictional text of the author in focus: *A Sibila* (1954).

Keywords: Novel as open encyclopedia. Contemporary portuguese fiction. Agustina Bessa-Luís.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 AGUSTINA BESSA-LUÍS: A TRADIÇÃO E O CONTEMPORÂNEO.....	27
1.1 O ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO E SEUS TEMAS.....	27
1.2 A “INAUGURAÇÃO DE UMA DATA”	33
1.3 ARQUÉTIPOS TEMÁTICOS E FACES AGUSTINIANAS: SIMBOLOGIA E COSMOLOGIA ALIADAS AO REPENSAR DA HISTÓRIA	56
2 A MULTIPLICAÇÃO COMO MÉTODO: O ROMANCE COMO ENCICLOPÉDIA ABERTA E A ESCRITA ENTRE PARÊNTESES	74
2.1 A ENCICLOPÉDIA, O ROMANCE COMO ENCICLOPÉDIA ABERTA E SUAS INTERSECÇÕES COM A OBRA DE AGUSTINA BESSA-LUÍS.....	74
2.2 A ESCRITA ENTRE PARÊNTESES: A DÚVIDA E A MULTIPLICAÇÃO COMO POÉTICA	108
3 A CORTE DO NORTE: UM ROMANCE SOBRE A LINGUAGEM E SOBRE OS LIMITES DA RAZÃO	135
3.1 UM ROMANCE SOBRE A LINGUAGEM.....	137
3.2 DO PROCEDIMENTO HISTORIOGRÁFICO AO LITERÁRIO	149
3.3 OS VESTÍGIOS E A TRAJETÓRIA DE BOAL	159
3.4 AS INTERPRETAÇÕES E AS IDENTIDADES DE ROSALINA DE SOUSA.....	175
3.5 OS PASSADOS, A SAUDADE E A NARRATIVA EMOCIONAL.....	192
4 UM CÃO QUE SONHA: A ESCRITA DA HISTÓRIA, O SENTIDO DO SER, OS VALORES E A MEMÓRIA	201
4.1 AGUSTINA BESSA-LUÍS E AS HIPÓTESES DERIVATIVAS: REPENSAR A HISTÓRIA	205
4.2 <i>UM CÃO QUE SONHA</i> : O SILENCIAMENTO PALIMPSESTICO	214
4.3 “PARTIR DO NADA”.....	227
4.4 OS ROMANCES INTITULADOS <i>UM CÃO QUE SONHA</i>	240
4.5 A MEMÓRIA DOS OBJETOS, O ENCADEAMENTO ENCICLOPÉDICO E A PRESENÇA PROUSTIANA	248
4.6 A MEMÓRIA DO AMOR OU A MEMÓRIA DOS SENTIMENTOS: UMA TEORIA SOBRE O ROMANCE	271
5 A RONDA DA NOITE: A ESTÉTICA PICTÓRICA, A NARRATIVA, A SIMULTANEIDADE E A TEMPORALIDADE.....	289
5.1 OS NOVOS FEUDAIS	300
5.2 A MEMÓRIA, A MEMÓRIA DOS OBJETOS, AS CASAS E OS CONFLITOS	312
5.3 REMBRANDT E AGUSTINA: REVERBERAÇÕES	320
5.4 ESTÉTICA E TEMPORALIDADE.....	335
5.5 SIMULTANEIDADE E TEMPORALIDADE: O TEMPO DE MARTINHO E A AÇÃO DE JOSEFA	357
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	371
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	377

INTRODUÇÃO

“Escrevo para incomodar o maior número de pessoas, com o máximo de inteligência”

Agustina Bessa-Luís (1988, p.33).

Este estudo fundamenta-se na percepção e na reflexão sobre dois, entre muitos outros, dos elementos-chave da poética de Agustina Bessa-Luís, importante nome da literatura portuguesa, sobretudo a do século XX, quais sejam, o romance como enciclopédia aberta e a escrita entre parênteses, ambos pormenorizados, no segundo capítulo deste trabalho intitulado “A multiplicação como método: o romance como enciclopédia aberta e a escrita entre parênteses”. Em vista disso, pela brevidade deste momento inicial, apresentamos, em linhas gerais, os caminhos a serem percorridos ao longo deste trabalho, bem como o percurso reflexivo gerador deste estudo.

Assim, a consideração acerca do discurso literário de Agustina Bessa-Luís que se apresenta parte deste questionamento: é possível entender o conjunto literário agustiniano como *enciclopédia aberta*? Cremos que sim. Essa afirmativa abre desdobramentos semânticos e estruturais mais detalhadamente apresentados à frente como, por exemplo, a identificação de uma estruturação temática e organizacional muito próxima da encontrada na enciclopédia iluminista. Todavia, na tentativa de responder essa pergunta, outra percepção surge na esteira dessa constatação: a apreensão de uma *escrita entre parênteses*.

Estruturalmente, a escritora mune seu texto de uma *multiplicidade* de vozes, de gêneros textuais e de perspectivas, sendo esse entendido como escrita entre parênteses de tal forma que, quando olhamos o extenso conjunto literário da romancista, composto por mais de 60 romances, temos a percepção da formação de uma grande enciclopédia aberta, pois não há uma interpretação final, um saber último, logo, o motivo predicativo determinante. A romancista constrói seus fios efabulares sob o signo do inconclusivo e do inacabado: “Nem que um livro tivesse mil páginas e uma só personagem, nada ficava apurado, conhecido, posto a nu” (BESSA-LUÍS, 2004, p.337). Essa sentença traça a impossibilidade do totalitário, bem como simboliza mais uma das que funcionam como pedra angular da personalidade literária singular da autora de *A Sibila*. Nesse sentido, interessa-nos trazer a problematização da semântica enciclopédica como inacabamento, tal como discutida por Umberto Eco (1991), pois a incompletude não reside apenas na feitura das narrativas, mas também na extensão da obra e na sua variedade de gêneros textuais, por isso acreditamos ser pertinente olhar a produção da romancista como uma enciclopédia aberta também em função disso.

Mesmo sem fazer referência ao aspecto enciclopédico, Silvina Rodrigues Lopes (2014, p.11) acentua a necessidade de buscar a inter-relação estrutural e temática, pois se deve “sublinhar a existência na obra de Agustina de uma investigação que se não esgota num livro e a que a orquestração de um conjunto de livros pretende dar cumprimento”. Do mesmo modo, notemos como essa característica de recolha e de inventário de um povo aparece nestas palavras de Oscar Lopes (1986, p.161), quando este entende certos romances agustinianos como um “álbum de retalhos visivelmente colhidos num enorme documentário de tradição oral popular, reconstituído de imensos vestígios deixados por gerações próximas passadas, ou registro por uma experiência pessoal, extraordinariamente, percuciente”.

A consideração do discurso ficcional como conjunto, enquanto “arquitetura filosófica” e “edifício clarividente”, aparece também nesta fala crítica da escritora Inês Pedrosa (2007, p.11; grifo nosso): “Seria útil que se autonomizasse a constante indagação de Agustina em torno da *identidade portuguesa* num volume específico, de forma a que sua *arquitetura filosófica* se pudesse observar como *edifício clarividente* que efetivamente é”. Essa “arquitetura filosófica” provoca a sensação de enciclopédica também criada pela vasta gama de conhecimento e áreas do saber qualificadores da gramática composicional da romancista.

Os caminhos misturam-se e não fica claro se a consequência da escrita entre parênteses é o romance como enciclopédia aberta ou vice-versa. Mas ambos são frutos da multiplicidade, pois esta baliza tanto o romance como enciclopédia aberta, quanto a escrita entre parênteses. A apuração da pluralidade, como marca elementar da poética da romancista, convoca à leitura do canônico ensaio “Multiplicidade”, de Italo Calvino (1990), presente em *Seis propostas para o próximo milênio*. Nesse texto, o escritor e crítico italiano discorre sobre e levanta elementos do romance como enciclopédia aberta, por exemplo, a negação de um saber definitivo e, por conseguinte, o inacabado. Desse modo, a multiplicidade de vozes, saberes e interpretações caracteriza-se como elemento-chave dessa categoria de romance e da poética da escritora. Mas outros ensaístas se dedicaram ao estudo da enciclopédia e dos romances enciclopédicos como Umberto Eco (1991), Peter Burkert (2003), Olga Pombo (2006), Maria Esther Maciel (2009) e Maria das Graças Moura (2015).

Entretanto, cabe questionar, multiplicidade de explicações sobre o quê? Em “Da literatura como interpretação de Portugal”, Eduardo Lourenço (2016) argumenta que a recorrente pergunta “o que é Portugal?” baliza a produção literária lusa dos últimos 150 anos. No entanto, isso também se aplica à produção da autora? Defendemos que sim, logo, à vista disso, a retomada da História e de heterogêneos elementos simboliza uma das vertentes de uma extensa reflexão sobre o país cuja consequência é a escrita de uma enciclopédia ficcional sobre

Portugal. Desse modo, ao investigar e inventariar aspectos da cultura portuguesa, a romancista efetiva um movimento que parte do micro (os objetos, a casa, a província) ao macro (a História da nação), sendo isso um dos traços básicos do romance como enciclopédia aberta (CALVINO, 1990).

Nesse percurso, da constatação de uma amplitude temática, de propósitos e de uma técnica de composição intitulada “escrita entre parênteses”, entendemos que o uso desse sinal marca a adoção da pluralidade de vozes e de hipóteses, representando a textualização da multiplicidade, nota-se a impossibilidade da autora em responder definitivamente a interrogação apontada pelo crítico português. Questionar e apresentar dados da cultura e da História portuguesa por ângulos distintos produzem o inventário imperfeito de um país e Agustina Bessa-Luís leva esse impulso ao máximo. Mas, por intermédio da reflexão sobre Portugal, a ficcionista interroga - aumentando a extensão dos arcos reflexivos - traços da condição humana, como, por exemplo, a constatação da temporalidade, sendo que o tempo e a memória representam dois assuntos elementares (OLIVEIRA, 1978; SEIXO, 1987). Entretanto, ambos apontam para uma paixão pelo conhecimento.

A recolha de todo o saber simboliza um dos objetivos maiores da enciclopédia (POMBO, 2006). Na romancista, o desejo de colher todo o saber de um povo funciona como um dos modos de compreensão da sua extensa produção, pois o ímpeto inventariante dos elementos constituintes de uma nação assimila-se à “paixão pelo conhecimento”, na expressão de Álvaro Manuel Machado (1984, p.77). Paixão pelo conhecimento como mecanismo psíquico elementar a ser desbravado, mas também enquanto determinante moral - assunto pelo qual a escritora nutre interesse -, assim como paixão pelo conhecimento dos elementos formadores dos Homens¹, como as referidas temporalidade e memória. No entanto, essa *páthos* convive com outra força, qual seja, a importância da interrogação.

Nesse movimento reflexivo, outro componente atrelado ao elemento aberto do romance enciclopédico ganha destaque, isto é, a importância da dúvida frente às certezas. Agustina Bessa-Luís parece querer encontrar um valor, em romances que dão forma “a preocupação do sentido” (LOURENÇO, 1994, p.309). Mas a pulverização de perguntas conduz a outros saberes e a outras vozes, o que faz com que a “preocupação do sentido” continue nessa espera e não se constitua em afirmação. Esse impedimento, por conseguinte, leva à multiplicidade de interpretações e ao ímpeto enciclopédico qualificador do conjunto da criação da romancista. A “paixão pelo conhecimento” e “a preocupação do sentido” coadunam-se à necessidade de fazer

¹ Para fins de clareza, adota-se a grafia Homens para designar os seres humanos e homem para representar os indivíduos do sexo masculino.

perguntas e mobilizar definições à medida que, proporcionalmente, indefinições e aberturas se alastram pela intensificação da amplitude de vozes e caminhos exegéticos causados pelo levantamento das ramificações compositivas de um país e dos seres. A autora reitera esse aspecto, quando assinala como saberes e verdades podem ser relativizadas ao transformar respostas em outras perguntas, conforme expõe o narrador de *As pessoas felizes*: “Não há uma resposta que não se possa transformar em pergunta” (BESSA-LUÍS, 1975, p.97)². A nossa leitura parte, portanto, da perspectiva de que a multiplicação e a interrogação constroem o caráter hiperbólico, maximalista e aberto da enciclopédia agustiniana.

O romance como enciclopédia aberta inventaria, repensa, além de problematizar diferentes formas de conhecimentos. Isso produz a escrita entre parênteses como a corporificação textual da dúvida. Em vista disso, cabe ressaltar a maneira como Milan Kundera (2016, p.14) argumenta que, com as transformações pelas quais a literatura passou, “a única Verdade divina se decompôs em centenas de verdade relativas que os homens dividiram entre si”. Nessa perspectiva, Agustina Bessa-Luís insere-se nesse contexto em que ser humano foi obrigado a

compreender [...] o mundo como ambiguidade, ter de enfrentar, em vez de uma só verdade absoluta, muitas verdades relativas que se contradizem (verdades incorporadas em *egos imaginários* chamados personagens), ter portanto como única certeza a *sabedoria da incerteza*, isso não exige menos força (KUNDERA, 2016, p.15).

Ora, como tal “sabedoria da incerteza” se manifesta no texto em sua imanência? Uma das marcas textuais agustinianas são as constantes interrogações, ou seja, o jogo entre perguntas e contraperguntas. Em uma produção que prima pela pluralidade, esse fato tem como consequência a “disseminação de hipóteses não convertíveis à totalidade”, na concepção de Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.33). Artur Portela (1986, p.8), no prefácio a *Agustina por Agustina*, obra em que esse conduz uma entrevista com a romancista, destaca esse dado quando argumenta que “há respostas de Agustina que são perguntas, e não, claro, ao entrevistador”. Acentua-se, diante disso, o entendimento de que as perguntas têm mais efeito retórico do que realmente desejo de resposta e, assim, a argumentação da autora fomenta um constante movimento desestabilizador.

Em outro grau, a produção agustiniana, portanto, se inscreve num tempo em que outros autores, como Vergílio Ferreira, por exemplo, também comprometem pretensas verdades e

² Essa sentença funciona como pedra angular do nosso roteiro de leitura da escrita da autora, pois é síntese de todo um percurso poético.

categorizações. A romancista é filha desse tempo histórico de relativizações, assim como outros escritores de sua geração e da posterior, como veremos no primeiro capítulo deste estudo intitulado “Agustina Bessa-Luís: a tradição e o contemporâneo”. A autora frisa esse fundamento, quando assinala: “Eu sou uma escritora, testemunha sensível dos costumes, circunstâncias e discursos da minha época. A minha tarefa é compreendê-los, tentando arrancá-los à circularidade das verdades que a angústia e o tédio autorizam num tempo medido entre a vida e a morte” (BESSA-LUÍS, 2000, p.23).

A constatação da escrita entre parênteses e da composição enciclopédica aberta mostra, assim, como as vozes e saberes diversos dialogam em desconcerto e em desarmonia ao passo que movimentam um intenso “processo de desmontagem” (LOPES, S., 1989, p.13), pois inquirições permitem desvios e focalizações heterogêneas. Maria Alzira Seixo (1987, p.82) observa isso quando utiliza a expressão “escrita por desvios” para qualificar a estrutura efabular da ficcionista portuguesa, assim como acentua que “ao examinar a atitude em que a autora se coloca [...] verificamos dispor de uma multiplicidade de dados nem sempre primando pela coerência” (SEIXO, 1987, p.62). Ou seja, não primar pela coerência significa dar forma ao absurdo como força primordial dos Homens.

Dessa forma, os planos estético e semântico do projeto ficcional da autora são movidos pela abundância de perspectivas, ao mesmo tempo que saberes são passados em revista e problematizados, gerando, desse modo, outras redes de significados e possibilidades, responsáveis por um constante movimento de multiplicação e pelo desenho rizomático. Críticos como José Manuel Heleno (2002) e Silvina Rodrigues Lopes (1992) sublinham a desordem e o caráter torrencial como marcas essenciais do texto literário da romancista. Esses traços apontam para o desenho de teia qualificador do romance enciclopédico aberto, de acordo com Italo Calvino (1990). A multiplicidade de saberes e perspectivas causa essa “caoticidade”. Em razão disso, Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.21; grifo nosso) especula que esta é “permanentemente desencadeada pela manifestação de uma avalanche incontrolada de acontecimentos e reflexões que o indivíduo não domina, mas recebe das *múltiplas* realizações da linguagem, literárias e orais”.

Afirmações como essa lançam luz à necessidade de refletir sobre a maneira como Agustina Bessa-Luís estrutura o seu texto em diferentes vozes e níveis, que, por não passarem de um para outro harmonicamente, acabam gerando uma sensação de desordem. Mas cada um dessa forma a edificação que qualifica a amplitude de ramificações tonais e semânticas existentes. Na obra da autora de *A Monja de Lisboa*, tudo parece estar a se multiplicar e essas escolhas fazem ver a ambivalência, ou melhor, a “tensão de antagonismos” (LOPES, O., 1986,

p.163). Assim, a investigação dos níveis narrativos apresenta-se como elemento importante à apreensão do trabalho estrutural, uma vez que, valendo-se de Roland Barthes (1976), em “Introdução à análise estrutural da narrativa”:

Compreender uma narrativa não é só seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela “estágios”, projetar os encadeamentos, horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) um texto, não é somente passar de uma palavra à outra; é passar de um nível a outro (BARTHES, 1976, p.26).

Tendo por base a proposição barthesiana, entendemos que os níveis narrativos fundamentam a concepção de escrita entre parênteses como qualificadora do processo composicional da autora e constitui ponto de indagação capaz de desencadear percepções, como a constatação da configuração enciclopédica e da escrita entre parênteses. Desse modo, estruturalmente, existe em amplo conjunto de encaixes e de parênteses - estes, muitas vezes, marcados textualmente e responsáveis pela profusão de visões, saberes, reflexões e digressões, construídas tanto pelo autor implícito, uma voz em primeira pessoa que tece comentários metanarrativos, bem como expõe a ausência de certezas, quanto por um narrador onisciente encarregado pela condução da intriga e pela mediação das vozes das personagens, essas também representativas de diferentes pontos de vistas. Como consequência, esse traço ajuda a subsidiar um discurso fragmentário, interrompido e justaposto.

Ampliando essa apreensão, em Agustina Bessa-Luís, a pluralidade não é apenas de níveis - focalizando o aspecto imanente do texto -, mas também de gêneros textuais que compõem a sua obra, conforme discorreremos também no primeiro capítulo deste estudo. Do mesmo modo, reconhecer o trabalho de Agustina Bessa-Luís como enciclopédico significa investigar como uma ideia se conecta a outra alargando percepções e saberes. Neste sentido, os textos oferecem caminhos de leitura que remetem ao método de amplificação – procedimento esse que destaca a importância das muitas partes que compõem o todo. Em vista disso, um questionamento faz-se pertinente: de que maneira as narrativas de *A Corte do Norte* (1987), *Um cão que sonha* (1997) e *A Ronda da Noite* (2006), *corpus* de nossa pesquisa, complementam-se? Eixos temáticos e escolhas estruturais repetem-se em cada um desses romances? A análise de uma determinada informação ajuda a lançar luz sobre as demais?

Por outro lado, como justificar a escolha desses objetos de estudo? Ao entender a produção da romancista como enciclopédia aberta, conforme argumentado, faz-se necessário distinguir os objetivos e os eixos temáticos norteadores da enciclopédia, segundo Peter Burke (2003), em *Uma história social do conhecimento: a razão (filosofia), a memória (História) e a*

imaginação (estética). Discorrer sobre a enciclopédia significa discutir o levantamento e o entendimento dos conhecimentos produzidos, assim como as teses permitidas por essas três áreas do saber. Em função disso, cada uma dessas obras foi selecionada, porque acreditamos que elas privilegiam esses campos do saber e o título de cada um dos três capítulos críticos põe isso em relevo.

Destaca-se que outros textos - quer sejam ficcionais, ensaios ou biografias - poderiam ser selecionados para discutir a História, a estética e a razão, como exemplificam romances de feitiço histórico, como *A Crónica do Cruzado Osb.*, ou de natureza mais próxima da reflexão sobre a arte, como as biografias das pintoras Martha Telles e Vieira da Silva. No entanto, essa seleção se faz imperativa, pois acreditamos ser inviável tratar de mais de 70 livros. Por outro lado, essa delimitação demonstra como um romance pode se comunicar e complementar a outros. Tal exercício contribui para delinear a força enciclopédica. É preciso destacar, ainda, que cada um dos três romances utilizados como *corpus* permite outras chaves interpretativas, como, por exemplo, em *A Corte do Norte*, a discussão sobre o espaço, assim como *A Ronda da Noite* suscita uma interessante investigação psicanalítica. Porém, nosso propósito centra-se na abordagem da multiplicação, da construção dos saberes, cotejando as três áreas do conhecimento (filosofia, história e estética), e da dúvida, enquanto traços fundamentais da poética de Agustina Bessa-Luís.

Nessa via, a linguagem simboliza um dos mecanismos primordiais da produção do conhecimento, além de funcionar como substância elementar de comunicação. Em linhas gerais, existem verdades - não *a* verdade - oferecidas pela racionalidade, pela História e pela arte, e elas conectam-se ao uso discursivo. No entanto, em Agustina Bessa-Luís, conforme reconhece Óscar Lopes (1986, p.163), “quanto melhor nos exprimimos, mais sentimos o inexprimível”. Ou seja, a autora reconhece uma falta elementar.

Por esse motivo, selecionamos *A Corte do Norte*, pois lê-se esse texto como marcado pela discussão sobre a linguagem e como esta foi utilizada para determinar desde moralidades a veracidades. Se Agustina Bessa-Luís, pela escrita entre parênteses, levanta e relativiza saberes oferecidos pela tradição histórica, filosófica e estética, então, torna-se imprescindível buscar o seu entendimento sobre a linguagem, bem como as mudanças no estatuto dessa, consoante com Julia Kristeva (2015), em *História da linguagem*. Mais do que uma observação sobre a História, o romance de 1987 configura-se como uma reflexão sobre os caminhos do uso linguístico.

Cerzindo os pontos significativos de nosso percurso de reflexão, o movimento gerador de nossa tese, este trabalho realiza-se em cinco capítulos, cujo percurso passamos a apresentar de forma breve. O já referido primeiro, intitulado “Agustina Bessa-Luís: a tradição e o

contemporâneo”, constitui-se de um panorama reflexivo breve dos temas que marcaram o romance português ao longo do século XX, em outras palavras, o que significa usar o adjetivo contemporâneo e em qual contexto. Realizamos esse percurso para, então, entendermos o que significa a estreia literária de Agustina Bessa-Luís, em 1948, com a novela *Mundo fechado*, assim como a sua inserção - sem hiatos - no cenário das letras portuguesas até 2006, quando publica *A Ronda da Noite*, seu último romance escrito antes de interromper sua produção devido a problemas de saúde. Busca-se o motivo pelo qual a romancista “inaugura uma data” na ficção portuguesa, de acordo com a expressão de Eduardo Lourenço (2009).

Frisamos que essa explanação focalizará essencialmente a produção de Agustina Bessa-Luís, porque, além dessa ser o nosso objeto de estudo, nosso objetivo não consiste em apresentar, em amplitude e profundidade, os pormenores de nomes-chaves, por conseguinte, de obras da literatura portuguesa do século XX, responsáveis por redesenharem e alterarem estruturas das letras lusitanas. Essa seria uma tarefa hercúlea e fora dos objetivos gerais desta tese. A romancista, sem dúvida alguma, faz parte de um amplo contexto de mutação, em que nomes como o de Mario de Sá-Carneiro e de Raul Brandão inicialmente reconfiguram textualmente e semanticamente as possibilidades de escrita. Da mesma forma, no início de sua produção, conviveu com a importante produção de Vergílio Ferreira e Miguel Torga e, futuramente, com a de José Saramago, José Cardoso Pires e António Lobo Antunes. Durante 58 anos de intensa atividade, presenciou diferentes momentos da História portuguesa, além de conviver com autores responsáveis, da mesma forma, por movimentar e reformular o cenário cultural do século XX. Reconhecemos de antemão as lacunas existentes nesse primeiro momento, em virtude de elas serem essenciais para a centralização nos aspectos específicos da autora.

Nesse momento, nosso objetivo consiste em buscar como a crítica especializada a leu e a reconheceu, pois apreensões como a de Eduardo Lourenço (1994, p.309), quando este a entende como “a mais célebre e celebrada dos nossos romancistas” e a de Óscar Lopes (1986, p.160) ao explicitar que: “Agustina Bessa-Luís é, tanto quanto sei, o mais importante escritor português que se revelou desde, pelo menos, o fim da última guerra [II Grande Guerra]” chamam a atenção e abrem questionamentos. Por que a escritora é vista como a mais “célebre e celebrada dos nossos romancistas”? Portanto, nesse momento inicial, contextualizam-se as supostas “fases” e as faces da ficcionista dentro da produção literária lusitana, bem como se destacam certos eixos temáticos e estruturais característicos de sua poética.

O segundo, intitulado “A multiplicação como método: o romance como enciclopédia aberta e a escrita entre parênteses”, antecede as leituras críticas dos três romances em estudo.

Representa o momento de aprofundamento pormenorizado dos eixos que guiam as nossas observações, quais sejam, o romance como enciclopédia aberta e a escrita entre parênteses, ambos apresentados, brevemente, nesta “Introdução”. Na primeira parte, discutimos o romance como enciclopédia aberta pelas proposições, essencialmente, de Italo Calvino (1990), de Umberto Eco (1991) e de Maria Esther Maciel (2004) (2009), bem como feitos da enciclopédia iluminista e sua organização temática e estrutural. Na sequência, visamos à identificação de como a multiplicação - mecanismo basilar do romance como enciclopédia aberta - plasma-se na organização estrutural do texto literário de Agustina Bessa-Luís e permite a escrita entre parênteses. Esses pontos remetem às hesitações, às dúvidas e às hipóteses divergentes como elementos estruturantes, como substâncias responsáveis pela multiplicidade e, conseqüentemente, pelo ímpeto enciclopédico do romance agustiniano “traduzidos” nas expressões “a enciclopédia aberta” e “escrita entre parênteses”.

O terceiro momento de nossa discussão, o capítulo “*A Corte do Norte*: um romance sobre a linguagem e sobre os limites da razão” reflete sobre a linguagem responsável pela criação dos valores aceitos como *a verdade* e expressos, na escrita da História. O saber filosófico, uma das bases da enciclopédia, produz a cristalização de certas leituras de mundo e de papéis sociais. Nesse sentido, no século XX, a linguagem ocupa um espaço significativo, conforme o enredo do romance de 1987 tematiza, bem como se reconhece a alteração do seu estatuto (KRISTEVA, 2014). Nesse texto, observamos a indagação de como traçar uma narrativa coerente e inquestionável de uma vida diante de um mistério, a saber, o desaparecimento da Baronesa do Mar ou Rosalina de Sousa. Ao longo do romance, os herdeiros da protagonista, durante cinco gerações, tentam decifrar o “enigma de Boal” (BESSA-LUÍS, 1987, p.24) e oferecem versões diferentes para o mesmo acontecimento, logo, estamos no território da multiperspectiva e da incompletude, conforme trechos, como este, evidenciam: “É pena, porque muita coisa se podia descobrir ainda sobre Rosalina, baronesa de Madalena do Mar” (BESSA-LUÍS, 1987, p.272).

Em vista disso, a narrativa de *A Corte Do Norte* quebra, por meio da valorização da multiplicação, a noção da existência de uma razão absoluta a ponto de Rosamund e João de Barros perceberem que a personagem principal tornou-se abstração, indefinição e linguagem. Se Rosalina de Souza passa a ser entendida como manifestação subjetiva, então, tem razão Catherine Dumas (2002, p.73), quando afirma que, em Agustina Bessa-Luís, os “pontos de vista variam sempre produzindo infinitas interpretações dos factos”. Cada olhar torna-se responsável por desestruturar, negar e complementar o seguinte. Portanto, *A Corte do Norte* prioriza o perspectivismo, a multiplicação de pontos de vistas. Temos por objetivo, neste capítulo, pensar

a construção do saber e dos valores com os quais parte significativa da filosofia se ocupou, tomando como eixo as noções e alterações ocorridas no conceito de *linguagem*. O saber ancora-se e precisa da linguagem para ser estabelecido, logo, filosofia, historiografia e literatura, necessitam dela para existir. Todavia, ao alterar-se o estatuto da linguagem, modifica-se, igualmente, a relação entre os seres, as palavras e as coisas.

O mesmo pode ser dito sobre a perspectiva, sendo ela ponto de vista, capacidade de leitura e interpretação do mundo, fundamentada em conceitos internos. Portanto, não existe leitura desinteressada e neutra do sensível. Perspectivas, no caso da literatura, são construídas por narradores, porém há limites e potencialidades a serem debatidos, conforme a alteração dos focos narrativos, entre *eu* e *ele*, evidencia ao mostrar graus de conhecimento distintos para a matéria narrada. No tocante ao romance, Rosalina de Sousa, ao ser possibilidade e abstração, não deixa de ser entendida também como linguagem, assim como a trama romanesca estrutura-se, tomando por base pontos de vista heterogêneos para um mesmo fato: o sumiço de Boal.

Dessa forma, a leitura crítica proposta para a obra de 1987 aspira a mostrar como a proliferação de apreensões, as hesitações, as alternativas, as aberturas e o inacabamento fundamentam o texto. Percebe-se a estrutura em rede distributiva, típica do romance como enciclopédia aberta, como forma de organização, como abundância de caminhos que não levam ao centro, ou seja, ao desfecho do enredo, à resolução do enigma da Baronesa de Madalena do Mar. Retomamos, assim, pontos apresentados acerca do romance como enciclopédia aberta e da escrita entre parênteses. Também é importante, nesse sentido, identificar como o tempo solidifica e transforma valores.

Como referido, a trama romanesca de *A Corte do Norte* explicita a dificuldade dos herdeiros de Rosalina de Sousa em estabelecer a narrativa coerente de uma existência. Por trás disso, está a tópica agustiniana sobre o mistério do existir, logo, tem coerência a afirmação de Dalva Calvão (2014, p.38), para quem: “Parece ser exatamente de um mundo ilusório, em que é difícil, sob a pele das aparências, tangenciar a substância das coisas e dos seres, que nos fala, em grande parte, a ficção de Agustina, metonimicamente considerada em *A Corte do Norte*”.

Com o romance de 1987, almejamos reconhecer o entendimento da linguagem como responsável pela construção de valores, muitas vezes, definidos como a natureza predicativa e existencial de algo. No entanto, pela “sabedoria da incerteza”, nota-se a transformação da verdade em verdades. Tal apreensão possui elo com as reflexões sobre as possibilidades e impossibilidades de *realmente* conhecer algo, conforme a estruturação em multiperspectiva evidencia. O campo do saber privilegiado, pensado e problematizado, em *A Corte do Norte*,

equivale à reflexão sobre a razão (Filosofia) como encarregada pela construção de imperativos inalteráveis, de sistemas interpretativos estáveis e coerentes.

A intersecção entre perspectivas e linguagem, um dos sustentáculos do romance ora considerado, oferece recursos interpretativos e abre caminhos à reflexão do romance de 1997, a qual se dá no quarto capítulo, intitulado “*Um cão que sonha*: a escrita da História, o sentido do ser, os valores e a memória”. Nesse texto, Agustina Bessa-Luís recorre à História, uma das áreas do saber, segundo a divisão proposta pela enciclopédia. Os apontamentos anteriores embasam nossa leitura, pois uma das formas do passado chegar até nós é por intermédio da escrita, como fragmento textualizado daquele. Trata-se de historiografia e, como tal, o pretérito constitui-se como construção textual, pois lança mão de recursos da linguagem, amplamente discutidos nas malhas de *A Corte do Norte*. Mas, por ser linguagem, organiza-se como ponto de vista e como interpretação. A reflexão sobre a linguagem, quer na escrita da História, quer na construção dos saberes, e, em maior grau, na interconexão entre esses elementos, evidencia como diversas vozes foram emudecidas e suplantadas - como a das mulheres - à proporção que sistemas valorativos e historiográficos eram tecidos. Com isso, temos o caminho para a discussão pretendida em *Um cão que sonha* acerca da escrita da História e dos esquecidos desta.

Um cão que sonha apresenta a história de Léon Geta, filho da burguesia endinheirada do Porto, e Maria Pascoal, uma mulher, aparentemente, simples e provinciana que, desde a adolescência, gostava de escrever. Após o casamento com Léon, ela passa muitas horas no quarto de costura, dedicando-se ao seu exercício de produção literária, conforme revela o narrador: “Ela só queria estar só umas horas por dia, no quarto onde guardava algumas malas que trouxera de casa. A sogra não sabia se ela dormia ou bordava, nem lhe ocorria perguntar. [...] Passava o tempo no seu cubículo da costura, mas a máquina não se ouvia” (BESSA-LUÍS, 1997, p.13, 26-27). Sentenças como essas explicitam o diálogo estabelecido com *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf (2014), por sua vez, a reflexão sobre a condição feminina, o que retoma a discussão proposta no paradigmático romance de Agustina Bessa-Luís: *A Sibila*. Se, por um lado, a História consiste em memória, por outro, ela também abarca esquecimentos. Assim, a escrita, quer literária, quer histórica, pode vencer o tempo, porém eterniza silêncios. E, novamente, a presença do tempo se faz sentir.

Aos vinte e cinco anos e casada há apenas três, Maria Pascoal morre em um acidente de carro. Tempos depois de sua morte, os tios encontram um manuscrito sem assinatura, mas aparentemente escrito por ela: “Ele [Léon] tinha deixado a casa da Alameda, para onde foram viver os tios de Maria Pascoal, apelidados de Sardões Verdes. Foram eles que lhe falaram pela primeira vez do talento de Maria para escrever. Léon achou que estavam a delirar. ‘São

completamente parvos’, pensou” (BESSA-LUÍS, 1997, p.31). Léon pede que um vizinho, o advogado Amálio Correia de Sá, leia o manuscrito. Amálio altera o texto e Léon o publica como se fosse o autor. Então, pela voz de Léon, fala outra voz suplantada. Apesar de tudo indiciar que Maria Pascoal é responsável pela obra, atentamos para o fato da ausência de assinatura, gesto nada gratuito, que abre duas possibilidades de leitura: (1) o apagamento da voz feminina e, em maior grau, a ausência desta na escrita da História, configurando-se, portanto, um cerceamento de outros pontos de vista; (2) a necessidade de se questionar as verdades e os saberes, por mais óbvios e transparentes que sejam, sobretudo, se uma voz, historicamente determinada como detentora da verdade, enfatiza uma informação como correta.

Conforme apresentado, almejamos verificar como a semântica de cada diegese complementa, adiciona e dialoga entre si. Eis um dos nossos objetivos principais, inclusive para pensarmos o seu universo ficcional como enciclopédico. Assim, valendo-se do estudo da perspectiva e da linguagem, bem como a constatação da impossibilidade da teleologia sobre o sentido do ser humano, iniciamos a leitura de *Um cão que sonha*, buscando o entendimento da reflexão de Agustina Bessa-Luís sobre a História. Isso se faz necessário, inclusive, porque a revisitação histórica fomenta a construção do traço hiperbólico e maximalista do conjunto literário da ficcionista.

Além disso, buscamos as substâncias qualificadoras do romance como enciclopédia aberta e da escrita entre parênteses. Dessa forma, focalizaremos esses elementos como molas propulsoras do texto de 1997 para entendermos como a escrita da História (linguagem) e os seus narradores (perspectiva) fomentam a cristalização de certos estelionatos. Para tanto, partiremos das possibilidades semânticas permitidas pela discussão acerca do manuscrito de Monte-Faro, livro atribuído a Maria Pascoal, mas deixado sem assinatura e entregue a Léon Geta Fernandes, seu marido, anos depois da morte da mulher. Ele assina a criação e a publica como se fosse o autor e, dessa maneira, aparece a questão do tempo cristalizando uma mentira como verdade, então, explicita-se a necessidade de transformar afirmações em perguntas – tônica da metodologia composicional de Agustina Bessa-Luís.

Retomamos a temática, presente também em *A Corte do Norte*, do mistério do existir, visto que o enigma de Maria Pascoal invade Léon Geta Fernandes ao longo de sua jornada, assim como acontece com os herdeiros de Rosalina de Sousa. Entende-se, aqui, a dúvida como falta, portanto, a ausência empírica dessas personagens interagindo com as outras faz com que elas sejam memória, passado e reminiscência, por conseguinte, abstrações. Acentuam-se, dessa maneira, as potencialidades do indecifrável e a dificuldade de reconhecer a verdade sobre um ser humano, pois entre o conhecimento e a verdade, há a imaginação e a memória. Neste

processo, a romancista frisa do mesmo modo a memória dos objetos, dado esse qualificador do romance como enciclopédia aberta (MACIEL, 2009). Essa paga tributo à memória involuntária proustiana, sendo ela matéria relevante do discurso literário agustiniano. Em vista disso, cumpre pensar o valor mnemônico presente nos padrões estruturais e semânticos da romancista, porque isso fundamenta a discussão sobre a memória do amor – base da estética romanesca de Agustina Bessa-Luís, a qual privilegiamos, no fim desse quarto capítulo.

Em “*A Ronda da Noite: o estético pictórico, o narrativo, a simultaneidade e a temporalidade*”, quinto e último capítulo, apontamos como o tempo se “faz ver” na pintura e na literatura, bem como a importância histórica do surgimento da pintura figurativa em Rembrandt - mas também em Velázquez - e o desejo dos seres representados de talvez “vencer” o tempo ao se eternizar como arte. No século XVII, a figurativização dos homens da corte, empreendida por Rembrandt e Velázquez, modifica a História da Arte ao colocar a temporalidade do ser na pintura. Igualmente a mudança da representação dos motivos sacros para o factual denota o avanço do pensamento moderno. Nesse sentido, os nomes dos dois pintores constituem peças-chave à História da Arte e são de fundamental importância para a leitura crítica aqui almejada do romance de 2006. Coteja-se a relação entre literatura e pintura com a finalidade de versarmos sobre as qualidades estruturais de uma e de outra para, assim, entendermos como o tempo se faz “ver” em cada uma delas, bem como possibilidades e limites estruturais. Mas precisa-se relacionar aspectos estruturais e semânticos, bem como se vale de elementos pictóricos para arquitetar seu romance.

O narrador descreve a famosa tela de Rembrandt como uma “obra enigmática” (BESSA-LUÍS, 2006, p.327) e, como tal, pontuada de interrogações. Ora, se as vidas de Rosalina de Sousa e Maria Pascoal permitem questionamentos e, assim, a multiplicação, isto é, diferentes interpretações, o mesmo também não ocorre com composições plásticas e com aquele que a contempla? No entanto, ambas, no percurso diegético, não existem mais como matéria, o que intensifica a interrogação lançada por elas. Já a tela pictórica permanece como materialidade de um passado em um presente de contemplação.

Vale destacar que Rembrandt simboliza nome significativo da pintura barroca, estilo de composição constantemente atribuído à romancista. Se o barroco demanda uma episteme antirracionalista (CALABRESE, 1987), então, isso retoma a discussão sobre a escrita entre parênteses. Quadros barrocos ressaltam a valorização do pormenor e utilizam a técnica proliferante, isto é, o preenchimento de todo o plano da tela quer pela abundância de níveis,

quer pela profusão de detalhes – a tela de Rembrandt “A Ronda da Noite”³ exemplifica esses dois pontos magistralmente. Nesse sentido, estamos também dentro da técnica estilística da autora. A tela rembrantiana prima, enquanto representante do barroco, pelo jogo entre claro e escuro, o que potencializa o enigmático da pintura e responsável pelo efeito dramático.

No último romance de Agustina Bessa-Luís, observa-se um narrador esmiuçando o sentido da arte e do fazer estético por meio do fascínio de Martinho Dias Nabasco pelo quadro de Rembrandt, que dá título ao romance. Todavia, perpendicular a essa necessidade exegética, igualmente, investiga-se aspectos estruturais da pintura como a simultaneidade, pois essa estabelece níveis em razão da focalização empregada em cada personagem do quadro. Ganha corpo a interrogação acerca da realidade recriada nas artes plásticas e, em igual medida, a relação entre pintura e literatura.

A autora a privilegia, conforme exemplificam as afirmações sobre a construção da perspectiva nas, conhecidas, biografias das pintoras portuguesas Maria Helena Vieira da Silva e Martha Telles e, sobretudo, no ensaio “Van Gogh escritor”, em que, novamente discutindo um pintor holandês, ela teoriza acerca das relações entre a arte literária e a pictórica, além de dar ênfase à ideia de que, nas diferentes formas de representação, “a realidade decorre das inexatidões e das anomalias necessárias para atingirem a realidade” (BESSA-LUÍS, 2000, p.118). Partindo desse pressuposto, não se poderá pensar a narrativa sobre Martinho Dias Nabasco como também uma exposição sobre a representação? De acordo com a perspectiva da romancista, a realidade e, conseqüentemente, toda representação se faz por inexatidões e limites exatamente por ser linguagem. Assim, com o romance de 2006, último escrito por Agustina Bessa-Luís, priorizaremos como campo do saber, a imaginação (a estética).

A reflexão proposta pela ficcionista prioriza o discurso do inacabado como potencializador de enigmas, conforme a sua argumentação construída, no ensaio “Menina e moça e a teoria do inacabado” e semelhantemente trabalhada em produções diversas. Atentos a isso, pretendemos discutir e provar que o sentido profundo do inacabado vai ao encontro daquela “rotação da angústia” (BESSA-LUÍS, 2000, p.84), sendo ela resultante da impossibilidade de um fechamento coerente, de um discurso monológico e delimitador, conforme sinalizam os questionamentos explicitados pelas personagens herdeiras de Rosalina de Sousa, Léon Geta Fernandes e Martinho Dias Nabasco, protagonistas dos romances *A Corte do Norte*, *Um cão que sonha* e *A Ronda da Noite*, respectivamente.

³ Quando fizermos referência à tela de Rembrandt, utilizaremos a grafia entre aspas (“A Ronda da Noite”) para diferenciar dos itálicos designativos do romance de Agustina Bessa-Luís (*A Ronda da Noite*).

Essa atitude, desencadeadora de posturas múltiplas, se configura como responsável pela complexificação dos discursos e pela aparente caoticidade típica da produção literária de Agustina Bessa-Luís, pois oferece possibilidades interpretativas que se complementam e, paradoxalmente, se negam por meio da força das irresoluções e do contraditório. Basta lembrar que Maria Pascoal, de *Um cão que sonha*, pode ou não ser a autora do manuscrito de Monte-Faro, sendo essas duas opções possíveis e, ao mesmo tempo, excludentes. Nessa ordem de ideias: “O inacabado [...] propicia ao leitor a possibilidade de descobrir diversos aspectos da realidade que participam no efeito do todo” (BESSA-LUÍS, 2000, p.86). Saliente-se, aqui, o plural em “diversos aspectos”.

No terceiro capítulo do romance *A Ronda da Noite*, intitulado “O Mutante”, o narrador argumenta que a arte deve descrever como “mudanças” e “ruínas” (BESSA-LUÍS, 2006, p.87) marcam a dinâmica da vida – termos esses, aliás, muito caros ao vocabulário da escritora. Ruínas são fragmentos do passado e o lembrete de uma condição existencial. Se o tempo cristaliza enigmas pela falta, como ocorre em *A Corte do Norte* e *Um cão que sonha*, a representação pictórica potencializa a presença temporal como força destrutiva e elemento que elucida suposições valendo-se de força estética. Não é gratuito, portanto, o fato de a tela pictórica de Rembrandt, que dá título ao romance de 2006, ser descrita como enigmática, assim como também o são outras personagens agustinianas, tais como Rosalina de Sousa e Maria Pascoal, por exemplo.

Nessa via, as hipóteses conduzem à multiplicidade semântica, logo, a aberturas, então, como interpretar uma obra? Qual o sentido de uma profusão de planos? Qual o valor e a função da arte? Essas são perguntas que Martinhos Dias Nabasco faz a si mesmo e, por consequência, também aos leitores. A economia narrativa de *A Ronda da Noite* representa a força das volubilidades e a multiplicidade de interpretações acerca da tela, ao passo que valoriza a inconstância dos saberes, pois quebra com ideias unilaterais, conforme ocorre também em *A Corte do Norte*. O narrador de *A Ronda da Noite* enfatiza, assim, os equívocos que marcam a exegese da produção de Rembrandt ao longo dos anos como, por exemplo, a ideia de que essa representa uma cena noturna e militar, quando seria uma imagem diurna e festiva: “era uma tela enorme, coberta por uma camada de sujidade que lhe dava a cor noturna e patética. De facto, fora pintado à luz do dia, e nisso consistia a sua força orientada para um acto diurno e alicientes” (BESSA-LUÍS, 2006, p.289). Se “erros” de natureza diversa permitem a efabulação, então, erros aceitos como a verdade permitem os estelionatos da História.

Em um dos momentos de *A Ronda da Noite*, quando o autor implícito toma a palavra para expor interpretações acerca do quadro, ele aponta para o fato de que muitos daqueles

homens representados não teriam sentido para a História, uma vez que esta ficaria muda no que diz respeito a eles, como ficou em *Um cão que sonha*, em relação à personagem Maria Pascoal: “O rumo não estava ainda definido, muito menos o percurso. Mas arvoraram todos já os títulos e as missões, ensaiando as posições e posando para a História que possivelmente ficaria muda a seu respeito” (BESSA-LUÍS, 2006, p.81). A História eternizou o nome do capitão Frans Banning Cocq, mas está muda no que concerne aos outros homens que compõem o quadro, aqueles que estão mais à margem e distantes da perspectiva central. Entretanto, ao longo do romance de 2006, essas figuras periféricas ganham destaque à medida que o narrador expõe a falência dos Nabascos, conotativa do fim de uma aristocracia nortenha. Assim, pontos característicos da discussão de *Um cão que sonha* reaparecem em *A Ronda da Noite* e, desse modo, um romance complementa o outro, o que, por sua vez, transluz o cariz enciclopédico do conjunto literário da escritora. Nesse movimento narrativo, da mesma forma, valendo-se da obra de Rembrandt, Agustina Bessa-Luís interpreta e teoriza, por exemplo, quando traz a discussão sobre História muda, à proporção que ficcionaliza.

Com essa trajetória reflexiva, objetivamos o levantamento de dados significativos da poética de Agustina Bessa-Luís por intermédio da investigação de aspectos do romance como enciclopédia aberta, bem como o reconhecimento de como a escrita entre parênteses define a tônica de um trabalho estético que valoriza a multiplicidade e esta, por conseguinte, fomenta o aberto. Essas substâncias demarcam uma sensibilidade que anseia mais interrogar do que responder, portanto, aspira a exercitar o movimento crítico e exegetico. Nossas leituras críticas, destarte, desejam reconhecer como a multiplicidade se configura em cada um dos romances, bem como reconhecer a relação entre organização estrutural e plano semântico.

1 AGUSTINA BESSA-LUÍS: a tradição e o contemporâneo

1.1 O romance português contemporâneo e seus temas

Quando discute o romance português contemporâneo, Álvaro Manuel Machado (1984) aponta para a dificuldade em se delimitar, quer conceitualmente, quer historicamente, aquilo que seria o contemporâneo. Argumenta que o seu ensaio é datado tendo por base a concepção de que a visão crítica elementar e estruturante está centrada no ano de 1977. Desse modo, a leitura desse texto, em anos posteriores, tenta falar de algo que era contemporâneo naquele momento, do mesmo modo como pode deixar de ser em outro momento. Entretanto, se as informações ainda fizerem sentido, as discussões mostram-se pertinentes, o texto literário e o crítico continuam a ser contemporâneo não o sendo temporalmente, mas tematicamente. Ideia similar é defendida por José Ortega y Gasset (2016b, p.133), quando afirma que o sentido da arte é sempre ser atual: “Arte, em seu sentido mais estrito, é sempre uma arte atual. Sua atualidade vivifica o passado descobrindo nele formas afins e formas opostas”.

O anacronismo essencial da História demarca a diferença, de acordo com José Ortega y Gasset (2016a), entre contemporâneo e coetâneos. Viver no mesmo tempo não significa entendê-lo do mesmo modo. Conforme o filósofo, “Se todos os contemporâneos fôssemos coetâneos, a história ficaria cristalizada, petrificada num gesto definitivo, sem a possibilidade de qualquer inovação radical” (ORTEGA Y GASSET, 2016a, p.34). Nessa perspectiva, está presente a ideia de geração, sendo essa marcada por três eixos temporais e, assim, por diferentes modos de entender o presente. Então, “ser *contemporâneo* em literatura não significa nem ‘ser do mesmo tempo’ nem ‘ser do *nosso* tempo’” (MACHADO, 1984, p.12). Estes questionamentos soam pertinentes, afinal, passados mais de sessenta anos de produção literária, a romancista portuguesa continua a ser contemporânea? Se a resposta for afirmativa, quais os motivos que permitem tal conclusão? O termo contemporâneo traz intrinsecamente a interrogação da importância das afirmações levantadas em diferentes momentos, mas que ainda reverberam no momento atual.

Portanto, o contemporâneo caracteriza-se por um “movimento pendular duma escrita que secretamente se interroga sobre o passado para analisar o presente e visionar o futuro. Movimento de absorção momentânea de toda a cultura dum país na sua relação com culturas estrangeiras, passadas ou presentes” (MACHADO, 1984, p.12). Essa proposição oferece caminhos de leitura e os aspectos destacados pelo crítico são reconhecíveis na literatura agustiniana. Além disso, a proposição pede uma busca genealógica de momentos-chave, isto é,

pontos de mutação, de novos inícios e de mudanças de perspectivas, no contexto português, como foi o ano de 1974, quando cai a ditadura salazarista, decretando o fim do Estado Novo.

Em consonância com esse entendimento, em *A chama e as cinzas: um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000)*, João Barrento (2016) demarca duas datas-chave para definir a contemporaneidade portuguesa: 1974, com a revolução dos Cravos; e 1986, ano de adesão de Portugal à Comunidade Europeia. Em pouco mais de dez anos, o país deixa de ter fronteiras fechadas, causadas por um regime ditatorial, para ser teoricamente sem fronteiras. As datas oferecem demarcações discutíveis, mas existe uma alteração no modo de conceber a estrutura do Estado português.

Com a liberdade de expressão, uma literatura contemporânea começa a ser feita em Portugal à medida que autores reveem a História, de acordo com João Barrento (2016, p.41-42), como “*atualização crítica do passado histórico*”, por consequência, “a par da história do passado, também a *história do presente* atraiu os nossos autores”. A literatura assinala a emergência de uma outra “consciência da História” (BARRENTO, 2016, p.36) que passa a ser vista por três ângulos: de baixo, de fora e de dentro:

A narrativa (diferentemente da informação ou também da literatura documental) não opera em extensão, configura uma experiência subjectiva da História – de preferência a História vista *de baixo*; ou então *de fora*, de fora do tempo, como por exemplo em Agustina; ou ainda *de dentro*, como acontece com várias outras mulheres romancistas e contistas – e envolve-se na matéria que narra (BARRENTO, 2016, p.35).

Em razão disso, traumas são esmiuçados e outras vozes silentes e perspectivas aparecem, sobretudo, pelo aumento significativo da presença de escritoras que começam a publicar, essencialmente, a partir do caminho aberto, no século XX, por Irene Lisboa, Judite Teixeira, Agustina Bessa-Luís e Natália Correia – importante geração de autoras pré-1974. Conforme assinala Álvaro Manuel Machado (1984, p.21), “o tema ‘feminino’ surge, coincidindo, por exemplo, com o tema obsessivo dum Portugal redescoberto socialmente e psicologicamente após o 25 de Abril”.

A necessidade de interpretar e investigar o país ganha densidade com o aumento de vozes e, consequentemente, com a multiplicação de obras literárias escritas por mulheres, vem à tona um outro olhar, de acordo com Isabel Allegro de Magalhães (1995), em *O sexo dos textos*. Por outro lado, quando discute a autoria feminina, João Barrento (2016, p.60) entende que “a categoria «texto» neutraliza a de *gender* e absorver as diferenças de sexo”. Do mesmo modo, o crítico reconhece que há “escritas masculinas no feminino, e vice-versa” (BARRENTO, 2016,

p.60). Será que por isso, então, a ensaísta não consegue determinar pontualmente como a especificidade desse ponto de vista feminino se configura?

Porém, embora nem sempre seja fácil isolar uma atitude comum, autónoma de um tema, há de facto aspectos que têm a ver seja com o *ponto de vista*, seja com a seleção de matizes temáticos, que dão uma tonalidade própria aos textos, que neles denunciam a sua origem feminina (MAGALHÃES, 1995, p.25).

Além disso, há também as vozes literárias oriundas das ex-colônias portuguesas na África (Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné Bissau), expondo as fraturas do colonialismo português.

seja por meio da questão dos retornados, portugueses, filhos de ex-colonos, nascidos em território africano e expulsos após a independência, bem como pela importante efervescência das vozes literárias de autores africanos não mais presos – literal e metaforicamente falando –, ao olhar do colonizador, ao *modus operandi* da colônia. Nesse sentido, é sintomática esta sentença retirada, de *O Mosteiro*, romance publicado em 1980, quando repensa o mito sebastianista: “A realidade da História pareceu-lhe esperar continuamente uma contra-prova” (BESSA-LUÍS, 1980, p.42).

Essas tendências são da mesma forma defendidas tanto por Maria Alzira Seixo (2001), em “Para uma leitura crítica da ficção em Portugal no século XX: anos quarenta a noventa”, quanto por Carlos Reis (2004, p.16), em “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”, onde argumenta que a Revolução dos Cravos “pôs termo a um tempo político e cultural”. Na esteira desse pensamento, João Barrento (2016, p.13), em *A chama e as cinzas*, reconhece o movimento da literatura contemporânea para a “contemporaneidade literária” que se fundamenta em duas datas-chave, quais sejam, a revolução dos cravos e a adesão de Portugal à Comunidade Europeia, em 1986.

No entanto, como marca Eduardo Lourenço (1994), em “Literatura e Revolução”, um tempo de entendimento é necessário para, digamos, “tirar o mofo” e deixar o ar circular, para a literatura aprender a viver com a liberdade. O que, nos primeiros quatro anos, parecia não produzir nada de novo, uma vez que os “manuscritos de gaveta” não apareceram praticamente, faz com que as escritas cortantes de autores como Lídia Jorge, Teolinda Gersão, António Lobo Antunes e Pepetela, entre inúmeros outros citáveis, apareçam e instaurem o elemento “contemporâneo” dessas literaturas após a sensação de ausência do novo.

Além da revisitação da História, da emergência da autoria feminina e da temática da guerra nas ex-colônias africanas como pontos significativos, Álvaro Manuel Machado (1984)

elencar também a influência do realismo-fantástico latino-americano em Almeida Faria, Mário de Carvalho, Maria Gabriela Llansol, Luísa Costa Gomes, Lídia Jorge, José Viale Moutinho, Olga Gonçalves, João de Melo, Baptista-Bastos e Altino do Tojal; a influência do surrealismo e das vanguardas históricas do início dos anos 1920 a 1960 com viés mais experimentalista em Nuno Bragança, Casimiro de Brito, Teresa Salema, Yvette Centeno, Mário Cláudio, Nuno Júdice; e a investigação da condição feminina em Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa, Maria Ondina Braga, Teresa Salema e Teolinda Gersão.

Isabel Allegro de Magalhães (1995, p.25) elenca esse mesmo conjunto de tendências, quando repensa os temas, as matérias e os ambientes privilegiados na literatura portuguesa contemporânea de autoria feminina, a saber, a guerra colonial em Joana Ruas, Wanda Ramos e Lídia Jorge; a Revolução dos Cravos em Lídia Jorge, Maria Velho da Costa, Teolinda Gersão, Agustina Bessa-Luís, Olga Gonçalves, Eduarda Dionísio e Luísa Costa Gomes; os assuntos históricos em Agustina Bessa-Luís, Luísa Costa Gomes e Isabel Barreno; a prostituição e a emigração portuguesa em Olga Gonçalves, trazendo a discussão dos problemas e da vida urbana portuguesa; universos fantásticos e a presença do realismo mágico em Lídia Jorge, Hélia Correia e Maria Isabel Barreno; a importância e a influência da liturgia católica em Hélia Correia e Maria Velho da Costa; os “universos de carácter satírico, burlesco” (MAGALHÃES, 1995, p.28) em Yvette Centeno, Maria Isabel Barreno e Fernanda Botelho; a investigação de casos reais por meio de uma narrativa policial em Agustina Bessa-Luís, Wanda Ramos e Hélia Correia; e, por fim, o questionar da existência através do discurso intimista em Yvette Centeno, Fernanda Botelho e Maria Gabriela Llansol. Como observamos tanto nos exemplos dados por Álvaro Manuel Machado (1994) quanto nos sublinhados por Isabel Allegro de Magalhães (1995), os autores transitam entre as mais variadas tendências.

Após discorrer alguns pontos típicos do presencismo, do surrealismo e do neorrealismo, correntes identificáveis na primeira metade do século XX, no romance português, Maria Alzira Seixo (2001) elenca quais seriam os traços definidores da literatura contemporânea. Segundo ela, seriam eles:

a. *a reelaboração do real*, isto é, a “literatura como instrumento cultural de intervenção social” (SEIXO, 2001, p.22) marcada por um “primarismo maniqueísta” (SEIXO, 2001, p.24) e especulações conceituais, citando como exemplos os autores Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, Fernando Namora, Maria Dionísio, Isabel da Nóbrega, Baptista Bastos e João de Melo;

b. *o pensamento do tempo* como algo influenciado pelo pensamento existencialista, que altera a tendência coletivista do neorrealismo para o Eu em busca da “relação fundamental de

existência face ao mundo, aos outros e a si mesmo” (SEIXO, 2001, p.25). Entre os autores elencados estão Maria Judite de Carvalho, David Mourão-Ferreira, Fernanda Botelho, Teolinda Gersão e Vergílio Ferreira. Para a ensaísta portuguesa, nestes, muda-se o coletivo para o Eu;

c. *deslize de imagens* como qualidade de um romance de cunho mais “desordenado”, marcado por uma forte invenção estilística. Esta temática põe em evidência “a derivação contínua de temas, motivos, nomes e conceitos” (SEIXO, 2001, p.30). É dentro dessa categoria temática que Maria Alzira Seixo (2001) inclui Agustina Bessa-Luís, Ana Hartherly, Herberto Helder e Natália Correia. De qualquer modo, a percepção do elemento plástico presente na concepção de “deslizar de imagens” aponta para um traço significativo da escrita da romancista: a aproximação com as artes plásticas;

d. *as alegorias do cotidiano* constituem consequência da mistura de preocupação social com invenção estilística de “propensão simbólica”, identificáveis em José Cardoso Pires, Almeida Faria, Nuno Bragança, Hélia Correia, Lúcia Jorge e António Lobo Antunes;

e. *as falas do mundo*, eixo temático no qual entram o processo de revisão e a escuta das vozes silenciadas pela História, em que se encontram autores como José Saramago e António Lobo Antunes. De acordo com Maria Alzira Seixo (2001, p.37; grifo nosso), a justificativa para dar esse nome a essa linha de conteúdo do romance português contemporâneo reside no fato de que “a história deixou de um fresco epocal, para se tornar, como vimos em António Lobo Antunes, na voz que acompanha, não só para relembrar, como para emendar, ou alterar e mesmo deformar, os possíveis de aparência das coisas”;

f. *as fracturas do inteligível*, este item está conectado ao anterior, bem como dialoga com a chave de leitura proposta por Linda Hutcheon (1991), em *Poética do pós-modernismo*, acerca da metaficção historiográfica, pois revela a “tendência de índole pós-moderna” (SEIXO, 2001, p.38) do romance português contemporâneo em dialogar com a escrita da História de forma paródica, jocosa e cínica, tendo por intuito, o esvaziamento do “sentido existencial, humano, moral e político”. De acordo com a ensaísta:

Com o trabalho da História, será difícil aos estudiosos do romance português contemporâneo recusarem a efectiva presença de elementos da sensibilidade *pós-moderna* na nossa ficção; com efeito, esta História que é *lição crítica do presente*; que é *correção*, ou mesmo despudorada *deturpação*, dos factos assumidamente históricos; e que, quando é evocação fiel, se detém de preferência na *perspectiva dos perdedores e dos vencidos*, justamente daqueles dos quais em geral não reza a História, esta visão da História altera, muito mais que o passado, a própria consciência de ser presente (SEIXO, 2001, p.40).

Neste sentido, *as falas do mundo* relacionam-se com *as fracturas do inteligível*, pois ambas remontam a um novo modo de compreensão da História pela percepção dos “cantos paródicos” (HUTCHEON, 1985), ou seja, das vozes paralelas à História que espicaçam os discursos histórico, filosófico e estético, aceitos como determinantes e inquestionáveis.

João Barrento (2016) resume todas essas tendências e temáticas com a concepção de que dois olhares trespassam a literatura portuguesa contemporânea, quais sejam, olhar para trás - para o passado distante -, para a distância – para o ato de escrever e para o discurso colonial:

A nova literatura parece, pelo contrário, constituir-se num duplo movimento alternante, entre o enclausuramento e a diáspora, com um olhar dominante que e abre em três direcções: o *olhar para trás* (para a História mais antiga, para os tempos da ditadura, para a viragem trazida pela Revolução, e mesmo para mundos arcaicos e meio perdidos nas estranhas e insólitas históricas de um José Riço Direitinho); o *olhar para a distância* – para a África, com toda a literatura sobre a Guerra Colonial até romances como *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão (1997), ou *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge (1988), ou para a América, no romance de Paulo de Castilho *fora de Horas* (1989), e até para a China, na obra de Maria Ondina Braga. Mas este olhar para a distância assume também outras formas, chegando a todos os horizontes da literatura e da cultura na obra lírica de poetas que entram quase sempre em diálogo com a tradição, como Vasco Graça Moura ou Paulo Teixeira, que se alimentam do Eu próprio – uma tradição muito nossa – ou para as espirais do próprio ato de escrever (em muitas mulheres escritoras: Teolinda Gersão, Maria Gabriela Llansol, Yvette Centeno, Maria Velho, mas também em Rui Nunes e nos primeiros textos de Jacinto Lucas Pires ou Pedro Paixão) (BARRENTO, 2016, p.18-19).

Pois bem, a consciência histórica e a consciência poética aparecem, de acordo com o referido crítico português, como marcas elementares da literatura contemporânea. Isso não representa algo apenas identificado nesse período. Mas as circunstâncias históricas levaram, de acordo com João Barrento (2016), a excrescência desses mecanismos e ambos caracterizam a produção de Agustina Bessa-Luís que, em 1948, com a publicação de *Mundo fechado*, inaugura uma data na ficção de língua portuguesa (LOURENÇO, 2009). Todavia, como apresentado sumariamente na “Introdução” deste trabalho, cumpre refletir por quê.

Debruçar-se sobre a literatura agustiniana significa entrar em contato com o ambiente intelectual e artístico de dois períodos, isto é, pré e pós-1974 e, como tal, reflete e transcende aspectos sociológicos e históricos ao passo que reformula alguns entendimentos acerca do romance feito em Portugal. Como esse breve panorama temático resenha, a literatura contemporânea reflete sobre si mesma como ato estético, sobre a sociedade e sobre a História. A produção agustiniana, em vista disso, oferece caminhos que nos coloca em relação a outras obras que, em conjunto, tracejam o espírito de uma época.

1.2 A “inauguração de uma data”

Agustina Bessa-Luís, apesar de distante das prateleiras brasileiras, é um importante nome das literaturas de língua portuguesa, conforme destacam críticos como Eduardo Lourenço (1994) (2009), Nelly Novaes Coelho (1984), Carlos Reis (2004), António José Saraiva (1999) e João Pereira Coutinho (2013, p.8), quando este afirma: “Existem vários mistérios no mundo editorial brasileiro. Mas o maior de todos é Agustina Bessa-Luís não figurar entre os grandes. E por ‘grandes’ leia-se Machado de Assis ou Guimarães Rosa. Leia-se Fernando Pessoa ou José Saramago”. Nessa ordem de ideias, uma das sentenças máximas de sua importância é proferida por António José Saraiva (1999, p.158; grifo nosso), em *Iniciação a literatura portuguesa*:

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

A romancista nasceu em 1922, em Vila Meã, Concílio de Amarante, norte de Portugal, sua produção se estende até 2006, ano de publicação de *A Ronda da Noite*, último romance, e momento também em que ela deixa de escrever por motivos de saúde. Desde então, trabalhos “inacabados”, “engavetados” e recolhas de crônicas e ensaios, entre outros tipos textuais, têm vindo a público. Agustina Bessa-Luís é plural. Em virtude desse caráter multifacetado, Artur Portela (1986), em *Agustina por Agustina*, a descreve como “mulher-multidão” (BESSA-LUÍS, 1986, p.8). Escreveu romances, romances infanto-juvenis, ensaios críticos, biografias, autobiografia, dramas, crônicas e argumentos (guiões) para cinema.

Todavia, em um movimento tipicamente agustiniano, o que aparenta ser um romance histórico de aparência tradicional ganha ares de ensaio crítico e formulações filosóficas à medida que os narradores - ora em primeira pessoa não personagem, ora em terceira pessoa - dissertam sobre o fazer artístico, sobre os limites das classificações, bem como emitem conceitos e discutem sobre esses como a memória do amor, o absurdo, o fatalismo, o mistério, a ilusão, o desejo, a memória, o arrependimento – sendo todos esses termos caros ao seu vocabulário.

Essa configuração estrutural, por sua vez, conduz ao entendimento de Octavio Paz (2012, p.231) sobre o romance como o espaço da ambiguidade, pois nele “cabem desde confissão a autobiografia até o ensaio filosófico” - o de Agustina Bessa-Luís reafirma essa percepção crítica. Conforme veremos em pormenor, no próximo capítulo, mas presente ao

longo deste estudo, a multiplicidade característica da produção agustiniana se desenha pela diversidade de gêneros textuais perceptíveis em um mesmo texto.

Agustina Bessa-Luís começa a publicar no final de 1940, mais especificamente, em 1948, quando sai a novela *Mundo fechado*, e, no final dos anos 1950, já é considerada uma artista brilhante, reconhecida e aclamada pela crítica. Afirmar Carlos Reis (2004, p.18): “Já Agustina Bessa-Luís, decididamente implicada na renovação temática da ficção portuguesa dos anos 50 em diante, prossegue, depois da década de 70, a sua prolixa produção ficcional”. Ou seja, a romancista atravessa uma parte significativa do século XX.

Um desejo de recolha, de inventário de uma nação, de saberes, bem como o levantamento de correntes criativas de naturezas diversas, parece mover a imaginação criadora de Agustina Bessa-Luís. Isso talvez possa ser apontado como responsável pela “arquitetura filosófica” do seu conjunto literário multifacetado e poliédrico, composto por quase uma centena de livros, perdendo em extensão para o seu tão admirado Camilo Castelo Branco. Nesse sentido, entendemos a obra da romancista como um dos mais representativos e pontuais testemunhos de parte considerável do século XX e do início do XXI.

Álvaro Manuel Machado (1984) marca o passo adiante que a literatura dela representa ao absorver, mas ao mesmo tempo reestruturar, temas e estruturas típicas da geração presencista e da neorrealista⁴, além do trabalho simbólico⁵. Na concepção do ensaísta, a estética da autora de *Mundo fechado* representa a contemporaneidade do romance português ao reunir e consolidar a junção de diferentes vertentes estéticos-ideológicas do século XX.

A produção agustiniana retoma componentes da literatura produzida por Mario de Sá Carneiro, em que um “eu” se procura quer como autor, quer como subjetividade que transcende uma suposta unidade, elemento igualmente importante para a produção de Vergílio Ferreira e a da geração presencista, em especial, José Régio. Em função disso, no ensaio “Metamorfose da ficção portuguesa (temporalidade e romance)”, Eduardo Lourenço (1994) entende que entende a produção do autor de *Rápida a sombra* e *Para sempre* como divisora de águas no cenário português, pois simboliza um espaço de transição entre a literatura feita anteriormente e a produzida posteriormente:

⁴ Adota-se a grafia neorrealismo em concordância com a nova ortografia. Quando o excerto for retirado de textos críticos, manteremos a escrita com hífen, conforme texto original.

⁵ Sobre o aspecto simbólico na produção agustiniana, consulte-se o ensaio de Álvaro Manuel Machado, onde o crítico desenvolve a sua linha de análise sobre a “reelaboração da história imediata, em sua reestruturação simbólica” (MACHADO, 1984, p.12), característica da ficção de Agustina Bessa-Luís, em consonância com as tendências do romance português pós-25 de Abril.

Esta breve referência a um dos nossos mais célebres romancistas contemporâneos [Vergílio Ferreira], bastará para insinuar que a sua relação com a temporalidade, na medida em que releva do *sério* e é por assim dizer objeto próprio da sua ficção, inscreve Vergílio Ferreira no espaço de transição entre o mundo o romance moderno que vai de Eça de Queirós aos romancistas da *Presença* – em particular José Régio, romancista da aventura labiríntica do *eu* no meio dos outros – e ao neo-realismo, com a sua ficção «engagée», e o universo de uma nova ficção para quem a relação da escrita e da temporalidade tomará cada vez mais uma forma *lúdica* (LOURENÇO, 1994, p.309).

E, assim, absorvendo e negando um conjunto de elementos estéticos e sócio-históricos, além da influência da produção de autores da estirpe de Camilo Castelo Branco, Agustina Bessa-Luís, segundo Eduardo Lourenço (1994), firma-se - junto com Vergílio Ferreira - como interessante novidade nas letras portuguesas:

Sem perder em geral, a preocupação do *sentido*, os romances dessa nova ficção, a começar pelos paradigmáticos de Agustina Bessa-Luís, a mais célebre e celebrada dos nossos romancistas, deixam de ser a encenação de um «eu» que se revela através da história ou histórias que nos são contadas, para ser criações, um pouco à maneira pessoana heteronímica de *histórias, no fundo, sem sujeito*, realistas na aparência, oníricas na sua essência, expressão do puro prazer de contar, menos para se salvar da morte como Xerazade, do que para afirmar uma vontade de poderio sobre a ordem das evidências sociais ou morais que constituem o caos das «relações humanas» (LOURENÇO, 2014, p.309).

Na esteira dessa leitura feita por Eduardo Lourenço, Álvaro Manuel Machado (1983), em *Agustina Bessa-Luís: imaginário total*, entende a estreia da romancista como consequência de um conjunto de mecanismos estéticos, psicossociais e históricos. Em função disso, a autora reforma sem destruir, interroga sem negar e afirmar, mas, essencialmente, interroga. De acordo com o crítico,

A bem dizer, Agustina 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 diversas origens (Proust, os barros espanhóis, entre outros). Ou seja (e é essa a grande novidade do seu romance): Agustina reinventa-a, incessantemente, pacientemente (MACHADO, 1983, p.177).

Convém dar atenção a maneira como Miguel Real (2012) sublinha, em *O romance português contemporâneo: 1950-2010*, a necessidade de separar fato histórico de estético, sendo que este pode ou não ter relação com aquele. No caso português, a Revolução dos Cravos de um lado e as alterações artísticas de outro. Nessa trajetória, cabe reconhecer a importância da democracia e da abertura política após quase 50 anos de Estado Novo, mas também precisa-se admitir que temas-chave e estruturas que explodem pós-1975 são anteriores a essa data. Nas

décadas de 40 e 50, tanto Agustina Bessa-Luís, quanto Natália Correia destacavam aspectos da condição feminina, assim como José Cardoso Pires discutia, em 1968, com *O Delfim*, a História como ponto de vista e construção discursiva.

Depois da retomada da democracia existe uma reconfiguração do cenário político; contudo, em termos artísticos, consoante com o referido ensaísta, na década de 50, Agustina Bessa-Luís e Vergílio Ferreira se afastavam do modelo realista da configuração romanesca à Éça de Queiroz e à Camilo Castelo Branco e, dessa maneira, começam a inaugurar o romance contemporâneo sem, porém, negar elementos da tradição oitocentista, pois distingue-se quer em aspectos estruturais, quer em aspectos temáticos, a profunda influência do autor de *Coração, cabeça e estômago* na de *Mundo fechado*.

Fragmentária, descontinuista, a estrutura de *A Sibila*, é construída em torno de Quina, filha de uma mulher do povo e de um fidalgo, segundo a tradição romanesca nortenha estabelecida por Camilo Castelo Branco. Fundada em tipos psicológicos desenhados segundo a técnica do *puzzle*, *A Sibila*, após a publicação em 1944 de *Mau tempo no canal*, de Vitorino Nemésio, supera definitivamente as duas fortalezas ideológico-estéticas concorrentes, o neorrealismo e o presencismo, inaugurando uma nova estirpe de romances que Eduardo Lourenço designou por «literatura desenvolta», literatura sem ditames extraliterários estéticos e éticos orientadores, e a cujos autores chamou «filhos de Álvaro de Campos», isto é, suficientemente arrojados e inovadores para neles fluir a criatividade, a intuição e a fulguração estética sem peias nem censura próprias daquele heterónimo de Fernando Pessoa (REAL, 2012, p.89).

Eis a razão, dialogando com diferentes críticos, de Agustina Bessa-Luís inaugurar uma data na ficção portuguesa contemporânea, pois a sua produção reformula estruturas e temáticas, entretanto dialoga com a tradição. Reconhece-se, portanto, na romancista, uma confluência que contribui para a edificação do carácter hiperbólico do universo literário da ficcionista. Esse dado, do mesmo modo, configura-se como um dos traços que nos permite pensar em romance enciclopédico como uma possibilidade coerente de leitura.

Da mesma forma, Eduardo Lourenço (1994, p.309) reconhece em Ruben A. e em Agustina Bessa-Luís a recusa em aceitar “utopias compensatórias” em detrimento da valorização das ambiguidades e contradições:

Contrariamente ao que sucedia na ficção anterior e sobretudo na dominante dos anos 40, que designamos de neo-realista, não há na ficção de Ruben A., nem de Agustina Bessa-Luís nenhum propósito de instaurar qualquer utopia compensatória para solucionar as desordens do mundo, da história ou da sociedade. Há apenas uma compensação jubilatória das suas contradições, das suas extravagâncias, delírios, com particular predileção por aqueles que subvertem pelo imprevisto, a energia, o soberbo desdém da norma segundo o

célebre tríptico do «bom», do «belo» e do «verdadeiro» (LOURENÇO, 1994, p.309).

Entendimentos como esse acentuam que a escritora não aponta saídas, mas aumenta as paredes do labirinto em que os seres se movem em busca de um centro. Octavio Paz (2012, p.229) entende que “a doutrina busca a extinção da dor e do mal”. Sendo assim, a ficcionista, por sua vez, valoriza esses componentes na sua produção literária, principalmente, a reflexão sobre o mal.

Nessa ordem de ideias, Maria Alzira Seixo (2001, p.29) assinala também que “uma outra maneira de escrever romance em Portugal é inaugurada por *Agustina Bessa-Luís*”. Sentenças como essas, conforme desejamos expor, se multiplicam. Então, se isso realmente ocorre, cumpre refletir sobre o modo como a estética da romancista se configura em seus traços estilísticos, temáticos e estruturais, bem como retomam os eixos temáticos delimitados por ensaístas como Maria Alzira Seixo (2001) e Carlos Reis (2004).

Agustina Bessa-Luís conota um acontecimento nas letras lusitanas; um caso importante tanto para a autoria feminina, quanto pela relevante e complexa visão de mundo construída. Cosmovisão nascida, sobremaneira, da dúvida, do tom cético e da quebra de limites e certezas, tal como reverberando Eduardo Lourenço (1994), defende Pedro Santana Lopes (2009, p.53): “É no desconcerto das ideias feitas que Agustina constrói o seu universo”. Fugindo de pragmatismos reducionistas, de maniqueísmos e monofonias, Agustina Bessa-Luís marca uma data:

Em 1953⁶, uma autora já conhecida de leitores atentos, publica um livro que *inaugura uma data na ficção portuguesa contemporânea*. O título famoso, como sabemos, é *A Sibila*, título profético no qual Agustina Bessa-Luís profetiza o seu próprio destino e a sua vocação de vidente e visionária. Esse título representa uma época, para quem estava atento, o fim de uma hegemonia que, desde há 15 anos dominava, com razões para isso, o panorama da ficção portuguesa, aquilo a que se chamou neo-realismo. *A Sibila* não é um romance que se coloque em qualquer oposição, ou ideário, à prática ficcional desse neo-realismo (LOURENÇO, 2009, p.40; grifo nosso).

Em “O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa”, Nelly Novais Coelho (1999), retomando Eduardo Lourenço (1994), reitera a quebra de paradigma, nas letras portuguesas, representada pela publicação de *A Sibila* em 1954. Consoante com a ensaísta brasileira,

⁶ Em 1953, Agustina manda o manuscrito de *A Sibila* para concorrer ao prêmio Delfim Guimarães. Em 1954, a obra é publicada e ganha o prêmio Eça de Queirós.

Surgido num momento de marasmo criador (no crepúsculo do neo-realismo heróico dos anos 40), *A Sibila*, com seu sucesso imediato (premiado ainda no original com o Prémio Delfim Guimarães), vem chamar a atenção dos leitores e da crítica para o novo universo romanesco que, sem alarde, vinha sendo construído por uma mulher: Agustina Bessa-Luís. Seus primeiros títulos, *Mundos fechados* (1948), *Os super-homens* (1950) e *Contos impopulares* (1953), talvez pela impossibilidade de inclusão nas correntes então em voga (Neo-realismo engajado, Segundo Modernismo com a Presença e Existencialismo nascente), perturbaram a crítica e permaneceram mais ou menos ignorados (COELHO, N., 1999, p.124).

Fundamentados por esses diferentes discursos críticos, podemos identificar, em suma, que o local de destaque de Agustina Bessa-Luís nas letras lusitanas se justifica pelo fato de ela negar engajamentos e leituras fechadas da existência, bem como pela refutação do plano vanguardista de imposição do novo pelo novo. A romancista apresenta-se como a voz problematizadora de variadas concepções de mundo e estilos pretéritos. À proporção que essa linha reflexiva e, por conseguinte, essa estratégia narrativa configura-se, ela representa seres humanos em profundidade, complexidade e contradições, consequentemente, refuta idealizações. Tal atitude faz com que um singular olhar seja lançado sobre a realidade social, cultural e histórica.

De modo que, esse conjunto de aspectos são sintetizados em interrogações críticas como esta de Carlos Câmara Leme (2009, p.47), presente na reportagem publicada na revista *Ler*, intitulada “A romancista que sonhou a sua obra”:

Onde situar Agustina? Próxima às temáticas de Camilo Castelo Branco nas construções das personagens, não muito afastada da descrição das paisagens de Eça de Queirós, pós-moderna *avant la lettre* na desconstrução das realidades de onde parte para construir os seus livros, aparentemente provinciana mas abrindo caminhos para perceber a universalidade dos homens, única num estilo espirituoso, sarcástico, perverso, aforístico em muitos casos, marcado, sobretudo, pela alegria de comunicar (LEME, 2009, p.47).

Cada um desses pontos (e nenhum deles) pode oferecer uma resposta adequada. A convergência de diferentes vetores estéticos e ideológicos faz com que sua “classificação” dentro de determinada periodização literária seja um “trabalho” sisífico e realmente desnecessário, o que não impede que alguns eixos classificatórios sejam apontados.

O pensamento acerca do romance agustiniano tem como indicação elementar a percepção da força da conjunção aditiva frente à alternativa. Em 1954, quando *A Sibila* vem a público, a ficção portuguesa nesse contexto sentia os ecos da herança de *Orpheu* e *presença*, o neorrealismo vigente, além da ascensão e consolidação do existencialismo. A aglutinação de tendências simboliza, consoante com João Palma-Ferreira (1978), uma parte importante da

ficção portuguesa contemporânea, vista como a mistura da tradição portuguesa de gosto realista com o desejo de inventividade, que marca a literatura pós-25 de abril. No entanto, o ensaísta entende que isto é possível devido, primordialmente, a quatro autores que nasceram no século XIX e produziram textos-chave no início do XX, quais sejam, Raul Brandão, Almada Negreiros, Teixeira-Gomes e Aquilino Ribeiro, sendo que os dois primeiros são o “ponto de arranque” (PALMA-FERREIRA, 1978, p.48) para a ficção de ruptura lusitana.

Por outro lado, o crítico “esquece” o nome de Mario de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, o que soa estranho, dada a importância e influência de ambos para a literatura do século XX. Em *A Confissão de Lúcio*, Mário de Sá Carneiro apresenta o ficcional do confessional, ou seja, assinala a ficcionalidade inerente à criação literária, como este exemplo demonstra: “Mas o que ainda uma vez, sob minha palavra de honra, afirmo é que só digo a verdade. Não importa que me acreditem, mas só digo a verdade – mesmo quando ela é inverossímil. A minha confissão é um mero documento” (SÁ-CARNEIRO, 1990, p.151). Em Agustina Bessa-Luís, tal ponto fundamenta a reflexão sobre o estatuto do romance e suas convenções.

João Palma-Ferreira (1978) coloca “na conta” de Raul Brandão⁷ autores como Jorge de Sena, Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira e Fernanda Botelho, entre outros. Álvaro Manuel Machado (1983) concorda, portanto, com aquela radiografia do romance contemporâneo português, proposta por João Palma-Ferreira (1978), pois, quando destaca o modo como *A Sibila* é responsável pelo *novo* dentro do *contemporâneo*, ou seja, pelo início de algo que ultrapassava as linhas temáticas coexistentes em um mesmo espaço/tempo, o autor de *Dicionário de literatura portuguesa* entende que, no romance de 1954, germinam elementos estéticos que foram deixados “em bruto” pelas mãos de um Raul Brandão:

Para sermos concisos, digamos apenas que *A Sibila* dá precisamente a medida deste *novo* que ultrapassa o *contemporâneo*. Porquê? Porque é 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. Uma linguagem deixada em bruto por Raul Brandão no seu romance *Húmus* (1917), romance que destrói a estrutura tradicional do romance do século XIX, numa espécie de paroxismo do imaginário proveniente da poesia simbolista, ainda mal assimilada, ou da poesia decadentista e finissecular, à mistura com o «romance de ideias» dostoievskiano (MACHADO, 1983, p.176-177).

⁷ *Húmus* (1917), de Raul Brandão, é, segundo o ensaísta, o livro que permite uma “revolução” na literatura portuguesa do século XX: “Se tivéssemos de caracterizar o *Húmus*, verdadeira obra maior da ficção moderna portuguesa, teríamos de recorrer, provavelmente, a uma linguagem crítica de pendor impressionista, tal é o amorfismo do seu discurso da narrativa, tal o desnivelamento cronológico, tal a desfocagem das personagens que como actores de uma intriga que tende a diluir-se num vasto espaço onde se chocam, quase desregradamente, os mais minuciosos esboços de caracteres com as sínteses mais fulgurantes de autênticas teorias do absurdo e do fantástico” (PALMA-FERREIRA, 1978, p.50).

O mítico constitui um dado de grande importância nas formulações críticas de Álvaro Manuel Machado (1983) sobre Agustina Bessa-Luís. Esse ponto não deixa de estar ancorado na valorização temática da ficcionista que recai na reformulação da História - a revisitação mítica repensa a forma como a narrativa de uma nação foi cimentada em determinados fatos e pessoas. No entanto, na revisão a episódios e personagens-chave, Agustina Bessa-Luís, de forma alguma, adota o tom monolítico e acabado. A relação “entre mito e literatura” ilumina a ponderação de Eduardo Lourenço (2016) de que os escritores portugueses dos 150 tentam responder “o que é ser português”.

Então, para dar aos seus livros, ao mesmo tempo, o tom regionalista e universal, Agustina Bessa-Luís parte da “realidade portuguesa na sua relação com o mundo” (MACHADO, 1983, p.39), ou seja, põe “em questão a *sua* cultura repensando a cultura universal” (MACHADO, 1983, p.39). Com a percepção da impossibilidade de encontro da essência, emerge a percepção da significância do ser em seu retrato plurifacetado, membro da cultura local e da universal determinantes, cada uma à sua maneira, de modos de pensar e compreender a realidade sensível. O juízo reflexivo agustiniano, portanto, em imanência, parte do micro (sua cultura) para o macro (a cultura universal), sendo este recurso típico do romance como enciclopédia aberta, conforme apresentado em pormenor mais adiante. Na dialética entre singular e plural, Agustina Bessa-Luís aspira à captação da essência do lugar e, em última instância, da nação portuguesa, ao passo que arquiteta uma complexa reflexão “sobre a condição portuguesa em particular e a condição humana em geral” (MACHADO, 1983, p.39).

Desse modo, a recolha de dados do Norte e do Sul de Portugal ajudam a formular a força inventariante responsável pelo seu caráter enciclopédico. Entretanto, para a ficcionista, o olhar lançado à província oferece elementos significativos da substância de uma nação. Dessa maneira, a reflexão acerca do território nortenho torna-se de grande valia em Agustina Bessa-Luís (1982, p.88), uma vez que “é na província que se encontra o carácter e a mística duma nação, e os grandes escritores deixam-se amarrar ao espírito das terras nulas e sensatas de que extraem um brilho que a pedra polida da capital não tem”. Muito da mística de um povo e dos símbolos formadores que guardam o elemento singular de uma nação estão na província, não na cidade que se quer cosmopolita e homogênea com os seus “júbilos de voracidade” e destruição para, assim, dar sempre espaço ao novo, conforme esta citação de *A Corte do Norte* expõe:

Mais ainda: o continente com os seus novos postulados e júbilos de voracidade, com o aproveitamento de tudo o que se destruíra, com a fé na

palavra e a integridade até da ruína, ia constituir-se no rival. Ia simplesmente criar um nível de desafios, uma espécie de espírito de missão por sua vez capaz de assumir o dever de derrubar e de criar cisões (BESSA-LUÍS, 1987, p.259).

Sobre a cidade, menciona também o narrador de *Um cão que sonha*, romance em que se delimitam, em diversos momentos, as relações entre Norte e Sul de Portugal:

É na cidade que se realizam os sonhos dos ambiciosos que se partilham com as ilusões de multidão. [...] E, sendo a capital menos optimista quanto à duração dos venerados e dos ilustres, porque a capital renova-se quando o resto do país continua, parecia que em vinte anos tudo sofria uma espécie de esbanjamento da memória; pouco ficava do que, na província, merecia ser lembrado, e o era, durante mais de duas gerações.

Pode-se ser ignorado na grande cidade com os mesmos predicados com que se é famoso numa aldeia do Minho. Para isso contribuem o avô e o pai, bem como inúmeros parentes onde se reflectem os mesmos dons e os defeitos que fazem o estribilho da região e fixam a imagem duma pessoa à sua celebridade própria (BESSA-LUÍS, 1997, p.59).

Depreende-se dos excertos acima que Agustina Bessa-Luís inquire acerca do espaço citadino, sendo este representante do perspectivismo homogeneizador. Percebe-se a metrópole como metonímia da modernidade social, marcada pela massificação, e tema de ampla literatura. No processo de recolha da mística de um povo, além do Norte de Portugal, a romancista aprecia também os territórios “periféricos” da nação portuguesa, como a Ilha da Madeira, espaço romanesco de *A Corte do Norte*.

Nelly Novaes Coelho (1999) sinaliza também outro tópico importante: a consolidação do discurso literário de autoria feminina situado na conta de escritoras como Agustina Bessa-Luís. A reflexão sobre a forma literária, em outras palavras, a ponderação sobre a construção do gênero romance mostra-se de grande valia para a autora de *A Sibila*, pois, como essa expressa no prefácio a *Tarde de mais Mariana*, de Filomena Cabral (1985), focalizar esse traço simboliza uma possibilidade de reflexão sobre a configuração de visão “feminina”. Contudo, essa ainda paga tributo à forma romance, essencialmente, construída sob o signo do masculino:

Há uma escrita de mulheres. Confusa e embaraçada como elas, quando é uma escrita de mulheres. Eu atrevo-me dizer que o supremo estilo das mulheres é o estilo místico; porque, então, tudo o que toca ao amor é a mais absurda visão e um acordo de profecias

Mas, no mais das vezes, as mulheres escrevem segundo o modelo dos homens. Para eles, as mulheres têm de ser sensuais, complicadas, motivo de reflexão, submetidas ao obstáculo da reflexão. Mas não são assim. Os melhores livros de amor são feitos com o que os homens ignoram sobre as mulheres. Ignoram quase tudo.

Agora começa a haver uma literatura feminina, uma forma de a mulher se interrogar; mas ainda só balbucia e, quando tem mais sucesso, é quando se aproxima da anedota sexual da Margarida de Navarra; quando parece à

vontade no papel de marafona e espreitadora de alcovas (BESSA-LUÍS, 1985, p.I).

Partindo da imanência do texto, torna-se difícil delimitar o que seria a apreensão feminina. Mas tal constatação está implicada na problematização contemporânea da questão da figura autoral, o que se liga à revisão da História e à reflexão sobre o cânone, por consequência, quem escreve aquela e estabelece este. Em outras palavras, o implícito da discussão consiste na forma como a literatura feminina ganha significado relevo. Os seres humanos veem e pensam a partir das teorias que têm na mente, no espírito. Ou seja, é pelas perspectivas internas que a materialidade do mundo ganha sentido. Há uma substância “invisível” responsável também pelo modo como algo material deixa de ser “apenas” matéria e passe a ser dotado de sentido.

A partir de 1949, ano de publicação de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir⁸, a explosão do pensamento feminista estabelece mudanças significativas no entendimento dos papéis sociais femininos por intermédio de uma análise da construção social da mulher. Oscar Lopes (1986, p.156) identifica, em *A Sibila*, uma consonância afinada e aliada a essa questão, quando aponta o seu desejo em “superar a condição histórica da mulher”. Existe uma nova concepção estética, filosófica e histórica na conta de pensadoras e escritoras e, no caso de Portugal, o nome de Agustina Bessa-Luís torna-se citação obrigatória sempre que essa discussão vem à tona, visto que a romancista é uma das responsáveis por (re)pensar o local social e epistêmico estabelecido para as mulheres. Nesse movimento, lança luz ao silenciamento da voz feminina na escrita da História e como ser que ocupa espaços fechados, como o da casa. Nessa via, *A Sibila* representa um marco quer pela estruturação, quer pelo eixo temático (OLIVEIRA, 1972; BULGER, 1990).

Há, com essa escolha temática, a alternância entre ser social e ser psíquico. Se a mulher, no final do século XIX e início do XX, tinha as suas funções, assim como os homens, então, só pode perceber a subversão desses códigos de conduta presentes em *A Sibila*, romance em que uma mulher protagonista assume as funções de administradora de uma quinta, no início do século XX, quem tiver a noção do jogo entre valores e verdades. Esse atilamento evita também o risco do anacronismo. Assim sendo, a existência ata-se a determinado espaço e tempo históricos com particularidades ideológicas, imbui aos seres as concepções caras àquela cultura daquele período, o que remete a outro problema: a definição do dever-ser de cada um.

⁸ A ideia, aqui, não é discernir sobre as ligações entre a filósofa Simone de Beauvoir e Agustina Bessa-Luís. Mas torna-se necessário assinalar que a escritora portuguesa se encontra afinada às questões do seu tempo. Daí o destaque à obra de Beauvoir.

Conforme pondera Silvina Rodrigues Lopes (1990, p.120; grifo nosso): “A desagregação dos valores inquestionáveis não significa a negação de valores ou a sua multiplicação indiferente, mas pelo contrário, *a necessidade de valores questionáveis*”. A consciência crítica de Agustina Bessa-Luís, movida pelo imperativo da dúvida, opera um movimento de revisitação das forças responsáveis pela constituição interna e pela externa através da investigação das relações humanas à medida que a moralidade, a História, a estética, a filosofia, ou seja, põe-se a configuração dos saberes à prova.

Dessa forma, existe a percepção de valores, não de verdades, logo, do elemento histórico definidor do modo como um conjunto de pessoas em determinado tempo-espaço lê o mundo. A constatação da historicidade do constructo pede “a necessidade de valores questionáveis”, à vista disso, a revisitação de estatutos sociais, históricos, culturais e estéticos. Essa dinâmica crítica, sobretudo, “não exclui a crítica das verdades oriundas do mito ou da razão” (LOPES, S., 1990, p.122). Tanto não exclui que ela é uma das molas propulsoras da terceira fase do projeto literário da ficcionista, pois ajuda na fomentação do processo de revisitação à História.

O impulso estruturante da dúvida provoca a instabilidade proveniente do incerto, o que faz com que a romancista não se utilize do estético para determinar o ético, mas sim para refletir sobre este. Tal escolha acarreta em nítido afastamento das linhas do neorrealismo e sua literatura alicerçada nos ideais de esquerda e com claro intuito de denúncia. A escritora, como assinalou Eduardo Lourenço (1994), não defende pontos de vista, mas questiona todos à medida que aponta convenções e jogos de poder, ou seja, interroga condutas e levanta pontos de vistas. Em razão disso, João Barrento (2016, p.63) entende que um conjunto de autoras, dentre elas Agustina Bessa-Luís, Maria Velho da Costa e Maria Gabriela Llansol, principalmente, a partir de 1960, foi responsável por transformações importantes no romance português e, desse modo, causam “uma «revolução» que merece esse nome pelo simples facto de alguns desses romances assinalarem, já na década de sessenta, a ruptura definitiva com a longa dominação da escola realista e neo-realista e as formas tradicionais da narrativa”.

Nessa via, a essência da obra agustiniana simboliza um maduro pensamento sobre “o sentido do mistério” (MACHADO, 1982, p.59), a tentativa de entendimento poético da existência apesar da percepção de que andamos em um e somos um mundo fechado, por isso suas “personagens situam-se no extremo limite de uma realidade posta em causa, uma realidade que palavra a palavra se procura, extremo limite que confina o infinito do possível” (MACHADO, 1983, p.49). Assim, a autora de *A Muralha* transcende os limites do Realismo e do Neorrealismo, pois

o seu realismo essencial excede todo o contorno, toda a superfície descritível por qualquer processo realista. As suas descrições têm uma fragrância incomparável, quer se trata dos amplos horizontes que se vêem do alto de uma montanha, quer de um simples quintal, quer de uma retrete num café de Paris, quer de uma casca de laranja deitada à rua no princípio do Inverno; e, no entanto, há qualquer coisa neles que não cabe na exterioridade dos olhos; são como que fosforescências de um oceano ilimitado. Há ser não só em cada pessoa, mas em cada coisa. Mas seria tão errôneo dizer que o romance de Agustina é metafísico (à maneira, por exemplo, de Régio) como dizer que é psicológico. Para Agustina não há um além da realidade, um transcendente; o que não há é um limite do imanente (SARAIVA, 1999, p.159).

Sobre a questão da autoria feminina em Portugal, e a importância da publicação de *A Sibila*, vale salientar algumas defesas na crítica portuguesa, sendo o primeiro excerto de Isabel Allegro de Magalhães (1995, p.16):

Não há dúvida de que, apesar de existirem no campo da narrativa de ficção diversas obras de autoria feminina (sobretudo no século XIX e já no XVII), é só no presente século, e especial, a partir dos anos 50, com a publicação de *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, que a narrativa ficcional feminina emerge entre nós como particularmente significativa.

O segundo, de Eduardo Lourenço (2009, p.40):

Mais tarde a cultura portuguesa aperceber-se-á que além da originalidade literária de *A Sibila*, enquanto ficção e escrita, uma escrita por vezes aleatória e fantasmagórica, essa obra instaurava sem que ainda se soubesse muito bem uma espécie de longo reinado da literatura feminina em Portugal. No caso dela, mais feminina do que feminista – que Agustina não é nem nessa perspectiva uma ideóloga, mas um exemplo da sua ficção povoada de personagens femininas entre as quais a do seu primeiro livro, *Mundo fechado*, que impôs um mundo da mulher até então subalternizado como uma evidência que as suas sucessoras receberam já como uma herança natural. Até porque Agustina tinha demasiado humor para ser feminista – sobre as outras mulheres. E, por incrível que possa parecer e muitas vezes não é entendida, sobre ela própria.

O último é retirado da *História da Literatura Portuguesa*, de Oscar Lopes e António José Saraiva (1982, p.1132-1133; grifo nosso):

Algumas das melhores revelações femininas podem ligar-se àquela tendência subjectivamente demolidora que procura atingir a mola íntima, existencial, de liberdade, através de uma nauseada, ou angustiada, negação, genérica, afinal muito semelhante à teologia negativa dos místicos. [...] Uma negatividade mais radical, nascida de um ainda mais profundo sentido de decadência na burguesia originariamente rural, e servido por uma extraordinária exuberância de evocações, pormenorizadas de modo transfigurador ou amplificadas em proporções extremamente significativas, eis o que informa os *romances caudalosos* de um dos mais importantes ficcionistas de hoje, Agustina Bessa-Luís.

Ora, depreende-se, a partir da leitura destes três excertos, nos quais diferentes teóricos delimitam a importância tanto autoral, quanto estética, do seu surgimento literário marcado por “romances caudalosos”. Ela representa um tempo, viveu um processo de alterações epistêmicas e sociais, daí a possibilidade de compreender a publicação de *A Sibila* como a imagem de um processo de alteração social e história do status da mulher portuguesa. No entanto, não se pode explicar a literatura apenas pela História, mas tampouco se pode pensar naquela como sistema hermeticamente fechado. Há, portanto, uma dupla singularidade, pois se Agustina Bessa-Luís ajudou e é fruto de um tempo, sua criação, do mesmo modo, contribuiu para moldá-lo, por conseguinte, para entendê-lo. Vida, sociedade, obra e História se misturam e adensam caminhos reflexivos.

A ficcionista, ao mesmo tempo que dá amplo papel às mulheres, por um viés que facilmente poderia ser enquadrado como feminista, como é o caso de Quina, de *A Sibila*, evita, por outro lado, o feminismo “heroico” e, em razão disso, argumenta: “Sou muito pouco participante das ideias feministas, desse provincianismo feminista que existe e que se desenvolve por toda a parte, hoje” (BESSA-LUÍS, 1986, p.48). Ainda que evite determinismos ideológicos é inegável o fato de que a reflexão sobre a condição feminina ganha espaço. Todavia, isso igualmente se materializa por intermédio de ponderações múltiplas e complexas que apontam tanto paradoxos, quanto necessidades sócio-históricas. O enigmático apresenta-se, do mesmo modo, nesse discernimento e, assim, por intermédio da atuação de algumas personagens agustinianas - como Quina, La Roque e Rosa Maria, conforme veremos mais adiante -, torna-se possível reconhecer como a autora constrói seus seres ficcionais como entes marcados por jogos de interesses e ambiguidades.

Octavio Paz (2012, p.225) reconhece esse ponto como elementar ao desenvolvimento da forma romanesca, quando entende que, na modernidade, a “consciência surge como conquista última e a mais lata da história”. No entanto, segundo o poeta mexicano, a contradição marca estruturalmente a consciência moderna do eu e, por conseguinte, “verdades incompletas” (PAZ, 2012, p.226). Em vista disso, de acordo com Alfredo Bosi (2010, p.157):

Uma tradição filosófica que vai de Platão a Descartes, e deste aos ilustrados, aposta no caráter libertador da razão, única instância capaz de indicar aos homens o caminho certo e a ação virtuosa. Pascal, que passou do racionalismo cartesiano à fé cristã radical, terá sido um dos primeiros pensadores do Ocidente a duvidar da independência absoluta da razão, suspeitando que por trás da clareza da argumentação pode estar agindo a força cega das paixões, verdadeiros motores dos discursos dos homens. Mas jamais duvidou de que a dignidade do homem estivesse em ser pensante, embora fosse apenas “um

caniço pensante”. Com o criticismo de Kant, a razão perscruta os seus limites sem abandonar, porém o posto de juiz dos pensamentos e das ações.

Períodos como esses demonstram a razão pela qual Octavio Paz (2012, p.229) elenca a razão crítica enquanto fundamento moderno: “O pensamento moderno [...] vê na razão crítica o seu fundamento”. Em outras palavras, o destaque recai na centralidade do Homem e sua consciência como ordenadoras do sentido do mundo antes oferecido pelo transcendente. Entretanto, a primazia da consciência antropocêntrica típica da modernidade causa uma profunda alteração da “posição do homem moderno diante do cosmos e diante de si mesmo” (PAZ, 2012, p.226). Portanto, essa predileção tem como consequência “o desaparecimento de noções que eram a justificação da vida e o fundamento da história” (PAZ, 2012, p.226). Do mesmo modo, o ensaísta e poeta mexicano reconhece, nessa alteração epistêmica, uma outra forma de compreender e lidar com a natureza, pois esta

virou um complexo sistema de relações causais no qual as qualidades desaparecem e se transformam em meras quantidades; e seus semelhantes deixaram de ser pessoas e são utensílios, instrumentos. A relação do homem com a natureza e com o seu próximo não é essencialmente diferente da que mantém com o seu carro, seu telefone ou sua máquina de escrever. Enfim, a credulidade mais grosseira - como se vê nos mitos políticos - é outra face do espírito positivo. Ninguém tem fê, mas todos têm ilusões. Só que as ilusões se evaporam e resta então apenas o vazio: niilismos e vulgaridade. A história do espírito laico ou burguês poderia intitular-se como a série de Balzac: *As ilusões perdidas* (PAZ, 2012, p.228).

Diante disso, a modernidade social - principalmente pós-Revolução Francesa, “que consoma o triunfo da modernidade” (PAZ, 2012, p.227) - manifesta-se como a possibilidade de domínio pleno do homem, como ascensão da consciência e como desenvolvimento social e de uma possível igualdade, mas também como contradição, de acordo com a interpretação do autor de *O arco e a lira*:

A revolução burguesa proclamou os direitos do homem, mas ao mesmo tempo os pisoteou em nome da propriedade privada e do livre-comércio; declarou sacrossanta a liberdade, mas a submeteu às maquinações do dinheiro; e afirmou a soberania dos povos e a igualdade dos homens, enquanto conquistava o planeta, reduzia à escravidão e estabelecia na Ásia, na África e na América os horrores do regime colonial (PAZ, 2012, p.228).

Essas apreensões acerca da modernidade social, em que prevalece o mundo burguês, aparecem criticamente em Agustina Bessa-Luís. E, assim, o cenário em que uma burguesia, principalmente rural, se movimenta convoca esse contexto histórico-social ocidental de alterações epistêmicas e sociais, portanto, quando repensa a História, a literatura contemporânea recolha aspectos característicos da modernidade social, como a formação social

burguesa. Em razão disso, João Barrento (2016, p.38-39) reconhece a retomada desse cenário típico do romance do século XIX, que valoriza a casa e a família burguesa, por autores contemporâneos como instrumento para repensar mecanismos e consciências históricas qualificadoras da modernidade social, por conseguinte, fazer ver crises:

O romance não pode tratar a História como uma abstracção. Por isso o romance da tradição burguesa se serve desde sempre de um enquadramento que é referência privilegiada de histórias e da História, nomeadamente a *casa* e a *família* como suportes de acção e significação. Este complexo de casa e do clã encontra-se, como sabemos, há muito em crise nas nossas sociedades, e esse é, entre outros, um dos aspectos que levou à proclamação da crise do romance num mundo em que casa e família se afundaram, um mundo sem valores nem proibições e tabus a quebrar. Apesar disso (ou talvez por isso mesmo), a casa e o complexo familiar continuam a ser microcosmos importantes no tratamento da História pelo romance. Quase sempre a desagregação, por vezes mesmo a decadência física da casa, são espelho de um processo histórico e social que lhes corresponde. [...] Apesar das enormes diferenças no tratamento dos elementos estruturais da narrativa, e outros, encontramos aqui [na literatura contemporânea] com a melhor tradição do grande romance familiar e social do século XIX, onde as histórias abarcáveis e humanas de casas e famílias se abriram como janelas que davam para frescos histórico-sociais de grande formato.

O retorno da casa e da dinâmica familiar reconhecido por João Barrento (2016), na literatura contemporânea, dialoga com Isaiah Berlin (2002), quando este aponta a necessidade de se meditar sobre o contexto moral, social e político para o estabelecimento e percepção das diferentes formas de comunicação. Contudo, comunicar não é apenas ter algo a dizer, mas, em maior grau, reconhecer as relações estabelecidas com base no dito. Não é de forma desconexa que outro contexto moral, social e político negue o projeto totalizador.

Com o desenvolvimento da modernidade epistêmica, isto é, com a centralidade do homem frente ao divino, por conseguinte, o silêncio definitivo deste, principalmente, após o avanço da idade contemporânea com a Revolução Francesa, a exegese da existência se afasta do plano metafísico, isto é, da unidade do paraíso divino, à medida que ganha destaque a filosofia da História e sobre o homem com áreas tais como antropologia, biologia, sociologia e psicanálise. E, assim, a razão moderna instaura o sentido finalidade e marcha contínua para a História como exemplificam as interpretações de Hegel e Marx.

Em vista disso, João Barrento (2016, p.54) reconhece que o pensamento português valoriza intensamente esse elemento da modernidade, pois isso constitui

[...] o suporte de um entendimento da História com tradição em Portugal desde o século XVII: a de uma visão secreta, herética e messiânica da História, presente no Sebastianismo, no Bandarra, em António Vieira e em toda a tradição do Quinto império, até Pascoaes e à *Mensagem* de Pessoa.

Sob esse ponto de vista, quando discute o pós-modernismo, em *As cinco faces da modernidade*, Matei Calinescu (1999, p.233) destaca esse dado histórico para distinguir a modernidade social e a estética para, desse modo, entender a forma como o pós-modernismo, um dos braços que questiona a modernidade, vale-se desse traço desenvolvimentista, ascendente da modernidade social para criticar e problematizar o “dogma do progresso”. Em outros termos, a concepção de progresso e suas “metas humanas universais” (BERLIN, 2002, p.273) está a ser posta em causa.

Isaiah Berlin (2002, p.273) argumenta que o pensamento moderno filosófico e social teve opositores desde o momento em que surgiu: “A oposição às ideias centrais do Iluminismo francês e de seus aliados e discípulos nos outros países europeus é tão antiga quanto o próprio movimento”. Em conformidade com essa percepção, em *Os antimodernos*, Antoine Compagnon (2011) reconhece que tanto a percepção moderna, quanto a antimoderna caracterizam o modernismo literário, pois esse refuta o tom ascendente do conhecimento inerente à visão racionalista, bem como critica a modernidade por destruir uma suposta unidade, mas, por outro lado, paga tributo ao desejo do novo. Não se deve pensar, portanto, que a atitude antimoderna seja fruto de tempos recentes. A recorrente meditação sobre o ser moderno e os usos e sentidos da consciência e da racionalidade, quer esse pensamento apareça de modo eufórico, quer disfórico, delineiam intelectualmente a modernidade.

Nesse caminho descritivo, a historiadora norte-americana Gertrude Himmelfarb (2011, p.189), no importante *Os caminhos para a modernidade*, discute a necessidade de se perceber que a sociedade moderna não nasce apenas do “iluminismo da razão”, ou seja, do francês, mas também do americano e sobretudo do britânico. Este último fundamenta o mundo moderno e, inclusive, deu as bases à Revolução Francesa, que aconteceria mais de um século depois, em 1789. Para problematizar e refutar a concepção de que apenas o francês importa, a historiadora reconhece o iluminismo britânico, com o seu advento da “sociologia da virtude” (HUMMELFARB, p.39), como o principal e mais coerente dos iluminismos juntamente com o norte-americano, uma vez que ambos não caíram na utopia de um “mundo melhor” através da construção de uma concepção de igualdade.

Diante disso, tanto o Iluminismo americano quanto o francês funcionam como releituras do Iluminismo britânico. Mas já o Iluminismo francês quis “reinventar” o Homem, estabelecer um marco zero da História ocidental, enquanto o americano e britânico potencializam certos elementos ontológicos da condição humana como o desejo de individualidade e de poder. O Iluminismo americano torna-se responsável por gerar o questionamento do passado como

atemporalidade, o túmulo como imposição dos preceitos, de normas. Isso irá gerar a retórica da ruptura, qualificadora da arte moderna. É necessário constantemente destruir o velho, o antigo para se construir o presente e nessa articulação valoriza-se, sobremaneira, a liberdade. No entanto, esse presente já nasce fadado, como aponta Antoine Compagnon (2010a), a ser superado.

É no iluminismo americano, construído na “política da liberdade” (HIMMELFARB, 2011, p.237), na união da concepção protestante com a burguesa que a individualidade ganha força, pois atribui valor ao Homem não pelo respeito aos dogmas católicos, mas sim pelo desenvolvimento e ganho dos indivíduos. Nessa nova realidade, a partir do século XVII, os Homens passam a ser definidos pelo que têm e o que têm os representa, os define e constrói sua imagem. Esse movimento irá gerar, segundo Christopher Lasch (1983), a cultura do narcisismo, em que, pelo ideal de uma imagem, por um conceito inatingível - por isso a retomada do mito clássico-, os seres são capazes de sucumbir. Virtuoso é quem acumula e constrói; não quem respeita preceitos pré-estabelecidos quer de status sociais, quer religiosos. O Iluminismo britânico e o americano com seu foco no indivíduo construíram, empiricamente, a psique contemporânea muito mais do que o francês, sendo este, predominantemente, responsável pelas reflexões utópicas sobre seres humanos ideais e inexistentes, focalizando uma igualdade que iria, feitas as devidas ressaltavas, gerar o pensamento marxista. Em outras palavras, a crença em Deus passa a ser substituída pela crença na política e na ciência e nas utopias vendidas por estas, o romance *A Corte do Norte* não deixa de ilustrar exemplarmente tal problemática:

Os sentimentos vis eram chamados à sua infalibilidade; e uma espécie de trabalho surdo, parecido à energia, produzia os acontecimentos que, se não eram especialmente adequados, eram parte de uma efervescência triunfal duma tarefa de apostasia fascinante. A soberania do rancor produzia o bem e o mal. E a miséria, que o povo sabia ser tão real como os seus breves adiantamentos, era já a guarda-avançada da utopia. Esta reduzia a sociedade a um viver dum vício de espírito, em vez duma resposta directa aos seus sofrimentos. Nada melhor para iludir os homens a respeito dos poderes que os governam, do que expulsá-los do momento presente (BESSA-LUÍS, 1987, p.258).

A prosa meditativa agustiniana ancora-se no âmbito da indagação sobre a natureza da experiência humana; não na busca de uma lógica unificadora, de sorte que o elemento humano é marcado pela contradição, pela angústia, pela ambiguidade e pelo paradoxo. Em função disso, a literatura da romancista reverbera essa substância reconhecida por Octavio Paz (2012, p.228): “Como pode o homem ser o homem fundamento do mundo se é um ser que, por essência, é

mudança, perpétuo chegar a ser que jamais se atinge e que só deixa de transformar-se para morrer?”.

Percebe-se, aqui, a ausência de uma lógica cartesiana e positivista para a existência, como nos informa António José Saraiva (1999), assim como reconhece Octavio Paz (2012). Com isso aquelas “metas humanas universais” (BERLIN, 2002, p.273) entram em crise com a passagem da modernidade para a pós-modernidade (VATTIMO,1996). Nesse itinerário reflexivo, quando falamos em totalidade e a sua ausência, faz-se interessante apresentar a reflexão sobre o gênero romanesco proposta por Georg Lukács (2009, p.31), em *A teoria do romance*, para, desse modo, reconhecer paralelos:

Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade. Pois totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo.

Entrelaçando aspectos apontados pelo crítico com os romances de Agustina Bessa-Luís, percebe-se como esses evidenciam, quer pelo tema, quer pela estrutura adotada, inacabamentos e fragmentos. À vista disso, a ruína surge como uma imagem recorrente, ao longo da produção da autora, pois funciona como um lembrete de uma propriedade do ser. Frente a isso, criações artísticas representam uma tentativa de dar sentido e organizar a ilogicidade da existência, sendo esta sinônimo de absurdo, conforme sua argumentação, em *Longos dias têm cem anos*, texto que mistura ensaio crítico sobre a produção da pintora portuguesa Maria Helena Viera da Silva, mas que é também a sua biografia.

Nessa perspectiva, o fazer poético, em unidade, funciona como tentativa de abolir a falta de sentido existencial causada pela quebra na concepção de finalidade e motivos finais oriundos a partir do desenvolvimento da consciência moderna. Quando a ficcionista chama a atenção para o contrassenso de tentar sanar a desordem, nesse movimento, percebe-se como estruturalmente isso conduz à dificuldade característica do seu texto, sendo essa motivada também pela (des)organização narrativa. Nessa conjuntura, visão epistêmica e construção estrutural dialogam, bem como destacam a tentativa de abolir o absurdo, mas também a incapacidade de fugir dele. Com essa trajetória reflexiva e semântica, as incertezas

qualificadoras da economia argumentativa da autora ganham contornos mais fortes. Refere-se assim à condição existencial dos seres, bem como vem à tona a incapacidade de tecer um discurso absoluto sobre a existência, tal como este excerto de *A Sibila* procura explicar:

Germa ficava-se muda, cismando na complexidade daquela mulher, que acusava e defendia com o mesmo denodo de consciência. «Não é sem razão que os advogados a consideram», pensava. E sentia uma irritação retrincada contra ela, porque era tão crua, tão liberta de ilusões e disposta sempre a combater as utopias, sem porém aplaudir o pessimismo, unilateralmente, pois ninguém como ela própria para ceder a um auxílio, acreditar numa mentira romanesca, ou sentir fielmente uma fantasia. «Como é esquisita!» - pensava Germa. «Está sempre do outro lado do muro, fazendo saltos à vara por cima dele, por necessidade de desafio, e gritando – Não me hão-de apanhar! – Um dia, vou obriga-los a escrever a assinar uma das suas leis, e apresentar-lha depois, quando a contradisser com toda a pompa que costumava usar para isso.» (BESSA-LUÍS, 1998, p.108).

Muito dessa descrença está presente na reflexão de ordem moral, principalmente, nascida pela leitura, assimilação e admiração do romance dostoievskiano, tal como se dá, em Agustina Bessa-Luís, na discussão sobre a natureza do crime: “Bem vista as coisas, o crime não tem lógica. Que racionalidade houve no assassinato da velha usurária?” (BESSA-LUÍS, 2004, p.233). Por mais que o período positivista, com a crença no avanço da humanidade para “algo” melhor, quisesse apagar, o Homem ainda guarda muito de primitivo dentro de si e este, muitas vezes, ainda vence a “vontade da razão” (BESSA-LUÍS, 2004, p.197) e, assim, estabelece o absurdo. Com a reflexão moral, fica mais fácil perceber que “a razão é uma aquisição recente das funções cerebrais e é fácil de ser eclipsada, ainda que por instantes” (BESSA-LUÍS, 2004, p.197)⁹.

Por buscar essa essência da condição humana, ou seja, o elemento profundo e definidor da razão dos seres, os romances, de acordo com Agustina Bessa-Luís (2004), nascem “do proibido e negro pasto do coração. Quando não houver mais esse gosto das coisas inabordáveis e trágicas, não haverá mais romance, nem literatura, nem nada” (BESSA-LUÍS, 2004, p.31). Então, promove um encontro com o escandaloso da existência, na medida em que sua literatura, assim como muitos quadros de predileção barroca, como é o caso de Rembrandt e sua “A Ronda da Noite”, nascem do jogo entre o claro e o escuro, dos opostos trabalhados de forma paradoxal, em harmonia e em desequilíbrio, bem como pela presença constante do inexplicável. Diante disso, autores, como Agustina Bessa-Luís, que adotam essa possibilidade de leitura do plano sensível

⁹ Essa ideia é defendida em *Antes do degelo* (2004), obra em que Agustina Bessa-Luís relê *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski.

encaram o mundo exterior e material como “absurdo” ou impermeável à “razão”, desdenham a ciência ou, na melhor das hipóteses, consideram-na irrelevante para os problemas “reais” ou “importantes”, tomando atitude similar em relação à História, à economia, à política, concluindo que nada de real ou básico delas pode ser apreendido (FINKELSTEIN, 1969, p.8).

Escândalo conota um termo essencial à compreensão do itinerário reflexivo da romancista, pois, como ela afirma: “O escandaloso é o que faz parte de todo esse movimento obscuro do inconsciente, e que actua em todos os desejos, em todas as vontades, e que, no fundo, revela a natureza humana” (BESSA-LUÍS, 1986, p.55). O escandaloso quebra a ordem estabelecida e permite o absurdo à medida que salienta o artificial de toda ordem, do aparentemente lógico, bem como destaca as camadas subjetivas e inconscientes movimentadoras do racional. Por isso, forças incontrolláveis, internas e externas, tencionam a natureza humana. Nessa via interpretativa, o amor simboliza o elemento exacerbante da condição do absurdo e insuficiente, pois, segundo a sua cosmovisão, esse escapa de toda logicidade.

Nessa ordem de ideias, segundo João Barrento (2016), o fantástico distingue a produção de alguns atores que se voltam para a História como Agustina Bessa-Luís que, em *O Mosteiro*, faz com que “magicamente” Dom Sebastião vá ganhando feições femininas. Por intermédio dessas escolhas, o fantástico convive com o real e, em alguns casos, passa a ser mais lógico do que a realidade sensível. Do mesmo modo, a romancista utiliza do maravilhoso para negar a causalidade objetiva.

Em *Kafkiana*, reunião de escritos de Agustina Bessa-Luís (2012, p.24) sobre o autor de *A Metamorfose*, encontramos a seguinte sentença: “Mas a verdade nutre-se do escândalo e muitas vezes horroriza”. Logo, a “verdade” é marcada pelo ilógico, por isso horroriza, visto que esta, teoricamente, deveria ancorar-se na razão e na sua capacidade para entender e harmonizar o mundo sensível pelo suprassensível e, assim, delimitar os caminhos corretos; o sumo bem, por exemplo, a crença prende-se no ilógico e na fé. Se as duas coisas se embaralham, como faz a filosofia do século XX, então, aponta-se, em ampla medida, para a contradição por trás de toda verdade, inclusive porque esta não é mais percebida enquanto tal, mas sim como valor.

Um primeiro traço da cosmovisão sobre o ser humano começa a configurar-se: a percepção de que este está imerso no absurdo, o que reverbera na presença do elemento trágico. O trágico valorizado pela ficcionista é o da cosmovisão euripídica e da shakespeariana, ambas valorizadas pela romancista, em que o peso da vida, das escolhas e do indivíduo sozinho com

os seus pensamentos evidencia-se em detrimento do ser que sofre a força incontrollável do destino.

Importante sublinhar que as tragédias de Eurípedes e de Shakespeare constituem a base da construção de muitas das personagens da romancista. De acordo com Silvina Rodrigues Lopes (1992), *Hamlet*, de William Shakespeare, é um texto com o qual “Agustina Bessa-Luís mantém um diálogo constante” (LOPES, 1992, p.65). Quando traça paralelos entre a literatura agustiniana e a tragédia euripidiana, Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.68) pontua: “Mas Eurípedes é o modelo de tragédia moderna, ele corresponde a um movimento de humanização, à análise psicológica dos conflitos e paixões que compõem as relações humanas”. Análise psicológica, relações humanas e movimento de humanização compõem o ideário crítico da ficcionista portuguesa. Conforme frisa Luís Forjaz Trigueiros (1969, p.117), a literatura de Agustina Bessa-Luís revela “o tumulto interior das personagens”.

Com isso, destaca-se que um dos sentidos do universo literário da ficcionista reside, exatamente, na interpretação das ambiguidades da existência, tanto que menciona o narrador de *Antes do degelo*: “Quando as pessoas se interrogam sobre o sentido da vida não percebem que ele é fruto do acaso” (BESSA-LUÍS, 2004, p.200). O cariz trágico configura-se pela *consciência* do acaso, força inerente à vida. Deste modo, a força da dúvida, o enigma, característica da escrita entre parênteses de Agustina Bessa-Luís, ajuda também na manifestação do trágico, na medida em que, como bem nos ensina, “O enigma é trágico” (BESSA-LUÍS, 2004, p.284).

A ideia de “diagnóstico” de um tempo e do Homem constitui uma das reflexões mais caras à romancista. Todavia, é preciso compreender quais são os resultados dessa analítica, na medida em que Agustina Bessa-Luís (2000), leitora atenta de Blaise Pascal, deseja fugir dos programas sociais e filosóficos objetivos ao extremo, mas que, no fundo, “esconde[m] a força cega das paixões”, bem como da lógica do ressentimento, conforme discussão, no ensaio “O artista e o pensador como minoria social”. A ficcionista lusíada desenvolve pontos caros a cada uma dessas tendências ideológicas, estilísticas e filosóficas, citadas ao longo desta seção à medida que absorve e refuta elementos “heroicos” de ordem diversas, enquanto versa sobre as particularidades de Portugal, assim como declara “determinada maneira de entender a vida humana” (COELHO, N., 1982, p.8), marcada pelo signo do contraditório, do incompleto, do difuso e do paradoxal. Em razão disso, consegue fazer falar a “ambivalência humana” (JORGE, 2009, p.53).

A liberdade de ideias e o desprendido dos juízos críticos são igualmente evidenciados pela romancista.: “Mas a pessoa que pensa tem o dever de exigir do seu labor intelectual o

máximo de isenção e até de prevaricação frente à verdade estabelecida” (BESSA-LUÍS, 2000, p.25). Tem razão, portanto, Eduardo Prado Coelho (1988, p.161), quando defende que uma “compaixão sem amor” a guia, do mesmo modo como desenvolve uma obra marcada por um pensamento sem mestre, pela ausência de amarras ideológicas responsáveis por muitas cegueiras cognitivas, pela negação de programas de pensamento feitos, o que faz com que ela não tenha medo de desagradar e de ser “cruel”. Tal postulação confirma-se nestas palavras, pois segundo sua concepção existe uma fuga do “colete de ideologia” (BESSA-LUÍS, 1986, p.14) responsável por fazer com que muitos nutram um sentimento de prisão:

A minha atitude, o facto de eu exigir de mim própria ficar só, perante uma atitude que se tinha admitido como a definitiva, quer dizer isso mesmo. Eu apelo para a minha liberdade e a liberdade de todos. De cada um ser aquilo que é, e pensar aquilo que quer pensar, e escolher aquilo que quer escolher (BESSA-LUÍS, 1986, p.14).

Se uma gramática move Agustina Bessa-Luís, esta é a da dúvida, pois há, sobretudo, na sua cosmovisão, a percepção (discutível) de que: “Ninguém quer o definitivo; o definitivo é totalitário” (BESSA-LUÍS, 1986, p.14). Tal fato implica-se no modo pelo qual a romancista interpreta e se sente afetada pelos “discursos da minha [sua] época” (BESSA-LUÍS, 2000, p.23). A inteligência especulativa, a liberdade autêntica, a profunda cultura e a sua veia questionadora funcionam, portanto, como substâncias responsáveis pelo movimento crítico.

A romancista utiliza e transmuta pontos dessas duas vertentes ideológicas sem filiar-se a nenhuma delas. Portanto, compreende-se o fato de a crítica não incluir Agustina Bessa-Luís entre os neorrealistas, uma vez que “não raro os romances neo-realistas cederam à tentação maniqueísta da divisão do mundo nos bons e nos maus, nos proletários e nos burgueses, nos progressistas e nos reacionários” (QUADROS, 1992, p.169)¹⁰. Aliás, como já sublinhamos, não há nada mais distante da poética agustiniana do que os sentidos totalizadores, afinal, Agustina Bessa-Luís (2000, p.156) afirma o seu “desprezo pelas ideias fixas”. Determinar uma ideologia demanda um *dever-ser*, que se dá, segundo a perspectiva de Georg Lukács (2009), no trabalho com as personagens e na arquitetura de suas condutas. No trato com as personagens, traça-se uma espécie de razão existencial. Acentua-se com isso a discussão da relação entre ética e estética.

¹⁰ António Quadros (1992), em *Estruturas simbólicas do imaginário da literatura portuguesa*, irá distinguir quatro momentos para o neorrealismo português, a saber, neorrealismo clássico, neorrealismo em evolução, neorrealismo em transição e neorrealismo em superação, sendo que neste último há uma indagação em ordem existencial e mística.

A ficcionista portuguesa embaralha esses aspectos, gerando, assim, certos incômodos e críticas, haja vista que prima pelo não fechamento em determinados modos de compreensão do mundo. Isso não significa que juízos críticos seus sobre certas condutas não sejam desenvolvidos, na verdade, o que se percebe é que, junto à crítica, vem um contradiscurso, quer declarado pelo autor implícito, quer pelo narrador heterodiegético, quer por uma personagem. Neste sentido, não será possível pensar que a sua produção não constitui uma busca por respostas, mas, talvez, a tentativa de encontrar quais as perguntas corretas a serem feitas diante de respostas impossíveis?

Ler Agustina Bessa-Luís significa adentrar em um labirinto em que a dúvida e a impossibilidade de tecer um discurso totalizador afloram, na medida em que afasta os pressupostos da idealidade, vista como um “trajecto perigoso” (BESSA-LUÍS, 1986, p.15). A unidade existe, mas não a totalidade, o encontro perfeito entre a substância, a matéria e a forma. Esse itinerário reflexivo ilustra as afirmações de Pedro Mexia (2016, contracapa), presentes na edição brasileira de *Breviário do Brasil*, para quem, o universo ficcional da escritora em estudo consolida a tese aqui defendida, qual seja, a de que, mediante uma escrita entre parênteses, Agustina Bessa-Luís arquiteta uma grande enciclopédia aberta:

Agustina é um mundo. Imaginem a ferocidade social de Balzac, as divagações ensaísticas de Musil, os abismos da alma de Dostoiévski e a paisagem física e humana de Camilo Castelo Branco, tudo isso num mesmo livro, livro após livro após livro. Agustina Bessa-Luís, nascida em 1922, é uma burguesa do Porto, cultíssima, atentíssima, sábia, irônica, maliciosa, sentenciosa, implacável, genial. Os seus quarenta romances constituem a obra ficcional mais importante do século XX português, imune a tendências e a cedências.

Neste levantamento das diferentes perspectivas críticas sobre o romance agustiniano, reconhece-se que a concepção enciclopédica – “Agustina é um mundo” e “mulher multidão” – aparece sub-repticiamente ao longo da fortuna crítica, sendo esta marcada, muitas vezes, pelo tom altissonante. Do mesmo modo, assinalam-se informações ligadas ao desejo de busca, de investigação e de inventário dos dados que formam uma nação como a relação Norte e Sul, bem como o recenseamento de personagens históricas, por consequência, da História. Da mesma forma, a potencialidade da dúvida, como traço epistêmico, expressa-se como tópico importante. A fuga das “ideias feitas”, assim como a aglutinação de diferentes estéticas.

Com a concepção do trabalho de Agustina Bessa-Luís como enciclopédia aberta e a presença da escrita entre parênteses, cremos conseguir unir esses elementos, apresentados de maneira dispersa ao longo da fortuna crítica, em dois grandes eixos centrais para o entendimento da obra em foco e, assim, o que parece disperso e traços separados ganha um

método e um objetivo: a escrita de uma enciclopédia (objetivo) aberta (método) sobre Portugal marcada pela multiplicidade, ou seja, pela escrita entre parênteses.

1.3 Arquétipos temáticos e faces agustinianas: simbologia e cosmologia aliadas ao repensar da história

Álvaro Manuel Machado (1983), em *Agustina Bessa-Luís: o imaginário total*, aborda todas as publicações de Agustina Bessa-Luís até a biografia *Floribela Espanca*, de 1979, em busca da poética da autora e dos temas centrais, nomeados por ele de “arquétipos temáticos”. São eles a individualidade absoluta, o mistério essencial do existir, “o sentimento do mistério essencial do ser na tentativa de comunicação através dos próprios hábitos, que a passagem do tempo sedimenta, sobretudo os hábitos familiares” (MACHADO, 1983, p.70), ligados ao arquétipo temático das origens emocionais e das memórias que marcam a infância. Apesar de sublinhar que “Agustina Bessa Luís parece não ter aquilo que habitualmente se chama ‘fases’ ou ‘ciclos’ ao longo de uma obra” (MACHADO, 1983, p.79), o estudioso identifica três momentos, ou seja, três fases (ou faces) marcantes: a simbólica, a investigação sobre o sentido do ser e a histórica.

Quando Álvaro Manuel Machado (1983) ressalta a dificuldade em perceber fases na escrita de Agustina Bessa-Luís, isso já apresenta, em nossa perspectiva, o caráter enciclopédico, conforme discutiremos em pormenor no próximo capítulo. Para além dessa impossibilidade de “compartimentação” em fases fechada em si mesmas, percebe-se que assuntos mais evidentes em certos períodos podem ser lidos, olhando o conjunto em perspectiva, bem como fundamentado pela visão que embasa este estudo, como momentos de recenseamento de pontos distintos acerca de Portugal que, em totalidade, compõem a enciclopédia ficcional formada pelo inventário de seres, espaços, culturas, conhecimentos, mitos e histórias do país. Na nossa concepção, as faces de sua produção precisam ser entendidas como tomos, como partes integrantes da enciclopédia aberta da romancista.

Para iniciarmos esta discussão, convém destacar a forma como ela entende a sua produção. Ao responder a Artur Portela, quando este lhe indaga o caminho traçado, a romancista estabelece a seguinte trajetória:

Há três etapas que já percorri na minha carreira. Primeiro, a etapa de apresentação, em que a obra escrita tem por objetivo marcar a presença de um novo concorrente, dum campeão no torneio. Os recursos da linhagem e da ambição escolar participam nessa fase. Foi o tempo dos contos triunfalistas, do 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 à 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 controversas. Elas extinguem, a luz da Lei. Esta etapa ainda não foi percorrida, se é que ela não participa de todas as 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 meta (BESSA-LUÍS, 1986, p.12).

Estabelecendo ligações, esses princípios destacados sobre si mesma serão pensados ao lado dos “momentos” propostos por Álvaro Manuel Machado (1983). Segundo o ensaísta português, o primeiro momento, nomeado “A herança do simbolismo”, compreende o período do primeiro livro *Mundo fechado* até a publicação de *A Sibila*, o que diverge da divisão que a própria faz. Em síntese, trata-se do período de formação, de apresentação de um “novo concorrente”. Neste sentido, o que o Simbolismo efetivamente deixaria de herança para a escritora de *Os Super-homens*?

Ora, o Simbolismo foi uma das primeiras vanguardas europeias a quebrar o rigor formal, o que levou o trabalho artístico e o uso da linguagem a uma nova dimensão à medida que primava pela construção imagética. Ana Balakian (2007, p.81) esclarece que “O Simbolismo é um estilo”, centrado em Baudelaire, em Mallarmé e em Verlaine. Não será, portanto, difícil compreender os motivos pelos quais esse movimento estético aspira à construção da “arte de dar a palavra um sentido de sagração poética do mistério do tempo e do ser no tempo” (MACHADO, 1983, p.43).

A herança do simbolismo associa-se à força imagética. Nesse processo artístico, de acordo com a ótica agustiniana, “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” (BESSA-LUÍS, 1982, p.22). Daí que a percepção do velado, da horizontalidade da percepção por trás de uma figura manifesta a existência de uma camada semântica mais profunda para além do imanente. Neste sentido, tal trabalho imagético, que evidencia camadas de sentidos ocultas e limites da percepção, segundo Eduardo Lourenço (2016), representa uma tentativa de quebrar com a mimese realista, haja vista que ela almeja

extirpar a onnipotência da percepção *realista*, nas letras e na cultura, abrindo assim a larga estrada por onde passará em seguida a pé enxuto a grande enxurrada de um imaginário lusíada submerso e que encontrará em obras não diretamente ligadas ao surrealismo, como as de Agustina Bessa-Luís e Ruben A., a sua expressão pública mais torrencial (LOURENÇO, 2016, p.43-44).

A historiografia torna-se responsável também pela criação de imagens memoráveis, logo, de acordo com Eduardo Lourenço (2016), os traços simbolistas dinamizam a revisitação da mística e da História do povo lusíada e, assim, a romancista repensa o procedimento da construção da narrativa de um povo. Entender esses pontos nos obriga a perceber o elo entre os assuntos abordados.

O trabalho imagético expõe a percepção vertical e o encontro com os mistérios do ser pela consciência da densidade composicional oriunda da apreensão dos vários estratos que compõem o sensível. Em *A Crónica do cruzado Osb*, por exemplo, Agustina Bessa-Luís (1976) lança mão da imagem do *iceberg* para ilustrar essa questão e delimitar as muitas outras camadas (e vontades) escondidas dentro do visível:

À superfície desta sensibilização estavam os programas de conversão ético-social que se estendiam por toda a zona dos conflitos que era dado observar. Mas, imenso *iceberg* do qual só uma pequena parte emergia do mar, os interesses reconhecíveis não conduziam senão a novas técnicas de controle ao nível do comportamento humano, mas não ao nível da dimensão essencial humana. As técnicas novas da educação, dos meios genéticos, para influir no modo de ser do indivíduo, os estímulos intelectuais, sexuais, de criação estética, de desafio desportivo, não bastavam para autorizar a ciência como ideologia (BESSA-LUÍS, 1976, p.112).

De acordo com Anna Balakian (2007, p.84), em literatura, os símbolos distinguem-se de três formas: “os símbolos naturais, os símbolos míticos, e a fusão do abstrato e do concreto”. Em voga, nesta discussão, já que não podemos nos alongar nas particularidades de cada um desses elementos, a percepção da busca do elemento arquetípico, da força primordial, formadora e delimitadora. Catherine Dumas (2002, p.86), em *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*, percorre caminho similar, quando analisa a água como forte elemento simbólico:

A água é um elemento temático plurissémico e plurifuncional nos romances de Agustina Bessa-Luís, segundo se trata de água fluente ou de água dormente. Símbolo ou metáfora, a água está relacionada com o tempo, mas também com as personagens, principalmente as personagens femininas. Figurada pelo rio, a água representa um primórdio do relato que liga o tempo histórico ao tempo ficcional.

Quando Catherine Dumas (2002) aproxima o trabalho criativo agustiniano da poesia, isso se dá, essencialmente, em razão da importância do simbólico. Por diferentes frentes, o aspecto imagético, típico da poesia e das artes plásticas, ganha, assim, contornos firmes dentro de sua escrita. O cuidado com este trabalho imagético/simbólico, destacado por Catherine Dumas (2002) e Álvaro Manuel Machado (1983), contribui também para a reflexão estética, sendo esta uma das áreas estruturantes da enciclopédia e reconhecível, como veremos particularmente no capítulo de leitura crítica de *A Ronda da Noite*.

A simbologia sofre alterações do primeiro para o segundo momento, segundo a divisão proposta por Álvaro Manuel Machado (1983). Isso acontece, de acordo com o crítico, em virtude da escrita de contos por Agustina Bessa-Luís. Assim sendo, nesse contexto, *Contos impopulares*, publicado em 1953, representa um momento de “passagem” e aprimoramento da construção textual, pois

[...] esta simbologia hesitante, incaracterística ainda nestes dois primeiros livros, entre o excessivamente descritivo e o excessivamente intelectualizado, vai depurar-se e encontrar a sua coerência e a sua originalidade própria a partir da terceira obra de Agustina: *Contos Impopulares*. E não deixa de ser significativa a escolha do género conto antes de empreender obras já de plena maturidade estrutural como *A Sibila*. É que para Agustina Bessa Luís o conto tem, na sua densidade simbólica de cristalização de situações, de personagens, de meios ambientes, de lugares e sobretudo na cristalização do tempo da narrativa, uma função de procura do todo no fragmentário. Um fragmentário essencial, não discursivo mas metafórico. [...] Em suma, fragmentário que, na sua unicidade, nunca é simples (MACHADO, 1983, p.45-46).

Óscar Lopes (1986, p.181), em *Os sinais e os sentidos*, nutre similar visão, quando reconhece o movimento entre o “flagrante” e o “insólito” enquanto marcas da dinâmica crítica da autora:

E vou deter-me sobre uma outra impressão global dominante, e julgo que também consensual, e aliás ligada a essa mesma errância: é aquilo a que, como título, dei o nome de *ronda entre o flagrante e o insólito*, quero dizer, a alternância constante, para não dizer a vibração bipolar, que os textos de Agustina Bessa-Luís nos expõem, entre duas coisas: uma dessas coisas é o reconhecimento de evidências, ou flagrantes, de percepções vindas do real sensível, vindas do real da intuição psicológica, das estruturas e motivações sociais do comportamento – flagrantes que não são simples reconhecimentos do *já conhecido*, mas produções de evidências, produções de sentido – produção narrativa, evocativa, reflexiva de um sentido que parte de formas latentes, decerto já esboçadas mas insuficientemente organizadas e por isso menos flagrantes, da nossa experiência verbalizada. O outro pólo é o da negação dialectica, ou, se preferem, é o contrapólo desses mesmos flagrantes, sob a forma do insólito, ou antes de várias qualidades de insólito – pois há, por exemplo, o insólito inerente às coisas mais surpreendentes, o insólito de as coisas serem afinal, ou inquestionavelmente, como são; há o insólito

resultante de se aceitarem as coisas aparentemente naturais sem se dar pelo que tal aceitação tem de passivo; e há o insólito que consiste em propor as mais improváveis alternativas para o verosímil quotidiano e inquestionável.

Notemos como aquilo a que entendemos como ponto de desequilíbrio, Oscar Lopes nomeia insólito. No entanto, a ideia é a mesma: marcar os limites da razão em explicar determinados conjuntos de fenómenos.

Segundo Julio Cortázar (2011, p.151), em “Alguns aspectos do conto”, o recorte de “um fragmento da realidade” trabalhado em profundidade caracteriza esse gênero textual. Essa característica gera a percepção da “cristalização” da narrativa, haja vista que, para o escritor argentino, ler um conto é como olhar um cristal: uma forte carga de pressão foi empregada para criar aquele objeto. A escolha de um momento-chave como matéria-prima faz com que o contista tenha de ter pleno controle do ato de narrar em função do trabalho com a tensão narrativa, pleno domínio na condução do tempo, assim como capacidade de trabalhar os elementos em profundidade:

O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente [notemos como, novamente, essa percepção aparece], seja para cima ou para baixo do espaço literário. E isto que assim expresso parece uma metáfora, exprime, contudo, o essencial do método. O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal (CORTAZAR, 2011, p.152).

Na comparação feita, o conto seria uma fotografia e o romance, um filme. Guardemos essa imagem da fotografia, análoga à pintura, pois ela será importante mais adiante. Por hora, tenhamos evidente que o trabalho imagético produz a depuração estrutural.

A mudança ocorre devido à perspicácia de Agustina Bessa-Luís sobre a unicidade do fragmentário, isto é, a forma como este se constitui em multiplicidade, fundando-se em um núcleo. Por isso, a percepção de um “fragmentário que, na sua unicidade, nunca é simples” (MACHADO, 1983, p.46), bem como o entendimento do seu processo composicional como a “arte da rosácea”, visto esta ser formada por um núcleo central, mas também pelos fragmentos que o circundam. Em *A Sibila*, Quina representa o núcleo e, no seu contorno, várias outras personagens circulam, o que provoca o desenho de rosácea, em que a unidade do fragmentário é composta por um centro bem definido, mas também pelo múltiplo (MACHADO, 1983, OLIVEIRA, 1972). Em *A Corte do Norte*, seguindo essa mesma proposta, Rosalina de Sousa ocupa o espaço nuclear e os vários discursos sobre o seu sumiço permitem o fragmentário. Maria Pascoal, em *Um cão que sonha*, desempenha o papel nuclear, sendo assim, os fragmentos giram em torno da possibilidade de ela ter sido ou não a autora do manuscrito sem assinatura

de Monte-Faro. Por fim, em *A Ronda da Noite*, o quadro de Rembrandt, idolatrado por Martinho Dias Nabasco, tem esse papel à medida que as diversas interpretações sobre esse fragmentam o núcleo estruturante. Ou seja, a fragmentação da unidade afasta qualquer possibilidade da totalidade.

Entende-se igualmente o bom número de aforismos observados no universo ficcional da romancista – a ponto de ser possível lançar um livro só com eles (*Aforismos*, 1988) – como partes integrantes dos núcleos dessa rosácea, visto que, na multiplicidade de falas diversas e divergentes, há a possibilidade de uma unidade sempre efêmera sintetizada por um aforismo. Sabendo que a unidade é marcada por um núcleo unitário, por um entorno fragmentário, tem razão Silvina Rodrigues Lopes (1990, p.110; grifo nosso) quando afirma que estas células aforísticas marcam a “impossibilidade de totalizar do disperso”:

A forma aforística, que parece ser determinada pelo apagamento do sujeito da enunciação e pela generalidade do enunciado, pode revelar-se, e julgo que é o que acontece na obra de Agustina Bessa-Luís, como forma de extrema condensação e irradiação, que aponta para um *funcionamento da escrita enquanto impossibilidade de totalizar o disperso*, pois o máximo de condensação corresponde a uma potência de ressonância que alastra pelo texto do romance e pelo texto do mundo *revelando sentidos ocultos inesgotáveis*.

Termos, como “condensação”, aparecem em contraponto numa autora que prima pelo caráter hiperbólico, barroco e múltiplice. Em Agustina Bessa-Luís, há, no aparentemente harmônico, que seria o aforismo, sempre um ponto de desequilíbrio, isto é, a contrassentença da unidade declarada anteriormente, quer por outro aforismo, quer pelo desenvolvimento da trama, em que, costumeiramente, há a presença do inesperado diante do corriqueiro.

A estrutura romanesca agustiniana dialoga com a leitura da existência característica da sua composição, na medida em que a oscilação e a instabilidade produzem caminhos interpretativos outros, divergentes, que se contradizem, que se anulam, que se complementam e, em maior grau, que impossibilitam o discurso de totalizar acerca da existência, haja vista o entendimento dessa como mistério. Chegamos, dessa forma, a uma das substâncias elementares da sua poética. E os romances *A Corte do Norte*, *Um cão que sonha* e *A Ronda da Noite* oferecem constantes pontos de desequilíbrios que permitem trajetórias diversas acerca do valor hermenêutico das existências de Rosalina de Sousa, Maria Pascoal e do quadro de Rembrandt, assim como já ocorria no paradigmático romance de 1954. O que parecia tomar determinado rumo aparece logo contraposto. Destaca-se igualmente, na afirmação de Silvina Rodrigues Lopes (1990), o aspecto anteriormente discutido da presença de símbolos reveladores de “sentidos ocultos inesgotáveis”.

Tanto o trabalho estrutural empreendido pela multiplicação de níveis, quanto o não fechamento da diegese, em Agustina Bessa-Luís, corroboram essa percepção. Paralelamente a isso, o fragmentário, o embaralhamento de categorias como tempo e espaço, a estruturação em um conjunto de cenas-chave¹¹ específicas, analisadas em pormenor por um conjunto de vozes (autor implícito, narrador onisciente e personagens) ou deixadas sempre incompletas, ajudam a criar o múltiplo, o barroco e, para alguns estudiosos, como Maria Alzira Seixo (1987), Silvina Rodrigues Lopes (1990) e José Manuel Heleno (2002), por exemplo, o desordenador. Nessa senda, Óscar Lopes (1986, p.157) reconhece que uma contradição marca a consciência criativa agustiniana, isto é, uma “anti-racionalista que analisa, isola e rearruma impressões”.

Não nos parece gratuito, portanto, que Agustina Bessa-Luís (1988, p.11) afirme categoricamente: “Há a desordem do que não está disposto no seu devido lugar, e há a desordem do que não é simplesmente disponível”. Ou seja, existe a desordem cujo elo entre os pontos ainda não foi encontrado, mas existe, também, retomando as palavras da romancista, “a desordem do que não está disposto no seu devido lugar”, sendo, portanto, necessário o esforço de leitura, a capacidade relacional. Do mesmo modo, há a desordem existencial, do que não é totalizante, logo, do elemento que não está disponível, quer pelo caráter inacessível da realidade suprassensível em que a verdade está comportada, quer pela “morte” da metafísica, quer pela impossibilidade de fechamento da narrativa de uma existência, seja ela literária (personagens dos romances), seja ela referencial (biografias).

Diante disso, cabe a interrogação: o que não está “simplesmente disponível”? O sentido último das coisas e a totalidade, pois isso, conforme apresentou Octavio Paz (2012), quando disserta sobre o fundamento do mundo, caracteriza o modo de ser dos homens em constante processo de mutação. Temos unidades envolvidas por fragmentações, tal qual a imagem da rosácea simboliza. A desordem do que não está disponível acentua o sentido de verdades, de possibilidades e de pluralidades, haja vista que, com o apagamento do sentido último da realidade suprassensível, pela inquirição das narrativas mestras, o saber e o estatuto da linguagem sofrem densa alteração semântica. Em nossa visão, por conseguinte, essas são substâncias centrais dinamizadoras do enredo de *A Corte do Norte*, *Um cão que sonha* e *A Ronda da Noite*.

O trabalho semântico e o estrutural operados por Agustina Bessa-Luís aspiram a evidenciar como os pontos de instabilidade e absurdos existem para frisar o aleatório da existência e das classificações, o que também é demonstrado pelo caráter aberto do romance

¹¹ Esse é também um dos dados qualificadores do gênero conto, segundo a perspectiva de Julio Cortázar (2011).

enciclopédico, segundo Maria Esther Maciel (2009) e Italo Calvino (1990). Deparamo-nos, assim, com o inclassificável das classificações e com a precariedade de todo enquadramento. Ou melhor, com a mediocridade de toda tentativa de classificação, nas palavras da romancista: “Há sempre qualquer espécie de grandeza em viver as coisas, há sempre mediocridade em classificá-las” (BESSA-LUÍS, 1988, p.207). Desse modo, o jogo constante entre a ordem e a desordem, sentença e contrassentença, aforismos e multiperspectivas, dá-se também pela afluência e fluidez simultânea de saberes fomentadores do tom enciclopédico de sua escrita. Neste momento, nota-se que as diferentes escolhas estruturais, por consequência, semânticas, têm o mesmo fim, qual seja, registrar a ausência de totalidades, o que denota o tom de crítica ao projeto moderno. A autora explicita o seu caráter de pensadora da modernidade social à medida que faz ver a desordem, a contradição e a condição fragmentária de toda unidade.

Enfim, todo esse processo de depuração ocorre, na perspectiva de Álvaro Manuel Machado (1983), como frisado, pelo contato de Agustina Bessa-Luís com o conjunto de forças atuantes no conto e pelo trabalho imagético de base surrealista. Essa dupla influência transforma a capacidade de estruturação e de harmonização da narrativa operada pela romancista a ponto de ela ganhar maturidade intelectual e capacidade de trabalhar a arquitetura textual de forma inovadora logo no início de sua carreira com a publicação, em 1954, de *A Sibila*.

Repassando sumariamente os dados apresentados, o cariz simbólico, nos dois primeiros livros, aparece de forma evidente; no entanto, posteriormente, começa a ser diluído e funciona como mecanismos elementar para a configuração da estrutura em teia: “Aquilo que até aí [publicação de *Conto impopulares*] era elemento simbólico casual unindo arbitrariamente personagens, ambiente sócio-cultural, situação histórica, reflexão filosófica e estética, vai a partir de *A Sibila* tornar-se elemento de ligação sistemático” (MACHADO, 1983, p.58). Nessa trajetória, o romance de 1954 denota um caso paradigmático e marca o início do segundo momento de sua empreitada, sendo esse intitulado “Mistérios, hábito, cosmogonia” (MACHADO, 1983).

Estudiosos como Anamaria Filizola (2000), por exemplo, estabelecem como marco inicial e final desse período, respectivamente, a publicação de *A Sibila* e a de *Santo António*, em 1973. Nesse segundo momento, a ficcionista focaliza, de modo mais denso, o mistério e o absurdo, enquanto marcas da existência. Realiza-se a busca de determinadas forças estruturantes do caráter e da condição humana, assim como aflora a percepção da natureza trágica, isto é, a dose de dor e sofrimento inalienável a todos os seres. Essa reflexão é cerzida, sobretudo, pela análise dos caminhos e formas como são construídas as relações humanas.

Há uma percepção primeira, de ordem ancestral e arquetípica, ou seja, aquilo que “constitui” a substância dos Homens; e uma segunda, do convívio (problemático) entre os seres, normalmente, de uma família que movimenta a diegese. Daí a razão de Silvina Rodrigues Lopes (1990, p.121) destacar que “em Agustina Bessa-Luís o motor da escrita é, como em Dostoievsky, a relação com outrem”. Aponta-se, dessa forma, para o desbravar das relações humanas e do ser dos Homens como aspectos-chave de sua temática.

Por isso, Anamaria Filizola (2014) argumenta que parte significativa do conjunto literário agustiniano, principalmente, a desse período que antecede a fase histórica, constitui-se por romances de costumes, os quais estão centrados na dinâmica familiar, no ambiente da casa, sendo este, por excelência, segundo Michelle Perrot (2013), o local historicamente atribuído às mulheres. Do mesmo modo, essa concepção aparece em *Um cão que sonha*, quando Maria Pascoal faz do quarto de costura, o seu espaço na casa do marido Léon Geta Fernandes.

O romance de costumes, estruturado em cenas-chaves, permite a investigação moral, a analítica dos códigos de conduta, assim como a sondagem das estruturas fundantes do ser dos entes humanos:

A família é a esfera onde se desenvolvem as relações básicas que exemplificam o comportamento familiar, o modo de vida da burguesia do Porto, por extensão a do Norte, ou a da província, e a do País na primeira metade do século XX. Em outras palavras, no comportamento dos familiares, pela convivência e proximidade, é possível observar e dar conta das pequenas mudanças que anunciam já o novo tempo sem que as personagens as «vejam» enquanto tal (FILIZOLA, 2014, p.27-28).

Em consonância, João Barrento (2016) reconhece o espaço da casa e da dinâmica familiar como um dos traços do romance português contemporâneo. A romancista o utiliza para pensar papéis sociais femininos e evidenciar tensões históricas e conflitos (BARRENTO, 2016). Relações humanas ocorrem em determinado tempo e espaço, sendo ambos marcados por modos de percepção historicamente definidos. Aliás, tempo e espaço, assim como matéria e causalidade são categorias essenciais da construção do pensamento. Certa matéria presente em um tempo ocupa espaço e tem causalidade, isto é, sentido de ser e valor. Portanto, *valores* específicos de um tempo podem tornar-se *verdades* e, assim, demarcam papéis sociais desempenhados por cada um na cadeia social, por consequência, o modo como cada ser é *lido*.

Desse modo, utilizando do romance de costumes, Agustina Bessa-Luís espelha e realiza uma analítica da dinâmica das relações humanas, bem como focaliza o entendimento disso valendo-se de construções discursivas e históricas cuja dinâmica igualmente passa pela linguagem, bem como pela moralidade, logo, pelo estudo das relações humanas e como estas,

por sua vez, fundamentam o romance de costumes. Em outras palavras, o espaço da casa passa a ser o local para se pensar um modo de ser e agir dos seres. E, assim, os resultados dessa recolha demonstram como identidade, consciência, verdade, vontade, poder e moralidade evocam um conjunto de dados que procuram dar sentido à existência.

Por fim, o terceiro momento da produção agustiniana apontado por Álvaro Manuel Machado (1983) é nomeado de “Espírito do lugar, paixão, história”, que começa com a publicação da biografia *Santo António*, em 1973. Diante disso e complementando a apreensão do referido crítico, de acordo com Anamaria Filizola (2000, p.38):

[...] pode-se afirmar que a partir de 1973, com a edição de *Santo António*, 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).

Esse terceiro momento, em que uma nova face de sua produção ganha relevo, surge marcado, sobretudo, pela reflexão sobre a História, como *historiografia*, ou seja, enquanto escrita e, assim, como ponto de vista. Quando se volta à História, pela valorização do contraditório, da ambivalência e da multiplicidade, ganha visibilidade, pela construção diegética, que a concepção predominante, em determinado período, está cerceada por outras. Com isso, marca-se a dinâmica entre ideologia e contraideologia, isto é, os jogos discursivos. Dessa forma, a História “precisa ser evocada também na sua essencialidade” (FILIZOLA, 2000, p.54), assim como o Homem. Após a investigação da constituição humana, do modo como as relações humanas se dão quer pela memória, quer pelos valores sócio-históricos de um tempo, há a inquirição dos acontecimentos e pessoas que ajudaram a construção da narrativa da nação portuguesa.

Eduardo Lourenço (2016, p.25) inicia o importante ensaio “Psicanálise mítica do destino português”, sublinhando que esquadrihar a História funciona como um dos melhores modos de investigar a realidade nacional: “a História, no sentido restrito de ‘conhecimento do historiável’, é o horizonte próprio onde melhor se apercebe o que é ou não é a realidade nacional”. Na esfera do que “não é a realidade nacional”, Agustina Bessa-Luís finca grande parte das narrativas, tal como ocorre, por exemplo, em *A Corte do Norte* e *Um cão que sonha*, na medida em que a romancista portuguesa joga com as possibilidades, com o *poder-ser*, quer quando fala da existência, quer quando fala da História. Com isso, a autora discute a forma como o que *é* guarda em si o *não-é* e este permite aquele e, assim, os mecanismos responsáveis pela ambivalência.

A arte literária cria um mundo do poderia ter sido, logo, vale-se do recurso da verossimilhança. Entretanto, ainda que o escritor use dados da realidade, ele não deixa de ser criador para se tornar historiador. A História fortalece a capacidade inventiva do autor, pois o ajuda a pensar outros rumos do *poder-ser* de uma nação a partir da recolha dos vários fragmentos, das ruínas textuais que formam a aparente unidade. Nessa perspectiva, o passado ajuda a explicar o presente, e esse deriva do passado, logo, se existe, em Agustina Bessa-Luís, o ímpeto enciclopédico e a força da investigação da constituição do povo português, esses não deixariam de passar pela reflexão historiográfica.

A escritora batiza esse estágio de “etapa acadêmica”, sendo essa formada pelos romances históricos e pelas biografias, além dos livros de viagens. Parte da fortuna crítica (HELENO, 2002) (BULGER, 2007) percebe esse momento como o período de maior maturidade filosófica, apesar de estudiosos como Óscar Lopes (1986) e Eduardo Lourenço (1994) entenderem *A Sibila*, integrante do seu segundo momento, como sua obra-prima, a ponto de a própria reconhecer que será lembrada por ela (BESSA-LUÍS, 2000).

Com essa terceira fase, consolida-se um todo coerente e grandiloquente a ponto de ser possível pensar-se em uma escrita enciclopédica, marca do projeto literário da romancista portuguesa. A investigação sobre as relações humanas, empreendida por ela, ocupa um arco crescente, isto é, parte do romance de costumes, centrado na dinâmica, na saga de algumas famílias, essencialmente, do Norte de Portugal, e se expande para a relação da construção da narrativa de uma nação. A “grande” História de um país faz-se a partir do processo que dialoga tanto com o micro, quanto com o macro, à medida que passa a limpo algumas personagens, tais como políticos, filósofos, artistas, reis, rainhas, bem como os habitantes da província, responsáveis pela realidade nacional. Nesse movimento crescente, vem à tona a percepção de que a história “oficial”, por meio da historiografia, deixou um rastro de esquecidos, de silêncios, bem como de possibilidades a serem exploradas por meio de “situações complexas” (MACHADO, 1983, p.80).

A ficcionista possui uma sensibilidade ímpar para observar cuidadosamente os elementos singulares das diferentes culturas, daí a sua resistência em não acreditar em discursos nacionalistas unificadores. Dessa forma, “A generalidade seria, portanto, a síntese da civilização, o que se destina a unir os homens e a produzir um discurso comum”, afirma Agustina Bessa-Luís (2000, p.107), no importante ensaio “Dostoiévski e a peste emocional”, quando destaca o modo como o escritor russo questiona o desejo homogeneizador que parte do pensamento iluminista.

É contra essa ideia que a romancista portuguesa vai construir a fase histórica. Não existe uma síntese da civilização, mas o desejo de construir uma soma e, desse modo, uma verdade. O contato com o diferente deve provocar algum tipo de alteração, pois a generalidade e uma totalidade bem-acabada impedem a percepção de elementos de outras ordens. Ou seja, o fechamento apagaria a multiplicidade, logo, prejudicaria toda a base do romance como enciclopédia aberta. A síntese totalizadora passa a ser evitada pelo constante atrelar de componentes, o que, por si só, desvia do discurso unificador ao dar espaço à polivalência. Pelo seu entendimento, o indivíduo que viaja, no verdadeiro sentido da palavra, entra em contato com esse tipo de vivência ao aceitar a pluralidade e a fragmentação como marcas da existência e da convivência com o heterogêneo. Nesse sentido, a construção literária de 1961 planta as sementes, na sua consciência crítica, que germinariam, posteriormente, em 1973, em *Santo António*.

Na abertura de *Embaixada a Calígula*, Agustina Bessa-Luís (1961) argumenta que o sentido de viajar não é, absolutamente, apenas mudar de lugar, mas o de aceitar a desestruturação procedente do contato profundo com algo que nos é estranho. É um processo muito mais psíquico do que espacial, pois pede uma mudança de percepção oriunda da aceitação de um ponto de desequilíbrio, capaz de fazer emergir uma nova camada de percepção. A viagem começa no momento em que o viajante permite a quebra do hábito e aceita o desconhecido, o que, sobretudo, procura ser evitado na vida cotidiana. Logo, a viagem constitui a recusa do habitual, da verdade intrínseca ao ser que viaja, conforme a autora frisa neste excerto retirado da obra publicada em 1961:

O que é viajar? Começa uma pessoa por temer o conflito com a sua rotina, e isso é já atmosfera moral duma viagem. Depois vai cedendo à curiosidade, ao doce pastoreio da sua própria alma pelos campos desconhecidos – e já penetra a sensação dum país que até aí lhe era oculto e que era para si destituído de tudo que não fosse simples geografia.

A viagem é a intimidade do importuno. Tudo o que não preferimos em quaisquer outras circunstâncias de fixação prolongada – uma paisagem, as criaturas, um acontecimento – é-nos oferecidos para que tomemos com esse amor espontâneo que não se pode evitar porque vive da surpresa em que se comprometeu. Muita gente muda de lugar, passa de um a outro continente, retém na memória factos sobrevividos em diversas latitudes. Mas a viagem, com o seu mistério e a sua intimação a consciência, com as suas alegrias que nascem inexplicavelmente dum golpe de vento de poeira sobre uma ponte, duma sensação de vida isolada e profunda quando atravessamos uma terra estrangeira – ah, essa viagem poucas a podem experimentar! (BESSA-LUÍS, 1961, p.9-10).

Sublinhando termos utilizados por Agustina Bessa-Luís (1961), tais como “atmosfera moral”, “intimidade do importuno” e “amor espontâneo”, percebe-se que estes destacam a

cosmovisão agustiniana, no sentido de que viajar significa aceitar o elemento desestruturante e estranho que incomoda, quando se segue uma rotina e uma ordem já estabelecida. O amor espontâneo nasce quando se aceita a intimidade do importuno, fazendo com que cosmovisões anteriores sejam chacoalhadas pela intimidade com o importuno.

Em outras palavras, viajar representa enxergar o outro, aceitar o diferente e o elemento exógeno que leva à modificação de si. Se o Homem encontra-se fechado para essa perspectiva, por mais que ele mude de lugar físico, não abrirá espaço para a experiência da viagem, de acordo com sua ótica. Por isso, a escrita da História não deixa de ser uma viagem, daí a tese de Álvaro Manuel Machado (1983) em entender que somente um livro de viagens poderia preceder o estágio histórico da escritora em estudo.

Na obra de 1961, a observação do elemento local, dos hábitos de diversas regiões, da psicologia de povos e países heterogêneos, além do conhecimento da História daquelas nações faz com que Agustina Bessa-Luís (1961) perceba o diáfano fio que costura todos esses elementos e forma à realidade de uma nação. Na observação da História e dos costumes dos povos, há a ampliação da investigação sobre os mistérios do ser sem abandonar a visão filosófica e ajuizadora.

O texto de viagens, portanto, exerce significativa influência na temática cara ao conjunto literário da romancista, ao modo como o sensível, o histórico e o cultural balizam a natureza questionadora e inquieta da personalidade literária da ficcionista, como explica Álvaro Manuel Machado (1983, p.81-83):

De facto, é nele [*Embaixada a Calígula*] que o espírito do lugar, bem como, em grau menor, a paixão individual ou colectiva e o peso da história, longamente se manifestam. Mas isto não por ser um livro de viagens propriamente dito, antes por ser um livro em que a viagem é pretexto, elemento desencadeador de efabulação e de reflexões filosóficas. [...] Isto leva-nos a retomar a análise geral do romance *O Sermão do Fogo*. É que neste romance, centrado ainda na temática do mistério do ser, há já alusões importantes à história que derivam diretamente das reflexões de *Embaixada a Calígula* e que precedem imediatamente a vasta elaboração espaço-temporal de *As Relações Humanas*.

Analista sensível da cultura, quer portuguesa, quer de outras nacionalidades, dotada de grande poder de observação, de percepção da psicologia de um povo, como seus livros de viagens e crônicas permitem afirmar, trabalhou em muito de seus textos - ficcionais ou não - o arquétipo temático, designado por Álvaro Manuel Machado (1983), de “espírito do lugar”. No entanto, esse sente o peso da História. Quando a província portuguesa começa a dar sinais de alteração dos seus hábitos, da moral, do modo como o mundo era lido, é porque um traço

definidor da realidade de uma nação encontra-se em processo de transformação e, assim, a manifestação da temática da mudança ganha corpo, tal como pudemos aludir sobre a condição da mulher do Norte português, trabalhada em *A Sibila*.

Como frisado, Álvaro Manuel Machado (1983) estudou a produção de Agustina Bessa-Luís até 1979, ano em que a autora ainda estava focada com mais intensidade na pesquisa histórica e biográfica. No entanto, seria limitador crer que alguém que produziu ativamente até 2006 ficou estagnado nessa última fase. Por isso, Anamaria Filizola (2000, p.56) sublinha que, a partir de *A monja de Lisboa* (1985) - “livro que suscita algumas considerações interessantes” - , é possível identificar uma quarta fase, em que Agustina Bessa-Luís se volta novamente para o elemento ficcional em detrimento do ajuizamento do processo histórico. No entanto, isso não quer dizer que a ficção tenha deixado de estar presente no ciclo em que a ficcionista se dedicou mais às biografias e às metaficções historiográficas.

Com o intuito de confirmar a percepção do início dessa nova fase, Anamaria Filizola (2000) comenta a presença do prólogo e dos agradecimentos dirigidos ao leitor, escolha paratextual rara, mas presente, por exemplo, em *A monja de Lisboa*:

Ao leitor deixo uma palavra confortadora: volto à ficção em que *o livro do grande mundo deve ser escrito*¹². Porque um resto de mistério é necessário às opiniões. A História é uma tradução deficiente que tem por ela o factor da actividade, factor que falta ao escritor. O historiador situa-se entre os povos caçadores; o escritor, entre os povos pastores.

Volto aos meus campos de trevo, onde a pseudo-realidade nada tem de fuga; é tudo que nos informa sobre o espírito de conciliação (BESSA-LUÍS, 1985, p.8; grifo nosso).

Interessante observar que a ficcionista compara os historiadores com os povos caçadores e, assim, refere ao constante estado de alerta deles para manter a sobrevivência e a busca de lugares novos, significando um modo de vida errante, já os ficcionistas, como os povos pastores, têm calma e paciência no processo de coleta. Na verdade, são posturas diferentes, mas que possuem fins iguais, isto é, alimentar-se e manter a existência.

Metaforicamente, dois processos de coleta de dados e de análises são aludidos, sendo que tanto o histórico, quanto o ficcional foram percorridos pela autora e em ambos a “pseudo-realidade” é aludida, pois quer o ficcional presente no histórico, quer o “real” do ficcional, ambos são colocados em xeque pela romancista, na medida em que ela reflete acerca das diversas ficções que movem a realidade, tidas por verdades incontestáveis ao trazerem o sentido

¹² Essa é uma expressão que, segundo Italo Calvino (1990), retoma o sentido enciclopédico que alguns autores dão ao trabalho literário, quando tentam, em uma obra, abarcar todo o saber, conforme acontece em *Bouvard et Pécuchet*, romance de Flaubert discutido pelo crítico e ensaísta italiano.

último da existência. Evidencia-se, assim, o modo como o ficcional caminha em diferentes frentes, umas mais explícitas, outras mais veladas.

Silvina Rodrigues Lopes (1992) assinala que a obra da romancista não permite apenas uma leitura, pois a constante discussão filosófica estabelecida com diferentes pensadores, como os citados, faz com que o seu discurso literário seja cerzido por meio de uma escrita em palimpsesto, isto é, uma escrita em cima de outras escritas que tem como efeito estético levar à “percepção por descontinuidades” (LOPES, S., 1992, p.40). Segundo ela:

Assim, não é possível dizer que há um pensamento dos romances de Agustina Bessa-Luís, que prossegue Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche ou qualquer outra grande pensador, mas é possível verificar que nesses romances o pensamento passa pelo diálogo com estes autores, entre outros, o que, para além de ser um modo de atear o conflito de ideias, contribuiu decisivamente para a construção daquilo que a autora designa como “mito do impossível” e que talvez se possa chamar “desejo do impossível”, para acentuar que é numa relação dilacerada com o desconhecido que surge a constelação de ideias imagens e símbolos que ligam o homem ao que está além do seu poder. (LOPES, S., 1992, p.57).

Cada um desses diálogos intertextuais e metatextuais revelados evidencia a demanda por outras áreas do saber, o que também ajuda na percepção por descontinuidades, logo, o fragmentário, a variação de níveis narrativos e até mesmo de gêneros textuais. Nesse processo de recolhas, levantamentos de diferentes campos e de áreas de saberes, mais uma vez, a qualidade enciclopédica de sua escrita ganha corporeidade. Agustina Bessa-Luís (2011, p.13), no texto introdutório que escreve para *Fanny Owen*, afirma que não costuma escrevê-los: “Não é coisa usual eu incluir prefácios nos meus livros. Entendo que eles se recomendam como os peregrinos de Santiago, pelas conchas que têm no chapéu e que simbolizam a viagem no sentido supremo, de descoberta, testemunho e redenção”.

A presença de diferentes elementos paratextuais merece cuidado, na medida em que ajuda a revelar caminhos críticos, bem como chaves de leitura diversas. Em *Palimpsestos*, Gérard Genette (2010) elenca cinco tipos de relações textuais ou transtextuais: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade. A intertextualidade se dá como citação (com aspas), e/ou como plágio (quando não se declara o empréstimo) e/ou como alusão (relação perceptível entre um enunciado e outro). A paratextualidade são os textos ao redor do texto literário principal, isto é: título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, ilustrações, capa, sobrecapa - as epígrafes e capas são elementos importantes, uma vez que a interpretação das esculturas, pinturas e fotografias escolhidas para ilustrar os romances oferecem caminhos interpretativos.

Em função disso, convém citar a descrição feita por Gérard Genette (2010 p.15) acerca dos elementos paratextuais:

O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.

A metatextualidade constitui uma relação crítica entre um texto e outro na forma de comentário, entretanto não há necessariamente a citação, portanto, não se enquadra na intertextualidade e muitas vezes o outro texto não é sequer nomeado. A architextualidade tem a ver com o gênero literário ao qual o texto pertence, pois os textos do gênero romance ou poético possuem relação entre si. Por fim, a hipertextualidade apresenta um elo mais forte a ponto de extrapolar o comentário. É o que acontece em *Antes do degelo* (2004), quando Agustina Bessa-Luís (2004) recria *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski.

A romancista coloca algumas epígrafes e estas são responsáveis por uma espécie de pista intertextual dos autores com os quais a ficcionista portuguesa trava diálogo, bem como, muitas vezes, entende-se a trama narrativa como uma espécie de desenvolvimento ficcional das ideias dos pensadores que Agustina Bessa-Luís usa como epígrafe de seus livros. Dentre estes, podemos destacar Sören Kierkegaard, em *Embaixada a Calígula*; Anthonis de Roovere, em *O Sermão do Fogo*; Friedrich Nietzsche, em *Contos Impopulares*; Chateaubriand, em *Crônica do Cruzado Osb.*; Paracelso, Rabelais, Cavaleiros de Oliveira, Thomas Mann, Chamisso e Walter Benjamin, em *Os Meninos de Ouro*; O livro de Jó, em *O Manto*; e Elias Canetti, em *A Monja de Lisboa* (1985).

Outro dado interessante do dialógico e que igualmente oferece caminhos de leitura é o destaque a alguns textos que algumas personagens leem. Em *Um cão que sonha*, José Maria Geta Fernandes, pai de Léon, lia, identificava-se e citava frases de Emil Cioran: “José Maria Geta Fernandes falava com ele como se o Carreto fosse um erudito e citava-lhe as frases de Cioran que mais apreciava, entre as quais aquela sobre a vitalidade do amor ‘que sobreviveu ao romantismo e ao bidê’” (BESSA-LUÍS, 1997, p.306). Emil Cioran é um filósofo romeno cuja filosofia é marcada pela importância posta na dúvida. Maria Pascoal lê os escritores russos, por quem Agustina Bessa-Luís tem predileção declarada. O narrador heterodiegético de *Um cão*

que sonha sugere que Léon Geta leu a *Odisseia*: “Um dia lembrou de ir ao encontro da princesa siciliana” (BESSA-LUÍS, 1997, p.280).

Corina Pinto Midões, personagem de *O Susto*, lê Victor Hugo: “Muito amada pelo marido, essa rapariga de catorze anos, filha de crioula e que vivera até ali a embonecar-se, lia Victor Hugo e era de certo modo letrada” (BESSA-LUÍS, 1958, p.27). Em *Antes do degelo*, José Rui lê *Crime e Castigo*: “Das leituras de *Crime e Castigo* José Rui tirava proveito” (BESSA-LUÍS, 2004, p.201). Genaro, também personagem de *Antes do degelo*, lê Kafka: “-A melhor obra de Kafka é a *Metamorfose*” (BESSA-LUÍS, 2004, p.138). João de Barros, de *A Corte do Norte*, lê Walter Benjamin, como o narrador sublinha neste fragmento:

Não deixava de pensar no famoso desaparecimento de Boal e de tomar notas a respeito disso. Também lia infatigavelmente obras que, no seu entender, lhe podiam fornecer pistas, sobretudo obras de teologia política. Uma das que mais o impressionaram foi um livro de *Walter Benjamin* que passou a trazer com ele, ainda que o esquecesse em qualquer lugar muito frequentemente. Voltava para o recuperar, o que obrigava a esforços de memórias e às vezes a desesperos pueris (BESSA-LUÍS, 1987, p.205; grifo nosso).

A partir de *Um cão que sonha*, um dos seus textos elementares, segundo Eduardo Lourenço (2014), em que as principais linhas reflexivas, diluídas ao longo das outras produções, se fazem presentes, talvez seja possível pensarmos a presença de um quinto momento, sendo esse formado pelos nove romances finais, quais sejam: *Um cão que sonha* (1997); *O comum dos mortais* (1998); *A quinta essência* (1999); a trilogia *O princípio da incerteza* composto por *Joia de família* (2001), *A alma dos ricos* (2002) e *Os espaços em branco* (2003); *Antes do degelo* (2004); *Doidos e amantes* (2005); e *A Ronda da Noite* (2006).

Em *A Ronda da Noite*, as reflexões estéticas observadas nas biografias de artistas plásticos ganham uma forma ficcional a partir da ponderação sobre o sentido do ser e da arte e, em igual medida, a reflexão crítica ganha forma a partir do costumeiro jogo de vozes e gêneros característico do romance de Agustina Bessa-Luís. Em *Um cão que sonha*, a escrita da História, priorizada na terceira fase, encontra o pensamento sobre o sentido do ser e a impossibilidade de totalização desse, bem como destaca que muitos dos acontecimentos apropriativos do sentido de ser de uma nação guardam camadas outras de sentidos, estratos diversos em função de um que se destaca. A união desses dois pontos faz com que nasça “a possibilidade mesma de nos compreendermos enquanto realidade histórica” (LOURENÇO, 2016, p.26).

Entende-se esses últimos anos da produção da romancista, portanto, como uma “passada a limpo”, um período em que a autora se dobra sobre si mesma, sobre sua produção composicional misturando, retomando e repensando os temas-chave. Essa “escrita da

senectude” dá corpo a textos marcadamente multifacetados, como são os romances *Um cão que sonha*, *Doidos e amantes* e *A Ronda da Noite*. Nada disso é realmente novidade, uma vez que a reflexão sobre o sentido do ser dos entes está presente em *A Sibila* pelo discurso de Germa, assim como o aspecto perspectívico da historiografia é encontrado em *A Corte do Norte*, entretanto, o que está sendo destacado é a necessidade da percepção das sutilezas e das minúcias que marcam o processo composicional da romancista como, para retomar a discussão anterior, a presença dos elementos paratextuais que enriquecem a fatura composicional e interpretativa.

Essa “compartimentação” é um tanto quanto arbitrária, haja vista que olhamos para a obra da romancista como enciclopédica e, dessa forma, ressaltando como essa é composta por tomos temáticos que se complementam e dão a gradação de grande recolha de saberes estruturados, essencialmente, em três áreas: a Filosofia, a História e a Estética. Isso, por outro lado, não nos impede de entendermos as nuances, as alterações existentes por mais que seja difícil, conforme destacou Álvaro Manuel Machado (1983), falar em fases, quando lidamos com a elegante complexidade de uma escritora do calibre de Agustina Bessa-Luís. Fica, então, o registro para uma possível futura reflexão acerca de “escrita da senectude” e, assim, a comprovação dessa hipótese de uma quinta fase. Dessa forma, esses últimos romances pedem uma análise minuciosa, o que, sobretudo, não realizaremos neste texto, pois esse não é o nosso objetivo.

Após a exposição do contexto sócio-histórico e literário que antecede o aparecimento de Agustina Bessa-Luís nas letras portuguesas e sua recepção crítica, bem como a apresentação das linhas de força que conduzem o conjunto literário agustiniano desde 1948, faz-se necessária a discussão sobre o romance como enciclopédia aberta, uma vez que aí está uma das bases da reflexão que se apresenta.

2 A MULTIPLICAÇÃO COMO MÉTODO: o romance como enciclopédia aberta e a escrita entre parênteses

2.1 A enciclopédia, o romance como enciclopédia aberta e suas intersecções com a obra de Agustina Bessa-Luís

“Porque não obedeciam a uma ideia fixa, os meus livros não obedeciam a um plano”
Agustina Bessa-Luís (2000, p.157)

Maria das Graças de Souza (2015), em “Círculo do conhecimento”, introdução escrita à edição brasileira da enciclopédia francesa organizada por Denis Diderot e Jean le Rond d’Alembert, destaca que o projeto enciclopédico iluminista, no século XVIII, nasce guiado pelas reflexões de Francis Bacon, quando este divide “os saberes em três partes, os que vêm da razão (Filosofia), os que se devem à memória (a História) e aqueles que se originam na imaginação (a Poesia)” (SOUZA, 2015, p.14). Em relação a divisão dos saberes, argumenta a estudiosa, em seu prefácio para a publicação da edição brasileira da *Encyclopédie*:

Bacon é o primeiro moderno a erigir em objeto de reflexão o conjunto dos saberes humanos e sua história. Com efeito, no *Advancement of learning*, de 1605, a perspectiva histórica é dada pelo caráter progressivo do saber, segundo o qual as ciências avançam por acumulação e cooperação de várias gerações. [...] Uma das principais tarefas da *Instauratio Magna* baconiana, ou grande restauração das ciências, é fazer o balanço dos conhecimentos passados e ordená-los segundo critérios determinados. É assim que, no livro II do *Advancement*, Bacon divide os saberes em três partes: os que vêm da razão (a Filosofia), os que devem à memória (a História) e aqueles que se originam na imaginação (a Poesia) (SOUZA, 2015, p.14).

Em concordância com esse pensamento, Peter Burke (2003, p.93-94), em *Uma história social do conhecimento I: de Gutenberg a Diderot*, demonstra que “Bacon fez das três faculdades da mente - memória, razão e imaginação - a base de seu esquema, alocando a história na categoria da ‘memória’, a filosofia na da ‘razão’ e a poesia na ‘imaginação’”. Por fim, no ciclo de reflexões sobre este assunto, Maria Esther Maciel, em *As ironias da ordem*, expõe que, essencialmente, “a *Encyclopédie* tinha como função reunir no mais breve espaço possível uma miríade de conhecimentos nos campos da história, das ciências, das filosofias e das artes, a partir de três divisões ou propriedades do conhecimento humano: a memória, a razão e a imaginação” (MACIEL, 2009, p.22; grifo nosso).

Ora, esses três campos são de grande importância, pois ajudam também, além da discussão proposta por Italo Calvino (1990), a justificar a leitura da criação agustiniana como enciclopédica, visto que o pensamento filosófico, o historiográfico e o estético estruturam a

enciclopédia e, igualmente, são elementos caros ao conjunto literário da autora portuguesa. Este marca-se pelo processo inventariante e revisionista que destaca incompletudes devido à tônica centrada na dúvida, na interrogação e na força da multiplicidade. A definição clássica de enciclopédia direciona-se para a ideia de círculo do conhecimento, e em Agustina Bessa-Luís tal círculo confirma-se na imagem da rosácea, uma unidade formada por vários desdobramentos que transcendem o fechamento desta, a ponto de levar à percepção do método de amplificação maximalista e hiperbólica, traços-chave do seu romance. Neste, as partes, os fragmentos e os pequenos pedaços tornam-se maiores que o todo, de tal modo que a multiplicidade contribui de maneira decisiva na definição de um dos traços constitutivos da poética da ficcionista.

Nesse sentido, é interessante observar como, em “Dostoiévski e a peste emocional”, publicado em *Contemplação carinhosa da angústia*, Agustina Bessa-Luís (2000, p.114; grifo nosso), valoriza os três campos do saber privilegiados pela enciclopédia como parte dos elementos responsáveis pela grandeza do autor de *Os irmãos Karamázov*. Segundo ela, “A obra de Dostoievsky, imensa na interpretação e na matéria, é um bom motivo para *celebração literária, científica ou filosófica*”. As áreas destacadas pela romancista são as mesmas apreciadas por ela, logo, o modo como a escritora analisa e interpreta a produção de Dostoiévski pode ser também aplicado à sua, pois esta figura de forma “imensa, na interpretação e na matéria, é um bom motivo para celebração literária, científica e filosófica”, conforme nossa hipótese de trabalho defende. cremos, entretanto, que a conjunção aditiva funcione melhor do que a alternativa, pois a multiplicação caracteriza a metodologia composicional da romancista. Assim, a influência de Fiódor Dostoiévski faz-se sentir também nisso.

Sobre essas três áreas estruturantes da *Encyclopédie*, a filosofia, grosso modo, associa-se à razão e como esta é capaz de explicar o mundo sensível e supassensível, na medida em que funciona como “referencial de orientação do homem” (ABBAGNANO, 2012, p.969), bem como a possibilidade de entendimento e de levantamento pelo intelecto de condutas universais, o que estabelece elo com a moral. Em sua acepção clássica, a razão constitui “a força que liberta dos preconceitos, do mito, das falsas opiniões enraizadas e das aparências, permitindo estabelecer um critério *universal* ou *comum* para a conduta do homem em todos os campos” (ABBAGNANO, 2015, p.970). No entanto, à proporção que o pensamento pós-estruturalista se sobressai, igualmente, aparece a avaliação de que a crença na plenitude foi responsável por muitos preconceitos por causa do desejo de estabelecimento de um padrão de conduta comum a todos.

Os ganhos da razão, enquanto “movimento da mente” (ABBAGNANO, 2012, p.970), como “caráter progressivo do saber” (SOUZA, 2015, p.14), encontram-se justapostos ao

desenvolvimento do pensamento ocidental. Apontar a crise da razão significa falar em crise da filosofia em sua acepção clássica. Põe-se em questão a possibilidade de universalismos e do desenvolvimento progressivo e, principalmente, como os iluministas entendiam o intelecto como a capacidade de “reinventar” o sentido do Homem a partir da “crítica radical da tradição” (ABBAGANNO, 2012, p.971). Tal dado marca a modernidade social.

Em relação à História, faz-se necessário distinguir entre esta e a historiografia, isto é, como acontecimentos ganham textualidades e, assim, discursos heterogêneos. Valendo-se disso, o perspectivismo, como dinâmica estruturante, adquire força na construção agustiniana, pois a percepção de como diferentes seres leem a realidade acentua diversificadas maneiras de conhecer e apreender uma pretensa verdade por intermédio das textualidades do pretérito. Em função disso, Silvina Rodrigues Lopes (1989, p.13) indica que “o passado não existe fora de sua re-criação na escrita, o único modo de fidelidade porque o inventa fora dos condicionalismos impostos pela realidade e que fazem parte da exigência de verossimilhança”. Paralelamente a isso, interessa-nos pensar naquelas “máscaras da memória”, identificadas por Laura Fernanda Bulger (1998, p.12), na ficção da autora portuguesa: “Hoje em dia, poucos acreditarão na possibilidade de conhecer um passado que nos chega geralmente através de manuscritos, onde os acontecimentos foram previamente selecionados e organizados por determinação e vontade de alguém que nos é desconhecido”. Este último termo merece destaque, haja vista que o diálogo com o passado se arquiteta com base em diferentes presentes e nas suas máscaras, o que ajuda na produção de vários passados. Neste sentido, compreende-se o porquê de as leituras interessadas utilizarem-se dos fatos passados para justificar o presente.

A História intersecciona-se com a historiografia e com a ficção, e ambas ganham plasticidade. Esta última, por sua vez, relaciona-se com a sensibilidade individual à medida que esta torna-se responsável pela construção plástica do mundo. Percebe-se, dessa feita, como criação e construção plasmam a visão do artista sobre a existência (ABBAGNANO, 2012, p.427). Salienta-se a maneira como cada artista, quando cria, percebe a função da arte e como objetos estéticos diversos atingem ao Homem e a sua práxis. Se a arte tem uma função - a ponto de ser uma das áreas do saber estruturantes da *Encyclopédie* -, qual seria, então, a defendida por Agustina Bessa-Luís?

Em razão disso, torna-se necessário distinguir a profusão de níveis característicos da construção romanesca da ficcionista, pois há aquele que traz a leitura de mundo, a cosmovisão. Em razão disso, esta ancora-se na filosofia; todavia, existe também a impossibilidade de fechamento em *uma* apreensão de caráter universalista. Há o estrato que reflete sobre a História e sobre a memória, ambos campos importantes das ponderações da ficcionista. Existe também

o espaço para a reflexão sobre a *poiesis*, dessa forma, para a construção da teoria do romance proposta por Agustina Bessa-Luís, conforme destacam Silvina Rodrigues Lopes (1992) e Maria Alzira Seixo (1987), bem como, claro, para a criação artística, afinal, estamos lidando com um texto essencialmente ficcional, mas que possui traços filosóficos e ensaísticos significativos. Nesse diálogo, a multiplicação de níveis e de gêneros textuais e a suspeita cética produzem a sensação de instabilidade, já que a multiplicação conduz ao incerto.

Concomitante a isso, modela-se o seu desejo de além de ficcionalizar também interrogar e teorizar, conforme exemplifica este trecho de *A Muralha*, de 1957. Há nele a interrogação e teorização sobre o romance, bem como uma definição, valendo-se dos pressupostos anteriores, do que seria o amor. Este fundamenta a teoria do romance defendida pela autora:

Que são romances? Histórias fingidas, presenças estudadas, um coro de atividades morais, a burocracia da personalidade. Não é tempo talvez de tais jogos mais ou menos argutos e meditabundos. Cada voz reclama a sua parte de luz, não há heróis, já que tão bem sabemos que o convívio com eles se torna funesto e nos absorve. Cada voz está só e única, e é contra o coração dos outros, vertiginosamente, que ela ressoa. E o momento em que cada um chocou, numa fusão de coragem, certeza, foi o milagre, foi o momento perfeito da criação – é quase sempre apenas o momento da morte. É isto amor. (BESSA-LUÍS, 1957, p.39).

Tradicionalmente, as reflexões de natureza filosófica, estética e histórica possuem o intuito de delimitar *o certo*, visando a uma perspectiva universalista e, então, ao modo como o mundo, em sua totalidade, deve ser lido apenas por *um viés*, o que negaria a multiplicidade. Logo, se há uma linha de pensamento preponderante guiada por *um* saber, que passa a ser visto como *o* saber, este, consequentemente, guarda o sentido final da existência pela fixação dos valores de um grupo como a verdade de todos e o sentido final da existência.

Não é gratuito, portanto, que o processo revisionista, multifacetado e problematizador operado caia na apreciação acerca da natureza da linguagem, haja vista que esta dá sustentação aos discursos filosóficos, estéticos e historiográficos e, em maior grau, às metanarrativas. É coerente, portanto, que a argumentação agustiniana passe pelas considerações acerca dessa quer em seus romances, quer em seus ensaios críticos, conforme se pode inferir de fragmentos como este:

O homem é um ser velado e obscuro. Só o outro o pode interessar-se na linguagem e, assim, levá-lo a revelar-se. Mas a linguagem é apenas fonética? São apenas sinais e sons? Não. A linguagem é um meio de fixação do homem à sua realidade. Ela é tanto mais um problema da decisão humana, quanto está na raiz do destino social (BESSA-LUÍS, 2000, p.65).

A investigação da linguagem dá espaço à elucubração acerca do *sentido do ser* e sobre a construção dos *saberes* em diferentes áreas, bem como guarda um valor de coleta. Os filósofos Denis Diderot e d’Alembert, nomes-chave do maior empreendimento editorial do século XVIII, a *Encyclopédie*, publicada entre 1751 e 1775, composta por 17 volumes, mais de 70 mil verbetes e escrita por 140 autores, partem do pressuposto da necessidade de recolha do máximo de saberes. Em vista disso, sobressai-se a concepção da enciclopédia enquanto círculo do conhecimento – para que estes não se percam, logo, o ímpeto inventariante estrutura o projeto enciclopédico. Segundo Maria das Graças de Souza (2015, p.19), “No caso da Enciclopédia, trata-se sobretudo da conservação e da transmissão dos conhecimentos produzidos pelo homem, dos mais variados tempos e lugares”. Sublinhemos o termo conservação, pois a enciclopédia, desse modo, visa a fazer com que os saberes sejam preservados da destruição temporal.

Essa também é uma das essências dos romances de Agustina Bessa-Luís, na medida em que há o claro anseio de registrar e de representar uma sociedade, essencialmente rural, do Norte de Portugal, em processo de transformação, tal como ocorre em *A Sibila*. Mas há também a retomada dos mitos fundantes da nação através do processo de revisitação da História (BULGER, 1998; SOARES, 1993), característica de um importante conjunto de romances contemporâneos, conforme salienta Linda Hutcheon (1991), em *Poética do pós-modernismo*, e elencado como eixo preponderante no momento de predileção histórica da ficcionista.

Cumprir pensar como essa recolha e essa preservação são operadas, porque, no caso dos romances históricos recentes, a revisitação efetua-se para apontar os silêncios da História e não para (re)afirmar a narrativa unitária cerzida pela historiografia oficial a partir dos relatos de guerras, de grandes “homens” (reis) para a construção da História da pátria, conforme ocorre nos romances históricos tradicionais, de acordo com a discussão proposta por George Lukács (2011), em *O romance histórico*, e por Michelle Perrot (2005) (2013), em *As mulheres ou os silêncios da história* e *Minha história das mulheres*. Essa apresenta uma chave de leitura importante para o texto da autora portuguesa, enfatizada por Maria de Fátima Marinho (1999, p.251), em *O romance histórico em Portugal*, quando a crítica aponta “história(s) alternativa(s) e subversiva(s)” possibilitadas pelo uso da matéria histórica na criação ficcional. Laura Fernanda Bulger (1998, p.13) também sublinha tal temática:

A reconstituição do passado não se faz, agora, com o intuito de enaltecer a *memória milenar colectiva*, ou de despertar sentimentos nacionalistas, ou até, de revisitar, nostalgicamente, um paraíso perdido. Ao contrário do que acontecia no século XIX, hoje, o texto ficcional utiliza e contesta as fontes históricas através dum aturado processo de reavaliação pelo qual se fazem

conjecturas e se estabelecem paralelos, sublinhando-se as contradições através da ironia e da paródia.

Porém, há um movimento duplo intrínseco à modalização do pretérito. Segundo Leyla Perrone-Moisés (2016, p.110), em *Mutações da literatura no século XXI*, essa aspiração consiste em um dos imperativos mais evidentes da produção atual: “‘Preservar’ é uma das palavras mais frequentes nos ensaios dos romancistas contemporâneos”. Basta observar igualmente esse desejo em Agustina Bessa-Luís. A título de exemplo, o conhecido caso de Orhan Pamuk (2011), autor turco e ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 2006, que, na sua coletânea de ensaios *O romancista ingênuo e o sentimental*, escreve o capítulo “Museus e romances” para refletir acerca da necessidade de preservação como tentativa de lutar contra o aumento da sensação de efemeridade e homogeneização causadas pelo “império do efêmero” e pela “leveza” como marcas do presente.

Para tanto, vale-se da “condição de arquivo” (PAMUK, 2011, p.95) de parte da literatura atual, o que cria, na contemporaneidade, “a sensação de que a história não é oca e desprovida de significado e de que alguma coisa da vida que vivemos será preservada” (PAMUK, 2011, p.98-99). Logo, uma das forças do “aspecto museologizante” (PAMUK, 2011, p.98) do romance como enciclopédia aberta está exatamente, retomando o trecho supracitado, em *preservar algo*. De acordo com o autor e ensaísta turco, uma parte dos romances contemporâneos deseja exatamente “preservar costumes, atitudes e estilos de vida” (PAMUK, 2011, p.95), além de inventariar espaços e objetos para, dessa forma, “preservar, conservar e resistir ao esquecimento” (PAMUK, 2011, p.98).

Nesse sentido, numa afirmação da romancista sobre seus temas, Agustina Bessa-Luís vai ao encontro desses anseios: “O que tenho como motivo preciso? Os interiores das casas, o vestir, o andar, as palavras, os gatos” (BESSA-LUÍS, 1983, p.23). Ter esses dados (também) como motivos não deixa de ser uma forma de preservá-los e de fazer com que a factualidade de cada um não seja “histórica oca”. Os narradores de Agustina Bessa-Luís e, conseqüentemente, suas narrativas esmiúçam um contexto que deixou de existir, mas que precisa ser registrado. Um dos casos mais emblemáticos, nesta perspectiva, encontra-se no seu romance de 1954. *A Sibila* mostra a realidade em transição, os espaços da província, a vida prosaica com “seus membros, serviços, animais, objetos, afazeres, situações, comidas, hábitos e hierarquias” (MACIEL, 2009, p.71), ou seja, a obra funciona também como uma espécie de arquivo de um contexto que está desaparecendo e que, por isso, deve e precisa ser registrado por uma pluralidade de vozes para, então, tentar dar conta de uma realidade complexa que não pode ser exposta por nenhuma voz privilegiada, mas pelo conjunto de subjetividades.

Mesmo sem utilizar termos como “enciclopédia” ou “inventário”, Silvina Rodrigues Lopes (1992) aponta o caráter “museológico” da escritora, que almeja coletar os dados do passado lusitano, de espaços típicos de Portugal e de elementos da cultura portuguesa. Junto a isso, existe a recolha de recordações da infância, de membros da família, ou seja, o arquivamento da vida. Consoante com a ensaísta:

A escrita de Agustina Bessa-Luís teve desde o início preocupações históricas num duplo sentido: salvar o passado do esquecimento, por uma evocação que o reescreve para o fixar em retratos escritos que, para além dos retratos fotográficos, sejam outras tantas provas da História; vontade de esclarecer o presente, não a partir de um sentido da História mas da visão presente da História, um modo de reconhecer a sua transitoriedade e de afirmar como tal a sua dependência do presente. [...] Podemos dizer que até a publicação de *Santo António*, da matéria a partir da qual Agustina Bessa-Luís escreve os seus livros, fazem parte: a memória da infância; os ecos que desde a infância lhe chegam do passado e cujos vestígios aguardam como ruínas o sopro enigmático que os vivifique; as leituras, muito diversificadas mas nomeadamente as bíblicas; uma reflexão sobre o presente (LOPES, S., 1992, p.41).

Notemos quantos elementos são apontados por Silvina Rodrigues Lopes (1992) para falar da literatura da escritora em estudo. O enciclopedismo da romancista faz-se presente e justifica-se, quando se ressalta a quantidade de saberes que compõem cada um de seus livros.

Salvar o passado do esquecimento significa recolhê-lo, aspirando a preservá-lo às futuras gerações. Esse, inclusive, era o anseio dos enciclopedistas. Ao discutir a poética de Carlos Drummond de Andrade, Maria Esther Maciel (2009) circunscreve como o autor mineiro inventariou as suas lembranças e delas se serviu como matéria-prima. Ora, de forma muito semelhante, também Agustina Bessa-Luís (2000) esclarece, por exemplo, que Quina, de *A Sibila*, é inspirada em sua tia Amélia, gesto que recai na discussão do seu importante conceito de “memória do amor”, conforme apresentaremos adiante.

Esse traço da poética da autora é também destacado por Catherine Dumas (2002, p.53): “O quadro, a sociedade e os indivíduos dos seus romances são-lhes familiares. É à sua vivência interior que se refere o realismo das histórias que conta”. O termo “familiares” abre tanto para reflexão sobre esse “arquivo da própria vida” e para o dado biográfico, quanto para a escolha do norte de Portugal como espaço privilegiado da efabulação.

O ímpeto inventariante verifica-se igualmente pelo recenseamento das paisagens dos homens e mulheres nortenhos e pelo “arquivar a própria vida”, segundo Philippe Artières (1998), como recolha literária da existência emocional e biográfica de si e dos seres próximos, como a fala supracitada da romancista comprova. Existe, dessa forma, o movimento de

acumulação do pormenor, dos motivos íntimos particulares destacados por Agustina Bessa-Luís (1982, p.23) e o inventário dos seres existenciais em sua “complexa estrutura dos afetos, obsessões e lembranças que definem o espaço dos seres” (MACIEL, 2009, p.79). Esses afetos, obsessões e lembranças esculpem, assim, o “trabalho melancólico de inventariar perdas e ruínas” (MACIEL, 2009, p.78).

Em *A Corte do Norte*, esse dado significativo aparece, quando o narrador focaliza Francisco, filho de Rosalina de Sousa. No desejo de resolver o enigma, Francisco passa a recolher o espólio de sua mãe, os fragmentos, as ruínas dela para, assim, “compor” as peças do quebra-cabeça de uma existência e através da memória das coisas tentar sanar enigmas, mas se a competência enciclopédica impede universais semânticos, a conclusão, a resposta não chega: “Simplesmente [Francisco] fazia o *inventário* das coisas deixadas pela mãe, que subitamente dera em amar como uma *espécie de religiosidade*, agitado pelo desgosto recente que sofrera” (BESSA-LUÍS, 1987, p.63; grifo nosso).

Esse importante fragmento, além de apresentar a questão da recolha de uma vida, no caso literário, destaca também o sentimento de ordem religiosa, o qual discutiremos em pormenor mais à frente: o amor pelo “absurdo”, na medida em que esse é da falta e da ilogicidade em detrimento da razão científica, haja vista que a lógica não é capaz de resolver o *puzzle* Rosalina de Sousa, a qual “continuava tão encoberta e desaparecida como antes” (BESSA-LUÍS, 1987, p.68). O desejo de recolher elementos do presente e do passado, os cacos e as reminiscência de uma vida ao registrar o presente coletivo e o passado histórico desaguam na construção da imagem de um universo. E o penúltimo parágrafo de *A Sibila* exemplifica singularmente a discussão:

Eis Germa, que, embalando-se na velha *rocking-chair*, pensa e pressente, sabendo-se actual relicário desse terrível, extenuante legado da aspiração humana. Nas suas veias, estão todos os infinitos estados do passado, no seu cérebro condensaram-se muitas e muitas experiências que não viveu, as negações e afirmações ocupam vastos espaços da sua lama. Ela move-se ritmicamente baloiçando-se naquela sala onde se recolhem em pilhas as maçãs; todo o ar rescende a maçã que suga da própria pele a frescura e dela dessangra o suco que acrescentará a reserva da polpa viva, ainda por todo o Inverno (BESSA-LUÍS, 1998, p.251).

A estruturação em três áreas-chave do saber, o “aspecto museologizante” e a “condição de arquivo” contribuem para dar forma ao tom inventariante característico do romance como enciclopédia aberta. Em outras palavras, certos autores estão preocupados em fazer com que determinados dados não se percam nas malhas da História e, por isso, sejam esquecidos.

Estamos em igual medida, portanto, lidando com uma das linhas de força daquele projeto enciclopédico de Denis Diderot e d'Alembert.

Mas só isso não faz com que certos textos literários possam ser efetivamente enquadrados dentro da categoria do romance como enciclopédia aberta, porque é preciso um conjunto de fatores para tal, como a presença das várias áreas do saber, de diferentes níveis, bem como o inventariar de objetos de ordens diversas e da História. É necessário fazer nascer a sensação de que um movimento que parte do micro ao macro está sendo realizado, conforme ocorre em Agustina Bessa-Luís. Isso acentua a criação da sensação de excesso de informações e de conteúdos, logo, impõe ao leitor a obrigação de “enxergar” e de estabelecer as redes de sentido necessárias. Tudo isso não precisa estar presente dentro de um mesmo livro, mas no conjunto literário do autor. Todavia, às vezes, como é o caso da ficcionista portuguesa, esses elementos de força do romance como enciclopédia aberta estão circunscritos numa mesma obra. Esses pontos serão retomados e exemplificados ao longo de nossa discussão, no entanto, eles precisam ser frisados para que assim não pareça que todo romance deve ser rotulado dentro dessa categoria. O desejo de “preservar” algo de determinada cultura, por exemplo, é *um* dos traços que apontam para a consolidação dessa categoria, porém só isso não basta, pois, assim, qualquer romance que contenha a mínima descrição de um objeto poderia entrar nessa classificação.

Há também outro desejo qualificador da *Encyclopédie*: frisar a capacidade emancipatória do saber. Por isso, quando discute a importância da enciclopédia, Maria das Graças Souza (2015) a vê como algo tipicamente moderno:

Não apenas fiel ao movimento iluminista, mas sobretudo como sua maior manifestação, a *Enciclopédia* sustenta a convicção de que homens instruídos são melhores e mais virtuosos. A instrução, libertando os homens da ignorância, liberta-os também do preconceito, do fanatismo, da superstição e da violência. Nas palavras de Soboul, “as luzes construíram uma etapa decisiva do pensamento libertário, e a *Enciclopédia* permanece como um documento grandioso” (SOUZA, 2015, p.25).

A substância moderna presente na enciclopédia iluminista não está na totalização dos saberes, mas no poder de libertação dele enquanto esclarecimento. Sobre a crença no caráter progressivo do saber, fonte básica do pensamento iluminista, argumenta Nicola Abbagnano (2012 p.971) que “a razão teria a tarefa de agir sobre o ambiente para promover formas de vida mais satisfatórias e perfeitas”. Cabe, no entanto, questionar a maneira como elas seriam estabelecidas e, assim, a capacidade da razão em ser o guia “constante, uniforme e (às vezes)

infalível de todos os homens, em todos os campos da atividade destes” (ABBAGNANO, 2012, p.971).

Pelos elementos apresentados, compete refletir, inclusive para justificar nossa proposta de leitura, a estruturação da enciclopédia iluminista em três frentes: a) as suas áreas de sustentação (filosofia, história e estética); b) os seus objetos: inventário e arquivamento dos saberes para vencer a ação temporal, provocar melhora social pelo acesso ao conhecimento; e c) a sua estrutura e inovações. Dessa feita, é importante pôr em relevo que uma das grandes inovações estruturais da *Encyclopédie* encontra-se no seu índice remissivo. Este faz com que o leitor, depois da descrição de um verbete, seja jogado à leitura de outro que complementa ou nega a informação que acabou de ser lida, e assim sucessivamente gerando um grande *puzzle* de informações.

Tal organização quebra a lógica monolítica do saber ao passo que destaca o feitiço incompleto do conhecimento, uma vez que mais de 140 autores de diferentes áreas de conhecimento são responsáveis pela escrita dos verbetes enciclopédicos. Por meio dessa dinâmica, o leitor lida com um conjunto de mosaicos de informações e é obrigado a estabelecer a “unidade” por si só, ou seja, criar o seu sistema, dentro dessa grande recolha de fragmentos. Ora, não estamos, neste sentido, muito próximos da imagem da rosácea? A ponte lógica responsável pelo elo possível de um ponto a outro, quer para afirmar, quer para negar, fica a cargo do leitor, que lida com a multiplicidade, com uma extensa carga de informação típicas da enciclopédia, conforme explicita Maria das Graças de Souza (2015, p.20-21):

O leitor entra no recinto pela ordem alfabética. Ao encontrar a palavra desejada, depara-se com o lugar do termo na ordem do quadro geral dos saberes e sua divisão tripartite, que é a ordem enciclopédica. O verbete procurado pode situá-lo numa disciplina ou em várias, já que há também subdivisões em boa parte dos verbetes, segundo o termo seja usado em uma ou mais disciplinas. Mas, enquanto lê um verbete, ele é convidado a consultar outros: são as remissões. As remissões podem levá-lo a um verbete cujo conteúdo tem afinidade com o primeiro, ou então o complementa; algumas vezes, o leitor é encaminhado a um verbete que contradiz o primeiro. Os verbetes indicados nas remissões podem conter por sua vez outras remissões. Desse modo, formam-se ordenações novas, distintas tanto da ordem alfabética quanto da ordem enciclopédica. Segundo Markovits, a reflexão sobre o sistema de remissões nos conduz a considerar “a permutação ou subversão das ordens”. Com efeito, o trajeto do leitor orientado pelas remissões cria configurações imprevistas, conjuntos temáticos que avançam sobre as outras ordens.

Sobre o índice remissivo, afirma Franklin de Mattos (2015, p.37), em “Árvore do saber”:

Esta técnica remissiva – espécie de “estratégia da piscadela” – é sem dúvida o segredo maior da *Enciclopédia*: sua finalidade não é apenas burlar a vigilância do censor, mas sobretudo permitir que o leitor se oriente sobre o lugar que as várias ciências e artes ocupam na árvore do conhecimento. Mais ainda: conforme observa Alain Pons, é esta técnica, e não o conteúdo dos artigos, que deve “mudar a maneira geral de pensar”, segundo a expressão de Diderot no verbete “Enciclopédia”: “ Os ‘preconceitos’”, prossegue Pons, “depositados nos homens pelo hábito, pelo tempo, pela História, serão desenraizados quando outras associações, outras conexões, conforme à natureza e à razão, forem estabelecidas entre as ideias”.

Existe, portanto, uma importante inovação estrutural na enciclopédia francesa que também manifesta, além da “miríade de conhecimento”, a aleatoriedade de toda classificação, sendo esta um dos traços significativos do romance como enciclopédia aberta, segundo Maria Esther Maciel (2009, p.15), pois “chamamos de inclassificável àquilo que é passível de ser inserido (mesmo que provisoriamente) em vários lugares ao mesmo tempo, dada a diversidade muitas vezes contraditório de seus traços”. Em sua estrutura, ao adotar o índice remissivo, a enciclopédia é marcada por descontinuidades, por meio de, segundo Olga Pombo (2006, p.187), uma “rede multidimensional de elementos discretos que se podem ligar, articular, aproximar de acordo com relações múltiplas, contatos flutuantes, curto-circuitos instantâneos, em perene mutação”.

Em razão disso, Umberto Eco (1991, p.113), em “Dicionários *versus* enciclopédia”, sublinha que “a enciclopédia como totalidade das interpretações contempla também interpretações contraditórias”. Ou seja, o incoerente estrutura a enciclopédia, de acordo com o pensador italiano. Devido à paixão pelo conhecimento, em função do enaltecimento do multívoco, a tessitura agustiniana revela-se “tecida de um plural de tons que se contradizem ou erram, sem conexões estáveis e evidentes, não-sintetizáveis”. Essa avaliação de Silvina Rodrigues Lopes (1990, p.111) aproxima-se da definição da semântica enciclopédica proposta por Umberto Eco (1991), bem como do juízo de Italo Calvino (1990) sobre a estrutura e o conteúdo do romance enciclopédico.

Está em jogo, portanto, entender o significado do significado, um enunciado. Este tem contexto, alvo e intenção, ou seja, tem propósito, e normalmente é usado nos jogos de poder. Isso recai na reflexão acerca da linguagem e, por conseguinte, na queda na reflexividade com os seus muitos níveis de modulação e de complexificação mimetizados na dinâmica hiperbólica e maximalista da escritora e do romance enciclopédico como paixão pelo pormenor, pelo conhecimento, pela estrutura combinatória e pela ambição de propósitos. Esse conjunto de elementos permite-nos pensar em uma “escrita de intensidades”, conforme expressão de Silvina Rodrigues Lopes (1989, p.16), caracterizadora do mecanismo composicional da autora.

O romance como enciclopédia aberta enfatiza uma condição insuficiente, desse modo, se o valor humano é aberto, marcado pela contingência, assim também o são os enunciados do romance enciclopédico, indicadores de constantes conflitos de posições. No fim das contas, a ficcionista mostra, pela multiplicidade, como o Homem está dilacerado pelas contradições ou mergulhado em um universo ininteligível, “sem conexões estáveis e evidentes, não-sintetizáveis” (LOPES, 1990, p.111), logo, apartados de totalidades.

Em matéria de literatura, o inclassificável torna-se tão costumeiro, notadamente, quando olhamos as grandes obras, quanto o classificável, sendo este normalmente estabelecido valendo-se de um eixo, de uma convenção, logo, da arbitrariedade. Hoje, o movimento crítico destaca isso, o que implica alterações na capacidade classificatória. Desse modo, o inclassificável passa a ser a marca da “complexa *diversidade e multiplicidade* do mundo” (MACIEL, 2009, p.15; grifo nosso). Hoje, o pensamento contemporâneo, principalmente o pós-Segunda Guerra, realiza-se nesses dois eixos e eles estruturam o romance como enciclopédia aberta.

Outro fato importante reside na presença do índice remissivo, instrumento capaz de revelar que o saber nunca está totalmente finalizado, apesar de preso às possibilidades presentes na *Encyclopédie*, em virtude da possibilidade de buscar outro verbete e, assim, construir uma outra teia de associações que permite uma amplificação de configurações múltiplas. Além disso, o sistema de remissões quebra a ordem alfabética da enciclopédica pela mistura de possibilidades de conhecimentos ao trazer diferentes “informações” que se complementam e vão agrupando-se à medida que formam uma unidade composta por inúmeros fragmentos e, ao mesmo tempo, a sua forma multifacetada, composta por diferentes vozes e campos do saber.

No “Discurso preliminar”, abertura da *Encyclopédie*, Jean le Rond d’Alembert (2015) destaca o caráter labiríntico, incompleto e tortuoso do projeto enciclopédico, que, em nosso entender, constituem também termos caros e aplicáveis ao conjunto literário de Agustina Bessa-Luís. Em razão dessa variedade, não será difícil concluir, em consonância com o pensamento de Umberto Eco (1991, p.133), que “a enciclopédia é um conjunto não ordenado (e potencialmente contraditório) de marcas”, daí a percepção da incompletude como fenômeno também ocasionado pela multiplicidade da cadeia relacional e das contradições possíveis construídas pelo índice remissivo. O filósofo francês pede atenção para a necessidade da busca do quadro multidimensional qualificador do processo enciclopédico, mapa feito pela importante inovação estrutural do índice remissivo, em vista disso, faz-se necessário ponderar e reconhecer como a teia de sentidos capaz de ligar tempos, espaços, objetos, pessoas e saberes é construída,

seja na *Encyclopédie*, ou no romance como enciclopédia aberta, à medida que se esmiúçam processos de percepção.

Quando olhamos as coisas realizamos uma articulação básica da mente: o movimento interpretativo. Esse fundamenta-se na busca por conexões que partem do concreto para o abstrato. A presença de um objeto possibilita, dependendo do ser que a visualiza, a reflexão do sentido histórico desse ente e suas propriedades subjacentes. Para algo ser decomposto é preciso a vivência do seu sentido histórico, senão ele torna-se apenas objeto vazio de interpretação. O intelecto seria um processo de decomposição do sensível em redes de sentidos. Então, do concreto, do material, do ôntico passa-se para o ontológico. A mente está constantemente buscando cadeias de sentidos constitutivas da relação entre vivências, mundo, sentidos históricos e supra-históricos. A pergunta por trás disso é: como o espírito compreende as coisas e as decompõem? Como algo é interpretado? O elemento central está em entender que a cadeia de sentidos é histórica; não metafísica.

Constantemente em busca de e dando sentidos às coisas, os Homens arquitetam cadeias interpretativas características dos seres e dos objetos, ambos suportes de propriedades passíveis de serem decompostas. Esse movimento qualifica também o processo cognitivo, por consequência, assemelha-se a memória tanto coletiva, quanto individual. Começa-se então a formar a percepção de uma estruturação em rede. Umberto Eco (1998, p.195), em “O ornitorrinco entre dicionário e enciclopédia”, distingue que o gesto interpretativo se dá a partir da percepção do “conjunto de propriedades” indispensável dos seres e dos objetos. Em outro ensaio, o pensador italiano classifica a enciclopédia como “rede de interpretantes” (Eco, 1991, p.140). Ao investigar o *significado do significado*, ele intitula as dinâmicas complexas da mente de semânticas enciclopédicas, ou melhor, de “semântica com formato de enciclopédia” (ECO, 1991, p.74). Se o dicionário oferece representações estruturadas e condições estáveis, a enciclopédia desfragmenta e abre rizomas.

Neste processo, passa-se a construir conceitos sobre tudo e todos, porque o espírito precisa desses sentidos para formar conexões, ou seja, interpretar. É por isso que, segundo Umberto Eco (1991, p.126), a enciclopédia contemporânea consolida-se como “o registro de todos os possíveis interpretantes do termo analisado e de todas as relações contextuais e circunstanciais”. Após o conceito ser internalizado, torna-se praticamente impossível a mente olhar de forma neutra para algo, pois os seres buscam sempre inconscientemente esse “algo” como “algo”, posto que expressão sem referência não significa expressão sem sentido. Sabemos, por exemplo, que saída é saída, que livro é livro, por meio desse processo de

decomposição e redes semânticas, sem que tenhamos que buscar o sentido na mente de modo consciente. De acordo, portanto, com a linha de reflexão de Umberto Eco (1991, p.73-74):

[...] o significado lexical deve ser mais complexo do que a associação de uma expressão com algumas propriedades excepcionais e deve ser entendido como a associação de uma expressão com uma série de instruções para o uso em contextos diferentes.

Entretanto, o que faz com que saibamos que Portugal é Portugal? Mulher é mulher? Homem é homem? Como mudar a maneira pela qual os sentidos se ligam a algo e são transformados em linguagem?

Ter uma estrutura em rede significa entender como o excesso de informações e a mudança de sentidos prévios são capazes de criar redes de conexão de forma distribuída. Frisasse, assim, a necessidade de vislumbrar como as coisas estão interligadas por cadeias complexas. A semântica como enciclopédia e o romance como enciclopédia aberta fazem com que o leitor busque novas redes relacionais em razão da alteração de sentidos prévios, antes passados de forma centralizada. A competência enciclopédica vincula-se à capacidade de estabelecer caminhos, visto que comunicar não se reduz apenas a dizer algo, mas sim a criar conexões entre as coisas, pessoas, tempo, espaço e objetos distintos, pois esse ato mostra as coisas do mundo através de teias e entrelaçamentos. Saberes, linguagem, interpretações e alterações sócio-históricas pela multiplicidade constituem, portanto, os dados significativos encontrados até então. Tal apreensão lança luz à forma como, segundo Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.53), na literatura agustiniana: “Nada se comunica se não abala a convencionalidade”.

Uma das perguntas-chave, vista como responsável pelo exercício enciclopédico, pode ser encontrada na indagação acerca da maneira pela qual as verdades e os conhecimentos são construídos, difundidos e aceitos. Isso, inclusive, está na base da avaliação do romance como enciclopédia aberta, como método (aberto) de conhecimento. Colocar saberes em xeque significa entender, por exemplo, a História enquanto rede de associações, não como uma narrativa hierárquica, retórica e linear, ou seja, centralizada e responsável, por conseguinte, pela centralização do humanismo endo-europeu. Ver a História dessa forma é enxergá-la como hipertexto, como bem sublinha Carlos Ceia: “A História é hipertextual, porque cada facto passado abre para um momento de reflexividade” (CEIA, 2007, p.45).

Neste sentido, o romance como enciclopédia aberta como método de conhecimento oferece um modelo comunicativo não mais centralizado. Pensemos no narrador realista como o ente textual historicamente entendido, como o dono de toda a informação diegética, que a coloca de forma direta, e passemos à reflexão de Theodor W. Adorno (2003) sobre a “Posição

do narrador no romance contemporâneo”. Segundo o pensador alemão, o narrador deve andar com o leitor e a informação vinda de um foco supostamente privilegiado precisa ser recebida com cautela, pois: “A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo” (ADORNO, 2003, p.56). Com o avanço das redes distribucionais, lidar apenas com uma fonte de informação pode acarretar em ceticismo à medida que o discernimento das falências do projeto moderno, fixado no modelo centralizador, torna-se mais vultuoso.

O repensar, o repaginar, a inclusão e a “assimilação de paradoxos e limitações” (FERNANDES, 2011, p.43) levam à multiplicação e refutam “a integração do saber humano numa ordem e numa forma de densidade estável” (CALVINO, 1990, p.131). Em função disso, Italo Calvino (1990, p.130) conclui que: “O conhecimento como multiplicidade é um fio que ata as obras maiores, tanto do que se vem chamando de modernismo quanto do que se vem chamando de pós-modernismo, um fio que [...] gostaria de ver desenrolando-se ao longo do próximo milênio”. Dessa forma, não há um desejo de exclusão, nem de escolha de um aspecto em específico pela semântica como enciclopédia, tal como postula Umberto Eco (1991). Muda-se a conjunção alternativa para a aditiva. Tem razão, portanto, Douwe W. Fokkema (1988), quando indica que a não seleção e a tentativa de abranger o mundo em sua complexidade resultam na “inclusão” e na “assimilação”, sendo essas atitudes importantes ao período que pode ser classificado de pós-moderno, bem como do romance que contém traços pós-modernistas e, acrescento aqui, semelhantemente, do romance como enciclopédia aberta.

No ensaio “*Dicionário Kazer*”: as múltiplas leituras de um texto ou a construção/desconstrução da obra literária”, Aleksander Jovanovic (1989, p.128) afirma que “o romance-enciclopédia é um exercício de construção/desconstrução da obra literária e, ao mesmo tempo, um sagaz questionamento dos limites da obra literária e do processo de leitura”. Por sua vez, e nesta sequência de reflexão, Catherine Dumas (2002, p.15), em *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*, enfatiza que uma das problemáticas mais fortes de ordem semântico-estrutural da escrita ficcional da romancista finca-se no “levar o gênero romanesco até os seus limites, questionando-o sem trégua”. Ou seja, ao apontar as potencialidades e os limites do discurso literário, o romance como enciclopédia aberta deixa ao leitor a percepção e a escolha daquilo que considera realmente importante à proporção que estabelece inventários de ordens diversas.

Quando se estabelece a força da adição, em igual medida, aponta-se para a indeterminação, uma vez que na acumulação de predicados há igualmente uma abundância de referências, logo, maior indeterminação nascida do aumento e do armazenamento das diversas

interpretações responsáveis por criar a cadeia semântica que conecta coisas e pessoas. Quina, de *A Sibila*, por exemplo, pioneira em termos administrativos, já que se trata de uma mulher que gerencia toda uma propriedade rural num meio eminentemente dominado pela ordem patriarcal, não deixa de ser também a representação do pensamento provinciano pela importância dada aos valores do sangue e do solo. Uma teia de predicados qualifica a personagem e, assim, as visões de Germa e de Bernardo, entre muitas outras, como a do próprio narrador, sobre Quina se chocam e são paradoxais. Nessa escolha, Agustina Bessa-Luís refuta o indivíduo como unidade autônoma e coerente. Ou seja, a escritora não faz de suas personagens puras categorias quer emocionais, quer sociológicas. Com isso, uma interrogação se apresenta: como revelar a “humanidade” de seres de papel? A contradição é um dos caminhos.

Até mesmo quando a conjunção alternativa é imperativa, o seu sentido reside na adição de possibilidades, pois não há a determinação de qual dos elementos da equação é o correto, o determinante, daí ela funcionar como uma soma de hipóteses. Assim, as viabilidades, nas suas indefinições, agregam-se, complementam-se e, por consequência, negam-se, ou seja, funcionam como hipóteses. Se Rosalina de Sousa, de *A Corte do Norte*, caiu das falésias e morreu, ou se foi morta por seu marido e enterrada, ou se fugiu, ou se mudou de nome e assumiu outra personalidade; todas essas possibilidades constroem uma rede de adições plausíveis, permitidas pelo conjunto de interpretações, graças à semântica enciclopédica, a partir do uso da conjunção alternativa “ou”, que viabiliza a criação do cariz enciclopédico pela amplificação de semânticas.

Seguindo essa ordem de ideias, Italo Calvino (1990, p.131) sublinha: “Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice”. Isso é perceptível quando falamos das áreas do conhecimento, vista pela ótica da enciclopédia, ou quando interpelamos a possibilidade de construção da narrativa de uma vida pela recolha das ruínas do ser. Por ângulos diversos, o não fechamento ganha notoriedade e as forças compositivas e estruturais do romance como enciclopédia aberta conectam-se.

De acordo com Umberto Eco (1998, p.193), a “descrição complexa” de elementos é atributo da enciclopédia, por isso ele vai adjetivá-la como labiríntica para predicar a suposta aparência “desordenada” desta, haja vista que são oferecidos conjunto de elementos que não estão necessariamente relacionados entre si. A desordem destacada é semântica, mas há também o imbricamento estrutural, na medida em que as forças remissiva e relacional quebram a concepção de totalidade e harmonia.

José Manuel Heleno (2002, p.29) frisa que, em Agustina Bessa-Luís, “circula uma saudável paixão pela desordem, uma espécie de atordoamento que nos leva a repensar as visões

que temos do mundo e a tentação de segurança e ordem que não deixamos de perseguir”. Essa sentença relaciona-se com as reflexões de Italo Calvino (1990) e Umberto Eco (1991). A nossa argumentação, aqui, dirige-se a pensar como, por diferentes vias, ela privilegia a multiplicidade pela fragmentação e pela desordem e, nessas circunstâncias, repensa a construção do conhecimento e a passagem de informações. Por conseguinte, isso faz com que o “discurso exigente” da ficcionista portuguesa exija também o do leitor. Este vê-se obrigado a criar a teia multidimensional e incompleta das múltiplas informações oferecidas por vozes heterogêneas. Assim, a teia, por sua estrutura, constitui um espaço que também prende alguém.

Por possuir uma lógica, uma semântica fragmentária, Umberto Eco (1989, p.338) aproxima a estruturação enciclopédica do labirinto: “O projeto de uma competência enciclopédica é regido por uma metafísica (muito influente) que se pode exprimir através da metáfora do labirinto (que por sua vez remete ao modelo topológico da rede polidimensional)”. O labirinto, assim como a rede distribuída, foge ao senso prático, em vista disso, suscita reflexão, trabalho e busca de uma nova relação daquele que está imerso nesse sistema específico. Segundo José Antônio Maravall (2009), no importante capítulo “Extremosidade, Suspensão, Dificuldade (A Técnica do Inacabado)”, em *A cultura do barroco*, o inacabado e o caráter labiríntico são também faculdades da plasticidade barroca, sendo esta costumeiramente atribuída à ficcionista (BULGER, 1989) (CALVÃO, 2014) (MACHADO, 2007) (VASCONCELOS, 2009).

A imagem do labirinto ilustra qualidades da formulação da romancista, sendo esta formada por intrigas construídas por um conjunto de emaranhados e imbricados caminhos, ou seja, pelos constantes desvios da narrativa que costumeiramente não chega a um centro, a um fim delimitador. Basta observar, nesse sentido, o fato de que os seus romances terminam, sempre deixando algo por dizer. Eduardo Lourenço (1994, p.161) entende que, na produção literária da autora, se vislumbra um “universo sem verdadeiro começo nem fim”. Seguindo essa linha de raciocínio, o que não tem “verdadeiro começo nem fim”, por conseguinte, não possui centralidade. Talvez, por isso, o aforismo, em Agustina Bessa-Luís, consoante com Silvina Rodrigues Lopes (1990, p.110), passa a ter um uso paradoxal, posto que representa o desejo de totalização diante de um texto que corrobora a impossibilidade disso pelo “inacabamento essencial” dos Homens. Quando tece seus “romances caudalosos” (LOPES; SARAIVA, 2005, p.1101), a escritora revela que existir implica em caminhar na falta, pois, de acordo com seu pensamento, “viver e lançarmo-nos nos espaços vazios que a obra humana, como um destroço vai ocupar” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 105-106). Assim, o espaço vazio efetiva-se como o local da vertigem, do encontro com o nada ou com o precipício.

A aparência desordenada (labiríntica) contesta o pensamento monolítico e holístico. Conforme elucida Ítalo Calvino (1990, p.132): “Há a obra que corresponde em literatura ao que em filosofia é o pensamento não sistemático, que procede por aforismos por relâmpagos punctiformes e descontínuos”. A respeito desse fundamento, dois pontos precisam ser estabelecidos: o primeiro é a presença velada do modo de composição de certos filósofos, como Sören Kierkegaard, Blaise Pascal, Friedrich Nietzsche e Emil Cioran, autores cujos discursos são marcados pela não sistematicidade e pela negação de grandes modelos interpretativos, como os de Kant e Hegel. E o segundo é como esse excerto do escritor e crítico italiano sobre o romance como enciclopédia aberta mais uma vez se aplica ao procedimento composicional da autora de *O Mosteiro*, marcado pela não sistematização harmônica. Isso permite aproximar o discurso literário da autora de *As Relações Humanas* do de certos filósofos, não só pelo viés temático, mas também pelo estrutural, o que aparece igualmente destacado por Italo Calvino (1990) como pertencente ao romance como enciclopédia aberta.

O labirinto textual altera a fluência narrativa. Ao falar inicialmente de uma personagem, passa-se a narrar as conexões dessa com o lugar, com a história, com os objetos e a ligação desse lugar, desses objetos com outros seres que se interseccionam com esse ser primeiro que estava a ser narrado, e assim por diante, em um constante processo de acréscimo que gera o caráter hiperbólico e de desordem de sua escrita. Conforme esclarece José Manuel Heleno,

A desordem é então um fenómeno de abundância. Agustina não se cansa de o mostrar nos seus textos, misturando a espessura do passado com o rumor do presente. É preciso orientarmo-nos no caos do mundo; é preciso descobrir filiações, similitudes, parentescos e pôr assim, a analogia – como semelhança e como modelo heurístico – a funcionar (HELENO, 2002, p.24).

Notemos que, mesmo sem tocar na ideia do romance agustiniano como enciclopédia aberta, José Manuel Heleno (2002) pontua alguns fundamentos discutidos até agora (abundância de informação e desordem semântica, por exemplo) para tipificá-lo como dona de uma construção complexa. Interpretar o discurso literário da ficcionista como enciclopédico incide compreendê-lo tanto como exigente, quanto como rede distributiva que tenta pôr em interação elementos de ordens diversas (múltiplas). Assim, conecta o que estava separado e, por consequência, diminui a relação espaço-temporal daquilo que parecia distante como a perspectiva temporal, conforme destaca o crítico no fragmento supracitado. A rede não deixa de ser, portanto, uma forma de interação, e entre as possíveis está a de diferentes espaços e tempos.

Com essa ideia, Italo Calvino (1990, p.126) discute a literatura de Marcel Proust, pois, segundo o ensaísta italiano: “A rede que concatena todas as coisas é também o tema do Proust; mas em Proust essa rede é feita de pontos espaços-temporais ocupados sucessivamente por todos os seres, o que comporta uma multiplicação infinita das dimensões dos espaços e do tempo”. Essa apreensão ilustra a razão pela qual José Manuel Heleno (2002, p.24) entende que “a desordem é então o fenômeno da abundância. Agustina não se cansa de mostrá-lo nos seus textos, misturando a espessura do passado com o rumor do presente. É preciso orientarmo-nos no caos do mundo; *é preciso descobrir filiações, similitudes, parentescos*” (HELENO, 2002, p.24, grifo nosso). Tal proposta de leitura contempla um dos pontos-chave do romance como enciclopédia aberta e da estética agustiniana, qual seja, a necessidade de encontrar o elo entre diferentes tempos e espaços (descobrir filiações, similitudes e parentescos) frente ao fenômeno da abundância, ou melhor, da multiplicidade. Além disso, quando discute a temporalidade do romance português contemporâneo com base na escrita de autoria feminina, João Barrento (2016, p.71) destaca a preocupação de muitas escritoras em descobrir “a força associativa dos lugares (sobretudo a casa) e dos objetos, que desencadeiam as faculdades subjetivas da memória”. Tal sentença ilustra esse aspecto do romance-enciclopédico reconhecível na autora de *Doidos e amantes*.

Em Agustina Bessa-Luís, tudo se interconecta. Quando isso ocorre, o aparentemente desordenado ganha ordem e, assim, a unidade do fragmentado vem à tona, mas nunca a totalidade. Por isso que a aparente desordem e o fluxo de informações, de vozes e de gêneros textuais pedem um cuidado extra do leitor no momento de harmonização narrativa, uma vez que essa se dá pelo esforço de conseguir interconectar diferentes pontos e distintos livros e ensaios da autora. Nossa perspectiva alinha-se à de Álvaro Manuel Machado (2009, p.31) para quem “tudo em Agustina se liga, misteriosamente, também tudo acaba por ficar inacabado, inexplicável, suspenso no tempo e no espaço”. O próprio conceito de enciclopédia invoca isso, uma vez que carrega a noção de círculos inter-relacionados, ou seja, de elementos conectados. Diante disso, o romance como enciclopédia aberta tem uma “estrutura acumulativa, modular, combinatória” (CALVINO, 1990, p.134) característica, dessa maneira, argumentar sobre esse tipo de construção romanesca significa buscar a linha invisível que conecta um ao outro e, em último grau, estabelece a coerência do vasto conjunto literário.

Não é despropositado, claro, a referência do ensaísta italiano a Marcel Proust, pois se trata de um autor representativo do não hierárquico e não ordenado em função da valorização dada à memória como força estruturante do discurso literário. Por isso, entendemos que as escolhas proustianas ecoam em Agustina Bessa-Luís à medida que, pela recolha dos fragmentos do

passado e pela compreensão da enciclopédia que cada ser é, abrem espaço para uma pergunta crucial: o que acaba *realmente* deixa de existir?

Trazer pontos espaçotemporais de forma descentralizada diminui a distância entre eles, o que racha o entendimento do tempo enquanto linearidade pura e torna possível a sua “multiplicação indefinidamente”. Com isso, desrespeita-se a cronologia “sequencial” esperada, ao passo que o texto se torna espiralado e labiríntico. Tal efeito é perceptível em trabalhos como *A Sibila*, *A Corte do Norte*, *Um cão que sonha* e *A Ronda da Noite*, pois nessas narrativas o passado faz parte do presente e parece guiá-lo pelo modo como, constantemente, diferentes tempos se interpenetram. Em função dessa perspectiva, a linearidade vai sendo construída pelo signo da ruptura e da quebra, assim como a causalidade e a teleologia. As várias hipóteses possíveis valendo-se de uma existência permitem a construção de uma estrutura em teia distribuída que notabiliza os pontos de interconexão para dar corpo ao desenho rizomático, múltiplo e fragmentário de uma vida, sendo que essa se conecta a outras pessoas, tempos, objetos e espaços.

Esse outro dado do romance como enciclopédia aberta retoma a estrutura do pensamento. Em função disso, o escritor David Foster Wallace (2012) argumenta que os microcontos kafkianos - um dos autores de predileção de Agustina Bessa-Luís (2012), além de Dostoiévski e Marcel Proust, conforme o livro de ensaios sobre o autor tcheco intitulado *Kafkiana* claramente alude - são estruturados e marcados pela dinâmica do pensamento em buscar constantemente conceitos e propriedades subjacentes à medida que tece interpretações. É nesse sentido que podemos observar o método da amplificação. Os contos kafkianos são arquitetados, consoante com o autor norte-americano, tendo por base pequenas metáforas que pedem complexas redes de significados. Reconhece-se essa articulação como exformação, sendo esse um conceito da teoria da comunicação, que destaca

[...] uma certa quantidade de informação imprescindível omitida, porém evocada na comunicação de modo a provocar uma espécie de explosão de conexões associativas¹³ no receptor. [...] As associações exformativas em Kafka são também ao mesmo tempo simples e fecundas, muitas vezes quase impossíveis de serem abordadas de maneira discursiva: imagina, por exemplo, pedir a um aluno que desfaça e organize as diversas redes de significados por trás de *rato*, *mundo*, *muros*, *estritamente sala*, *ratoeira*, *gato* e *gato come o rato* (WALLACE, 2012, p.230-231).

Períodos como esse revelam uma pergunta intrínseca: a capacidade de associação é mais importante do que a definição superficial de termos? Desse modo, quando a ficcionista fala em

¹³ Conexões associativas funcionam como sinônimo da semântica enciclopédica.

província portuguesa, espera que essa simples menção traga um rol de informação e conceitos anteriormente presentes, assim como quando fala em burguesia nortenha, dom Sebastião, mulher nortenha e assim por diante. Por trás de cada um desses termos, uma cadeia relacional e conexões associativas são evocadas e passadas em revista. E, assim, a *contradição*, pela leitura de Umberto Eco (1991), faz parte da dinâmica enciclopédica promovida pela abundância de informações e de interpretações.

Um dos elementos principais da discussão do romance como enciclopédia aberta, para Italo Calvino (1990, p.121), é reconhecê-lo “como método de conhecimento, como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”. Todavia, é preciso distinguir como essa teia se configura. Afinal de contas, o que é uma rede? É um padrão de organização, de interação e de abundância de caminhos, isto é, de costura de relações possíveis entre os pontos (nodos) e um centro ou centros por intermédio da exploração imaginativa do espaço-tempo dos fluxos. Pela perspectiva de Umberto Eco (1991), enquanto uma hierarquia oferece caminho único de A para B para C, dessa forma, ela é dicionarista; já a rede oferece múltiplas conexões, logo, se caracteriza como enciclopédica.

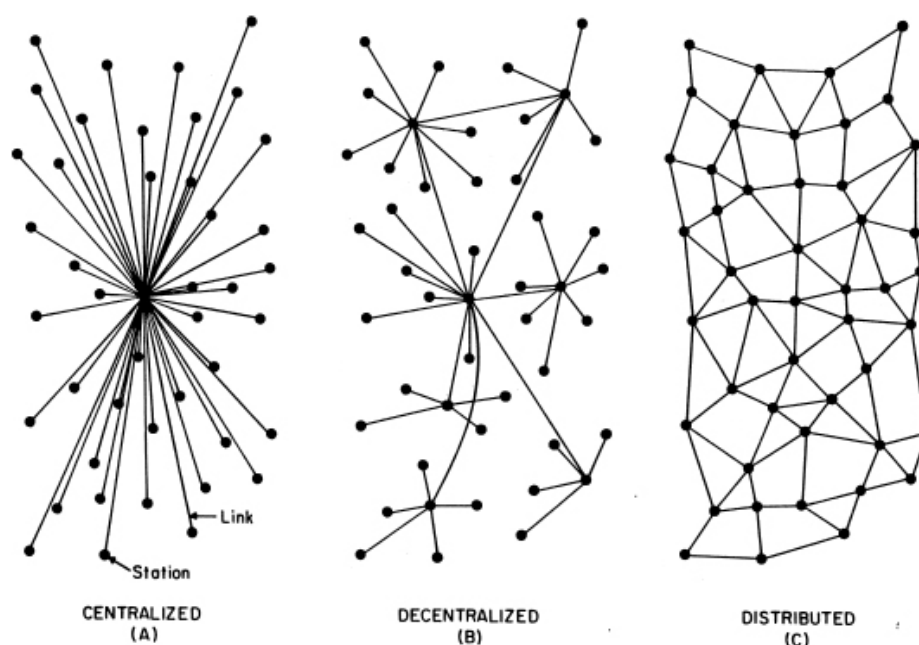
Ter uma estrutura em teia significa entender como o excesso de informações e a mudança de sentidos prévios são capazes de criar conexões de forma múltipla e sem um centro. Frisa-se, assim, a necessidade de vislumbrar a interligação entre os elementos por cadeias complexas; não separadas ou unidas por um centro. A semântica como enciclopédia e o romance como enciclopédia aberta fazem com que o leitor busque novas redes relacionais em razão da alteração de sentidos prévios antes passados de forma centralizada. Com essa estrutura, transforma-se a maneira como a informação está distribuída, da mesma forma, como o conhecimento se dá, sendo esse também um ponto-chave.

A competência enciclopédica, segundo Umberto Eco (1991), está igualmente vinculada à capacidade de estabelecer caminhos, visto que comunicar não é apenas dizer algo, mas criar conexões entre as coisas, pessoas, tempo, espaço e objetos distintos. Saberes, linguagem, interpretações e alterações sócio-históricas pela multiplicidade são, portanto, os dados significativos encontrados até então. Segundo Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.53), na literatura agustiniana: “Nada se comunica se não abala a convencionalidade”.

Se saber é poder, porque determina, pela junção das três áreas do conhecimento formadoras da enciclopédia, o correto e o verdadeiro, logo, condutas precisam ser analisadas e interrogadas a partir da revisitação crítica da Filosofia, da História e da Estética para, desse modo, reconhecer as perspectivas do ontem e do hoje. Semelhantemente esse aspecto relacional transforma a dinâmica entre os discursos e os contradiscursos.

A rede pode ter diferentes formas organizativas. O avanço da semântica enciclopédica, pela perspectiva de Umberto Eco (1991), altera o traço centralizador da produção do conhecimento de apenas um centro para o multacentramento ou, em outro grau, para a ausência de um ponto central. Isso ocorre à medida que cresce a distinção, com as reflexões contemporâneas, entre elementos centralizados, descentralizados e distribuídos. O primeiro prima pela norma e hierarquia; o segundo, é mais democrático, porém ainda oferece focos de poder, por ter vários centros; e o terceiro, caracteriza-se pela livre interação, sendo este, inclusive, o modo de funcionamento do cérebro, o das redes neurais em que as coisas se ligam umas às outras sem um centro principal responsável pela filtragem da informação, ou seja, são as livres associações exformativas. Essas três formas são representadas pelo diagrama de Paul Baran:

Figura 1 - Diagrama de Paul Baran



Fonte: <http://escoladeredes.net/profiles/blogs/breves-consideracoes-sobre-o>

Em termos sócio-históricos, o projeto moderno possui uma característica de centralização, conforme imagem A, pois o Estado, por exemplo, representa uma força centralizadora, assim como os meios de comunicação de massa, conforme a interessante discussão proposta por Peter Burke (2002) (2012), em *Uma história social do conhecimento I* e *Uma história social do conhecimento II*, assim como também destaca Pierre Lévy (1999), em *Cibercultura*, principalmente, no capítulo “A nova relação com o saber”, essas alterações na maneira de armazenar e passar o conhecimento.

Antes a informação era produzida e partia unicamente de um polo, bem como era este que a distribuía para um grande conjunto de pessoa. O produtor “A” transmitia as informações para vários “B’s” que as recebiam de forma passiva, conforme podemos vislumbrar na imagem A - centralização. Esse é o modelo de comunicação industrial ou moderno, em que uma mensagem única era produzida por um órgão centralizado e ela se espalhava configurando, essencialmente, apenas uma perspectiva. A concepção de uma grande narrativa implica centramento, pois um eixo serve para um grande conjunto de pessoas. O pensamento pós-moderno tenta alterar isso e, assim, transforma as relações de poder e hierarquia, mas também de aprendizagem e relacionamento, conforme destaca para Jean-François Lyotard (2013).

Cabe frisar a constante existência de uma forma de sistematização, porém, o que muda é o controle e a centralidade de quem detém a informação quer pensando no modelo narrativo que prioriza um narrador onisciente, quer focalizando a lógica de organização e determinação do saber e da informação. Portanto, a crítica feita ao sistema dirige-se ao modelo centralizador e casualista. Reformular a obra literária como sistema hierárquico estruturado não significa eliminar a estrutura, mas sim realizar o movimento do centramento - a voz única de um narrador, por exemplo - para o multicentramento ou distribuição, o que pode levar à construção labiríntica. Por conseguinte, em Agustina Bessa-Luís, o mais coerente talvez seja pensarmos em uma estrutura diegética que apresenta traços de multicentramento, pelo aspecto rosáceo, bem como distribucionais pelas livres associações entre coisas do mundo, fatos e coisas.

A autora ironicamente zomba da coerência causal e do arbitrário de toda classificação; todavia, se falamos em romance como enciclopédia aberta, por outro lado, isso significa que alguns pontos de interconexão foram deixados pela romancista capazes de conectar as partes. Como estabelecido, cumpre entender que tipo de sistematização é construída e qual, criticada. Essa linha invisível que conecta um romance ao outro e, em último grau, estabelece a coerência do conjunto literário da ficcionista portuguesa, simboliza um dos motivos ligados à dificuldade em delimitar fases dentro de sua produção (MACHADO, 2008), o que corrobora a percepção do conjunto como enciclopédico.

Nas redes distribuídas, nos mapas “multidimensionais”, as ideias se complementam e se contrapõem, conseqüentemente, faculta-se o contato com novas visões - muitas vezes contraditórias. Isso amplia o conhecimento, por consequência, modifica modos de ser e de pensar ao produzirem outros tipos de epistemes em função de uma nova ligação entre os pontos não mais centralizados. Ao ampliar a lógica descentrada, estilhaça-se modos de pensar e de ser lineares, hierárquicos, holísticos e binários. Nesse sentido, segundo Umberto Eco (1991, p.115), o rizoma deve ser entendido como sinônimo de distribuição, por sua vez, como imagem

definidora da enciclopédia contemporânea, porque ajuda quer na visualização, quer na criação da ligação entre os pontos interpretativos díspares:

[...] cada ponto do rizoma pode ser unido e deve sê-lo com qualquer outro ponto e, com efeito no rizoma não há pontos ou posições, mas apenas linhas de conexão; um rizoma pode ser quebrado num ponto qualquer e recomeçar seguindo a própria linha; é desmontável, invertível; uma rede de árvores que se abre em toda direção pode produzir rizoma, o que equivale a dizer que em cada rizoma pode ser retalhada uma série indefinida de árvores parciais; o rizoma não tem centro.

Complementando o pensamento de Umberto Eco (1991), informa Italo Calvino (1990, p.127): “No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especializada, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e dos diversos códigos numa visão pluralísticas e multifacetada do mundo”. Repensar narrativas mestras simboliza descentralizá-las e fragmentá-las, em outras palavras, significa adotar uma estrutura em rede é, por consequência, negar, pela quebra, pela multiplicação, os grandes sistemas pela semântica como enciclopédica. Focalizando o padrão descentrado, adotado pela enciclopédia contemporânea, pelo sistema de hiperlink, são importantes estas colocações de Maria Esther Maciel (2009, p.25):

Assim, sob o impacto dessa nova ordem (ou desordem) contemporânea, a enciclopédia abandona as pretensões de ser o inventário completo de todos os saberes sobre as coisas do mundo para ser um espaço móvel de articulação, combinação e invenção, assumindo um caráter menos totalizante e cartográfico e instaurando uma circulação livre e descentrada dos conhecimentos. Como afirma Olga Pombo, à visão universalista do projeto moderno de enciclopédia, sucede pois ‘um modelo de conhecimento que funciona por blocos, por fragmentos, fundado nas noções de multiplicidade, bifurcações, mediações, irradiações e derivas’. Não à toa esse modelo tem instigado a imaginação de artistas, escritores e teóricos contemporâneos.

A ensaísta supracitada baseia suas percepções no aparato crítico estabelecido por Italo Calvino (1990, p.135; grifo nosso), principalmente, quando esse destaca: “o sentido do hoje que é igualmente feito com *acumulações do passado* e com a *vertigem do vácuo*; a contínua simultaneidade de ironia e angústia”. Tais palavras, apesar de não dirigidas a Agustina Bessa-Luís, cabem sobremodo ao processo de estruturação e formulação semântica de suas diegeses. O processo interrogativo operado pelas personagens dos romances em apreço sobre fenômenos diversos permitem exatamente as modulações do passado à medida que a impossibilidade da conclusão da narrativa quer romanesca, quer sobre o sentido dos entes em processo de inquirição, explicita a vertigem do vácuo, ou seja, a sensação de andar à espreita do vulcão, de olhar o precipício, sendo essas as formas como Agustina Bessa-Luís (2000) (2012) define a

literatura de Fiódor Dostoiévski e de Franz Kafka – ambas imagens importantes ao entendimento dela sobre a existência.

Salienta Catherine Dumas (2002, p.80): “Assim, apoiando-se na análise de um estilo, o do *non-finito*, Agustina Bessa-Luís define a procura ontológica que é fundamento da sua estética romanesca”. A “procura ontológica”, ou seja, a busca do sentido do ser, de forte base heideggeriana, como destaca Álvaro Manuel Machado (1984), origina a vertigem do vácuo a partir do juízo do mistério e dos abismos que são os outros. Se existe procura é porque algo almeja ser encontrado; todavia, o romance enciclopédico contemporâneo nasce como projeto fracassado por causa do caráter aberto. A busca do ser e a ânsia do absoluto, do pensamento forte, da metafísica e do *é* do ser sendo, nunca se completam, não se dão de maneira fechada. Retomando as metáforas utilizadas, a procura ontológica é como andar por um labirinto cujo centro encontra-se em um abismo que, ao ser contemplado, gera vertigem.

Existe uma busca incansável e constante que não se finda, uma progressão que não avança à medida que a matéria se fragmenta e, desse modo, as voltas e reviravoltas, a multiplicidade de níveis, de vozes, de informações narrativas, o hiperbólico, a amplificação, a semântica enciclopédica e a visão do mundo como absurdo fazem com que tudo pareça não caminhar a lugar algum como se, no fundo, houvesse a constante negação do modelo moderno, da centralização, da progressão epistêmica e do espírito. Daí a conclusão de José Manuel Heleno (2002, p.31): “Grande parte das narrativas de Agustina Bessa-Luís são helicoidais ou espiraladas”. Círculos e níveis sucessivos trabalhados de forma espiraladas criam a percepção de constante retomada.

A complexidade do conjunto literário agustiniano, espelhada na imagem do labirinto, não é apenas estrutural, mas também semântica, por isso é que a ponderação acerca da linguagem conota um caminho para tentar encontrar o sentido do ser. Se ela significa o mundo e a escritora realiza a busca ontológica, então, entender as possibilidades e os limites da linguagem representa, em igual medida, entender os limites e possibilidades da hermenêutica do ser, na medida que aquela é responsável pelos modos de significação do mundo. Se pensarmos como Milan Kundera (2016, p.33) que “a revelação desses limites já é uma imensa descoberta, uma imensa proeza cognitiva”, então, a linguagem funciona como possibilidade de abertura para pensar o sentido do ser. No entanto, se este está obnubilado, o silêncio ganha um papel significativo, tal como acontece em Teolinda Gersão e Maria Velho da Costa, por exemplo, ou passa a valorizar a incomunicabilidade, a abertura e o excesso, conforme faz Agustina Bessa-Luís.

Se a linguagem representa o “espelho” do mundo, então, o nível metalinguístico constitui um espelho sobre outro espelho, pois afasta a compreensão dessa como força capaz de delimitar e de criar um objeto típico da ilusão realista. Esse enfoque contribui para o entendimento de que o procedimento composicional da escritora embaralha as relações entre o ficcional e o real ao passo que salienta o enigma como característico de ambos. Tal ponto enfatiza também a dose de ficcional que move o real e a parcela de real que move o ficcional.

A busca de substância por trás do ser aumenta a quantidade de informações possíveis, à vista disso, como frisou Umberto Eco (1991), o não-ordenado e potencialmente contraditório da competência enciclopédica materializa-se. Porém, isso complexifica as relações ao dificultar a ligação entre as propriedades fechadas, atribuídas a argumentos discursivos. Dessa forma, a multiplicidade do romance agustiniano torna-se notória por meio de questões como estas: quem era Rosalina de Sousa para seu neto? E para seu filho? E para seu bisneto? O que Josefa pensava do quadro *A Ronda da Noite*? Como Judite interpretava a tela de Rembrandt? E assim por diante... Por trás de cada uma dessas perguntas está o desejo de conhecer algo para além da camada sensível e aparente.

A cadeia semântica causal, à proporção que a obra é fragmentada, não só pelo polifônico, mas também a emergência de outros gêneros textuais, como o discurso crítico e o filosófico, igualmente, quebra com a estrutura hierárquica do objeto artístico baseado em um todo harmônico, relacional e fechado. Rompe-se com “as estruturas deterministas do texto romanesco” (CHIAMPI, 1998, p.130). Esse elemento de “destruição” também joga com as expectativas de leitura construídas pelo trabalho específico com gêneros literários, em seus moldes tradicionais, como, por exemplo, o romance policial ou o realista. De acordo com Ítalo Calvino (1990, p.122; grifo nosso):

O que deveria ser um romance policial permanece sem solução; pode-se dizer que todo os seus romances ficaram [de Gadda] ficaram no estado de obras incompletas ou fragmentárias, *ruínas de ambiciosos projetos*, que conservam os sinais do fausto e do cuidado meticuloso com que foram concebidos.

Essa proposta calviniana não deixa de ser pragmaticamente aplicada às narrativas de *A Corte do Norte* e *Um cão que sonha*, porque os enigmas que movimentam as tramas não têm solução. Mas é necessário, ainda, ampliar a perspectiva ao discutir o projeto maximalista do romance como enciclopédia aberta. Sobre esta feição, Italo Calvino (1990, p.122) afirma: “De qualquer ponto que parta, o discurso se alarga de modo a compreender horizontes sempre mais vastos e, se pudesse se desenvolver em todas as direções acabaria por abraçar o universo inteiro”. Em concordância com esse entendimento acerca do romance como enciclopédia

aberta, podemos articular esta argumentação de Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.13): “É pelo valor da multiplicidade que os romances de Agustina Bessa-Luís se distanciam da exigência de totalidade. [...] a obra de Agustina Bessa-Luís se projeta numa realidade *non finita*”. Ou seja, sobre uma realidade inacabada e, por ser assim, múltipla e fragmentada. Em vista disso, José Manuel Heleno (2002, p.23) destaca esse ponto, quando afirma: “Devemos, então, recolher os materiais poéticos, os pedaços, os esboços, enfim, os fragmentos que vamos descobrindo ou produzindo à medida que caminhamos”.

Quer pela argumentação acima, de Italo Calvino (1990), quer pela dos críticos que discorrem sobre Agustina Bessa-Luís, percebe-se a ênfase sobre o projeto hiperbólico, o método de amplificação, fragmentação e associação responsáveis pela verve maximalista do romance como enciclopédia aberta. E, para tanto, essa escolha composicional pode partir do micro (objetos, pequenos espaços, narrativas, cacos e detritos da existência) ao macro (grandes paisagens, acontecimentos históricos apropriativos e personalidades históricas), sendo essas duas fontes de narrativas espiraladas, como representa o mecanismos de escrita de Agustina Bessa-Luís com os seus motivos que vão do vestir, do andar, das casas rurais à historiografia. Na senda dessa argumentação, a ruína, igualmente, efetiva a trajetória do micro ao macro, pois simboliza o resto de um amplo anterior.

É de grande valor, portanto, distinguir que a *multiplicidade* afasta a *totalidade* e aquela causa a semântica enciclopédica do romance agustiniano identificáveis no trabalho com temas distintos e na metodologia composicional desse. Com isso, outros importantes aspectos vêm à tona: a certeza da incompletude, tanto da obra, quanto da interpretação para o sentido do ser proveniente do ímpeto inventariante que aspira a levantar toda a informação existente, mas sabe, igualmente, dessa impossibilidade.

O ponto de viragem enfatizado pelo romance como enciclopédia aberta encontra-se na aceitação, desde o início, da impossibilidade de concluir o projeto. Contudo, isso não impede a sua realização, pois, segundo Ítalo Calvino: “Há a obra que, no anseio de conter todo o possível, não consegue dar a si mesma uma forma nem desenhar seus contornos, permanecendo inconclusiva por vocação” (CALVINO, 1990, p.132). Ou seja, o romance como enciclopédia aberta acumula diferentes estratos de informações para dar conta de uma totalidade, expressa na tentativa de estabelecimento de um “mapa multidimensional”. Nesse sentido, o gênero discutido pelo pensador italiano constitui, sim, um projeto que nasce fracassado, daí o valor do adjetivo “aberta” e do processo de transformação da construção do conhecimento, do saber visto como rede descentrada. Em vista disso, Pierre Lévy (1999, p.163) atenta para o fato de que “o Todo está definitivamente fora de alcance”.

Assim como argumentações filosóficas, muitos romances, destaca o pensador italiano, nasceram da pretensão de representar uma concepção inteiriça do universo, logo, fechada, ao passo que tentavam delimitar uma verdade integral e unitária em função do modo como determinadas leituras de mundo eram construídas. E a literatura medieval, segundo o pensador italiano, configura-se como representativa desse fato.

Tal traço elucida a arte da acumulação do pormenor, nessa situação, a feição inventariante e museologizante do romance como enciclopédia aberta, bem como a sua tentativa de lidar com os excessos, abundâncias e idiossincrasias do mundo. Maria Alzira Seixo (1987, p.96) esclarece que “a tendência para a pormenorização impõe análises completas, retratos perfeitos, cenas acabadas”. No entanto, em Agustina Bessa-Luís, isso ganha outra roupagem, pois “o que acontece é que descida ao pormenor, se é longa, é normalmente parcial e desorganizada, não metódica, se bem que significativa” (SEIXO, 1987, p.96). Parcial, desorganizada, não metódica, esses dados apareceram quando se coteja a *Encyclopédie*, o romance como enciclopédia aberta, assim como quando se observa a metodologia composicional da autora *A Sibila* e, em razão disso, tais escolhas cintilam cruciais significados aos mecanismos qualificadores de sua construção textual.

Frente à percepção da quebra das possibilidades totalizadoras quer estéticas, quer sociais, o romance de cariz enciclopédico ganha um importante termo adjunto, de acordo com a proposta de Italo Calvino (1990, p.131): “O que toma forma nos grandes romances do século XX é a ideia de uma enciclopédia *aberta*, adjetivo que certamente contradiz o substantivo *enciclopédia*, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo”. O romance, quando passa a ser enciclopédia aberta, portanto, estrutura-se na indefinição causada pelas muitas formas imbricadas ao sentido desta abertura, como a alteração no método do conhecimento, a negação da linearidade, da causalidade lógica, dos sistemas hierárquicos tradicionais, da desordem, do não fechamento da narrativa, do caráter hiperbólico, ou seja, todos os elementos fazem com que Umberto Eco (1991) identifique a semântica como enciclopédia, como marca das redes de sentido atualizadas constantemente pelas constantes interpretações.

É interessante notar que Eduardo Lourenço (1994, p.166; grifo nosso) utiliza o mesmo termo para qualificar a escrita romanesca de Agustina Bessa-Luís: “É uma tapeçaria, mas dum gênero especial, *aberta*”. A nossa tese fundamenta-se, portanto, na ideia de que o romance como enciclopédia aberta passa a lidar com o fato de que uma questão guia sempre a outra, e assim por diante, em uma constante sisífica que refuta uma resposta definitiva e impermeavelmente fechada com capacidade de abordar e de mimetizar o “mundo” em sua totalidade. Na

constatação da impossibilidade de concluir o objetivo, estão as forças propulsoras do romance como enciclopédia aberta. No não sucesso da empreitada reside exatamente o seu sucesso, como destacou Italo Calvino (1990). Isso reforça a complexidade das redes relacionais construídas em cima de inquirições, multiplicidade de voltas, ritmo encaracolado e desordem.

Na interpretação do termo “aberta” para o romance de pendor enciclopédico, encontra-se também a multiplicidade de narradores que permitem diferentes redes de significação. A multiperspectiva revela o desejo de controle total da arquitetura romanesca pelo uso de diferentes focos narrativos e de suas possibilidades semânticas. No entanto, essa escolha estrutural também falha, visto que a multiplicidade ajuda na negação do absoluto. O romance como enciclopédia aberta não se constitui, portanto, um romance de tese, mas uma construção discursiva que traz teses diversas, complementares e, por vezes, excludentes. Portanto, na esteira do campo semântico do adjetivo “aberta”, pensamos em infinito - a concepção deste é análoga a de universo -, sendo este um dos termos, dialogando com Olga Pombo (2006), que tanto Diderot quanto d’Alembert usam ao discutir o gênero enciclopédia.

Em sua acepção clássica, a arte, segundo Umberto Eco (2003, p.28), em *A obra aberta*, simboliza um todo organizado e estrutural, logo, denota a tentativa de ordenar esteticamente o mundo:

Falaremos de obra como uma “forma”: isto é, como de um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, estilemas prefixados e atos de invenção). Uma forma é uma obra realizada, ponto de chega de uma produção e ponto de chegada de uma consumação que - articulando-se - volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas.

Ora, no viés desta reflexão, aplicada ao *corpus* em estudo, no ensaio *Ângulo crítico do entendimento do mundo*, Laura Fernanda Bulger (2007, p.15) assinala que a multiplicidade oferece “a visão caótica de uma realidade impossível de captar”. Tal afirmação não deixa de estabelecer uma consonância com o *espírito do romance* discutido por Milan Kundera (2016), mas também do romance como enciclopédia aberta. O autor e crítico tcheco nega o espírito totalizador e estável com base na literatura medieval: “A Verdade totalitária exclui a relatividade, a dúvida, a interrogação, e ela jamais pode portanto se conciliar com o que eu chamaria o *espírito do romance*” (KUNDERA, 2016, p.22). A composição pede ordenação e o caos - forte elemento desestruturante - mina essa concepção de sistema harmônico. Dessa forma, tanto a dúvida, quanto a desordem estrutural são constantemente utilizadas pela

romancista para delimitar uma coerente paixão pela incerteza coligada ao “excesso de conhecimento” (LOPES, S., 1989, p.11).

Maria Alzira Seixo (1987, p.82) enfatiza que a linguagem poética da ficcionista vem marcada pela “escrita por desvios” - estes conduzem à forma aberta e à derivação contínua, à multiplicação de níveis, de gêneros textuais e de vozes. Num caminho de leitura muito próximo a esse, Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.13) reconhece que o inacabado, em Agustina Bessa-Luís, representa a “obsessão pelo infinito” e este possui uma estruturação caótica. Daí que o constante desejo de compreender, a paixão pelo pormenor, o gosto inventariante e o movimento de amplificação levam à sua incapacidade de concluir. Afinal de contas, como põe em relevo a romancista, no fim de *O Susto*: “Eis como se termina um livro – deixando sempre alguma coisa por dizer” (BESSA-LUÍS, 1961, p.294).

Simone Monteiro de Oliveira (1978) e Maria Alzira Seixo, dois nomes-chave da fortuna crítica agustiniana, destacam essa característica enquanto elementar da economia narrativa da autora. Essa importante constatação, na atualidade, reverbera nestas palavras de Inês Pedrosa (2007, p.11), retiradas de “A orquestra do imprevisível”, prefácio que escreve para uma recente edição de *A Crônica do Cruzado Osb. e As Fúrias*:

Há um inacabamento voluntariamente esperançoso nos romances de Agustina; fechada a última frase, a vida daquelas pessoas continua, o que significa que continuam ao nosso lado, animando-nos a prosseguir sem o temor dos desenlaces. A profusão de micro-enredos e o desfibramento de protagonistas prende-nos ao longo de todas as páginas, e suaviza-nos o esforço de apreensão do pensamento profundo e profundamente livre da Escritora.

O inacabado aparece como recurso valorizado por Agustina Bessa-Luís (2000), se observarmos, da mesma forma, os textos críticos, como o seu ensaio “Menina e Moça e a teoria do inacabado”, além da constatação disso em seus romances. Dessa maneira, o inacabamento da arte coaduna-se ao mistério do ser e da existência, retomando os arquétipos temáticos propostos por Álvaro Manuel Machado (1983). Verifica-se o elemento aberto também consequência da rede descentrada que conecta entes diversos, pois, ao não possuir um centro ordenador, os nodos da rede conectam-se indistinta e infinitamente e “se pudesse[m] desenvolver-se em todas as direções acabaria[m] por abraçar o universo inteiro” (CALVINO, 1990, p.122). A posição dos nodos das teias foge da ordenação lógica centralizada. Nesse sentido, é mais importante a compreensão de como eles conectam-se, a ponto de absurdos e inesperados virem à tona por intermédio de jogos de associações. Do mesmo modo, isso acaba gerando uma diminuição das distâncias espaço-temporais pela pluralidade de caminhos e conexões permitidas.

No texto publicado em *Contemplanção carinhosa da angústia*, a romancista reflete sobre o sentido do não fechamento a partir de Bernardim Ribeiro. Para a ficcionista portuguesa, *Menina e Moça* “introduz o tema do inacabado na literatura, como o introduziram na pintura e escultura Leonardo e Miguel Ângelo” (BESSA-LUÍS, 2000, p.85-86). Assim, o inacabado altera a fluidez da diegese, haja vista que, pela dinâmica helicoidal, este é “incapaz de manter a narrativa uma linha coerente” (BESSA-LUÍS, 2000, p.82). Sobre essa questão, vale a pena dar ênfase também a uma passagem significativa de *A Ronda da Noite*, romance que se debruça sobre o quadro homônimo de Rembrandt, esse também classificado como incompleto, inacabado e enigmático (SIMMEL, 1950):

Martinho via, todas as vezes que chegava a casa, antes de pousar a mochila e o saco de viagem, que *A Ronda da Noite* estava lá para lhe transmitir o que nunca tinha sido dito; que o trabalho da mão não estava acabado e que a objectividade das cenas eram apenas vestígios do impulso que levava o artista a pintar. As suas imperfeições, exploradas nos auto-retratos até à exaustão, estavam em relação com os fundamentos da vida, como se o homem não fosse um modelo mas o indicativo para outra coisa inabordável que pertencia ao não criado (BESSA-LUÍS, 2006, p.113).

Também já em *A Corte do Norte*, de 1987, a personagem João de Barros, bisneto de Rosalina de Sousa, escreve um dicionário de casos sem solução: “Porque ele [João de Barros] tinha um dicionário de casos sem solução, e expunha nele a sua experiência das palavras, que sucedia à experiência dos factos” (BESSA-LUÍS, 1987, p.145). Esse dicionário exemplifica que a rede de sentidos, fundando-se em um “fato histórico”, não termina, posto que se trata de um ato de linguagem, o que autoriza novas relações, logo, explicita o caráter aberto e inacabado, edificado por meio dos “casos sem solução” da História recolhidos e inventariados em um dicionário.

Deste modo, cada objeto do mundo, cada fato, cada pessoa ou cada um dos elementos que compõem os nódulos da teia descentrada, deve ser visto, aqui, como uma “rede de relações de que o escritor não consegue se esquivar, multiplicando os pormenores a ponto de suas descrições e divagações se tornarem infinitas” (CALVINO, 1990, p.122). Eis, portanto, aquela escrita marcada por desvios, reiterada por Maria Alzira Seixo (1987), a qual qualifica o método de composição da romancista. O hiperbólico e labiríntico da poética de Agustina Bessa-Luís constitui uma prática produzida pelo excesso oriundo do inacabado e das “relações entre discursos, métodos e níveis” (CALVINO, 1990, p.130). É esse estilo multiforme e barroco, que enrique o texto de possibilidades e

propicia ao leitor a possibilidade de descobrir diversos aspectos da realidade que participam no efeito do todo. Mas esse *todo* não é senão a situação de mistério que o *non finito* descreve. *Non finito* é o infinito, no seu sentido obcecado; é como a inteligência duma esfera aonde o sentido humano não chega, mas que é igualmente activa, pois o mistério é uma atividade da imaginação mais forte do que a acção (BESSA-LUÍS, 2000, p.86).

O repassar e o repensar de saberes, de verdades estabelecidas, da História e da cultura geram a pluralidade de perspectivas que, conseqüentemente, conduzem ao ímpeto inventariante de todo um país causador, em última instância, da elevada complexidade do carácter enciclopédico da poética da romancista. Por diferentes ângulos, a concepção de sistemas ordenadores centrados aparece colocada em xeque pela escritora e pelo romance enciclopédico. O leitor do texto literário da ficcionista, portanto, deve ver a existência como “teia de relações” e como rede capaz de ligar diferentes tempos e espaços.

Neste tópico, elencamos, essencialmente, tomando por base Italo Calvino (1990), os pontos do romance como enciclopédia aberta que foram, em igual medida, relacionados à poética de Agustina Bessa-Luís: a) o romance como método de conhecimento, como rede de conexões capaz de ligar fatos, pessoas e as coisas; b) a desordem na qualidade de negação da teleologia capaz de criar o labiríntico; c) o excesso de informação e a ligação entre pontos espaços-temporais que recria esteticamente o processo mnemônico; d) a acumulação do pormenor; e) o inacabado e o aberto; f) o fracasso da ambição do romance como enciclopédia aberta oriundo do projeto maximalista de abarcar tudo desde o micro até o macro, a ponto de dar conta de toda a realidade e o seu sucesso, expresso já nesse fracasso.

A autora, ao longo de mais de 60 romances, construiu uma grande enciclopédia sobre Portugal (mas não só) ao retomar e questionar tanto os variados elementos constitutivos do modo de ser português, os aspectos da paisagem e da realidade de um povo, quanto os mitos, as personalidades e os acontecimentos históricos que ajudaram a fomentar e a construir essa identidade à proporção que também enfatiza os “desconhecidos” da História e caminhos outros possibilitados pela escrita em desvios.

Creemos que a produção de Agustina Bessa-Luís pode ser lida como o *epicentro* de um fenómeno estruturante da cultura portuguesa, qual seja, o seu ímpeto e necessidade inventariante e o carácter enciclopédico. Se Portugal não se fez um país de filósofos, como acreditava a geração dos vencidos da vida, por outro lado, construiu-se como uma pátria de historiadores e de autores preocupados em guardar literariamente a cultura lusíada para, assim, demarcar idiossincrasias. Nesse movimento reflexivo, cabe questionar a razão desse traço marcante.

Historicamente, conforme salienta Rui Ramos (2015), Portugal sentiu, por muitos séculos, a sua independência política e seu território ameaçados pela “gigante” Espanha ou, anteriormente, pela força dos reinos de Leão, Castela e Aragão. Se uma das opções, no século XV e XVI, foi sair para o mar para, então, expandir o pequeno território restrito à margem europeia; outra foi fortalecer a cultura pela escrita. Logo, uma das formas encontradas por autores de momentos, estirpes e séculos diversos para circunscrever a autonomia e a singularidade portuguesa foi pela demarcação, recolha e inventário da cultura e da História.

Reúne-se a poesia produzida no período medieval nos cancioneiros e depois no *Cancioneiro Geral*, de Garcia Resende. Baliza-se, com Fernão Lopes, as particularidades da história nacional, do povo e das dinastias portuguesas de então. Tais aspectos séculos depois reverberam na produção oitocentista de Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Oliveira Martins, Camilo Castelo Branco, entre outros. Ressalta-se esse gosto inventariante também na produção de Fernão Mendes Pinto e sua *Peregrinação*, além da *História trágico-marítima*, de Bernardo Gomes de Brito.

Essa necessidade enciclopédica-inventariante da cultura portuguesa se faz presente da mesma forma na obra-chave da (re)fundação da nacionalidade portuguesa, *Os Lusíadas*. Óscar Lopes e António José Saraiva (1982, p.346; grifo nosso), na *História da literatura portuguesa*, assinalam que:

Camões não quis apenas fazer uma *enciclopédia histórica*, mas também uma *enciclopédia naturalista*, contrapartida quanto possível real do antigo maravilhoso homérico. Para isso, descreveu impressivamente regiões, situações estranhas e fenómenos naturais mal conhecidos, enquadrando tudo na cosmologia ptolemaica, ainda corrente na época. [...] Esta notação do mundo faz também de *Os Lusíadas* a obra mais elaborada da literatura naturalista portuguesa de Quinhentos, com o seu ponto de partida e o seu ponto de chegada bem caracterizados: de um lado, como ponto de partida, comparações que, na pegada dos autores clássicos e dos *bestiários medievais*, usam as coisas da natureza como simples emblemas de qualidades ou defeitos morais; do outro lado, o melhor equivalente moderno da tensão épica, a surpresa maravilhada perante os novos mundos que se abrem ao mundo já banalizado, uma surpresa e pitoresco comuns aos relatos postos em crónica por Zurara, à *Carta de Vaz de Caminha*, a tantos passos dos itinerários e diários de bordo, e à *Peregrinação* de Mendes Pinto.

Uma obra extensa e ampla como a da escritora em foco bebe nesse “inconsciente coletivo” de séculos de recolha, análise e inventário da cultura e História portuguesa, por isso essa pode ser lida como marcada por essa força elementar da cultura lusíada. A produção agustiniana, portanto, prende-se a um contexto maior, alicerça-se nessa espécie de *zeitgeist* de sua pátria. Também por esse traço, a ficcionista se configura como intensa analista do modo de

ser português à medida que se prende a essa característica peculiar de sua cultura que dá azo ao aspecto enciclopédico qualificador de sua obra.

No caso da autora portuguesa, nota-se a maneira que o romance como enciclopédia aberta tem uma “estrutura acumulativa, modular, combinatória” (CALVINO, 1990, p.134), conforme ensina-nos Italo Calvino. Dessa forma, no tocante à Agustina Bessa-Luís, entendemos que *A Sibila* conversa com *Um cão que sonha*, que dialoga com *Eugénia e Silvina*, que perpassa as malhas de *A crónica do Cruzado Osb.*, que dialoga com *As pessoas felizes*, que argumenta com *A monja de Lisboa* e, assim, sucessivamente. Na esteira dos pensamentos de Álvaro Manuel Machado (2007), em “Agustina Bessa-Luís: a arte da repetição”, e José Manuel Heleno (2002), em “Deambulação, figuras, repetição”, também acreditamos que a autora em foco possui uma singular poética da repetição; entretanto, trata-se de uma repetição que está sempre a multiplicar dados, a abrir parênteses e a acrescentar outras informações, cada vez que ela retorna um dos seus temas principais.

Cada obra, em sua unidade, ajuda a formar a imagem incompleta da cultura lusitana, mas também cada uma delas constitui um novo tomo, uma outra leitura para essa mesma realidade que almeja mostrar o absurdo e o contraditório, observados desde a escrita da História ao ser dos entes, bem como o traço ficcional movente do real. No acumular das respostas, das hipóteses, das possibilidades e, conseqüentemente, das dúvidas, o romance como enciclopédia aberta lida com uma grande gama de fatos e seus subseqüentes não fechamentos. Assim, o inacabado nasce do desejo de representar tudo e de dar conta de um universo, ocasionando uma extensão exagerada, maximalista e hiperbólica.

Os heterogêneos volumes da enciclopédia romanesca sobre a cultura lusíada escrita por Agustina Bessa-Luís permitem retomar peças deste grande mosaico que é Portugal. Assim sendo, temos fatos históricos, grandes personalidades e traços essenciais de uma cultura não apenas destacados, mas também colocados entre parênteses. Na evocação dos elementos que compõem a narrativa do país, põem-se em xeque esses mesmos fatos, essas mesmas verdades, quer sejam históricas, quer sejam puramente ficcionais. Expande-se, dessa forma, a capilaridade de uma estrutura fechada em si para dar forma a multiplicidade como elemento constitutivo do romance enciclopédico e da poética da autora.

Em um trabalho hercúleo, Agustina Bessa-Luís inventaria quase tudo para, então, compor uma imagem da cultura lusitana e, assim, distinguir a impossibilidade de um fechamento absoluto. Nessa dinâmica, a força do termo “aberta” aponta que, para além do trabalho hercúleo, há também o sisífico por meio de uma verdadeira “ambição de propósitos”

(CALVINO, 1990, p.127) capaz de movimentar e fomentar a composição dos quase 70 romances que integram o seu conjunto literário enciclopédico.

Todavia, torna-se imperioso investigar como esses romances se configuram, em outras palavras, o que esteticamente resulta da multiplicidade. Desse modo, os dois elementos centrais da poética da romancista portuguesa encontram-se, segundo a nossa perspectiva: a aparência enciclopédica e a escrita entre parênteses. Essa se liga àquela, uma acaba se tornando consequência da outra, e, por fim, ganha força o entendimento de que o signo da dúvida move tanto a estruturação, quanto a semântica narrativa.

2.2 A escrita entre parênteses: a dúvida e a multiplicação como poética

“Sempre se acabará por duvidar de alguma coisa”
Agustina Bessa-Luís (1998, p.15)

No tópico anterior, discutimos o modo como o romance como enciclopédia aberta está centrado na multiplicidade e os seus desmembramentos para o entendimento do conjunto literário da romancista, bem como a maneira que o romance enciclopédico, como método de conhecimento, aspira a enfatizar o elemento contingente¹⁴, indeterminado. Examina-se, assim, a irrupção da dúvida, quer pela impossibilidade da certeza de saber que algo está errado, quer por não saber se algo está certo. Isso gera, por um lado, o entendimento de que a verdade ultrapassa a capacidade de compreensão, bem como, por outro lado, gera angústia.

Em Agustina Bessa-Luís, as constantes interrogações ensejam a pluralidade de respostas, as possibilidades outras, portanto, essa metodologia composicional tem como consequência aquilo que Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.33) irá designar como a “disseminação de hipóteses não convertíveis à totalidade”. Assim sendo, entendemos que a expressão “escrita entre parênteses” dialoga com o romance como enciclopédia aberta enquanto método de conhecimento e, dessa forma, tanto com o seu inacabamento, quanto com aquela “semântica enciclopédica”, sublinhada por Umberto Eco (1991), pois a multiplicação de olhares - expressos na polivalência de sentidos possíveis pela disseminação de parênteses – nasce da forma como, sucessivamente, a escritora relativiza saberes à proporção que transforma afirmações em outras perguntas.

¹⁴ Esse termo é utilizado na perspectiva de Nicola Abbagnano (2012, p.234), para quem “o termo contingência passou a ser sinônimo de ‘não-determinado’, isto é, de livre e imprevisível; designa especialmente o que de livre, nesse sentido, se encontra ou age no mundo natural”. O que de livre se encontra ou age no mundo natural é o acaso.

Conforme assinala Silvina Rodrigues Lopes (2003, p.117; grifo nosso): “Poderá dizer-se que Agustina tem um método: *a multiplicação dos pontos de vista*, as aproximações sucessivas”. Ou seja, as muitas argumentações possíveis para determinadas perguntas, as aproximações sucessivas responsáveis pela disjunção e os níveis de modulação e de complexificação possibilitam a percepção de uma “realidade caleidoscópica” (HELENO, 2002, p.31) e suas irresoluções. Em virtude de tal constatação, nota-se que, quer no plano estético, quer no plano semântico, o seu conjunto ficcional move-se fundamentado pela multiplicação de olhares, ao passo que conhecimentos são retomados e problematizados, gerando, assim, outras redes de significados responsáveis por um constante movimento de variação de perspectivas, característico tanto do método composicional da autora, quanto do romance como enciclopédia aberta. Conforme analisaremos mais adiante, em *A Corte do Norte*, *Um cão que sonha* e *A Ronda da Noite*, tais recursos serão expostos nas respectivas composições.

A ficcionista surge, portanto, como uma escritora movida pela força da interrogação, que nasce do desafiar limites da tão discutida relação entre arte e vida, dos gêneros literários e da postura narrativa a ser adotada, posto que, nos romances, a categoria do autor implícito constantemente se manifesta junto ao narrador onisciente, digressivo e intruso. A pena agustiniana arquiteta, sobretudo nos livros em destaque, a multiplicação de níveis, de vozes e, conseqüentemente, de sentidos motivados pela proliferação de questionamentos.

A multiplicidade, conforme discutido anteriormente, leva à desordem. Críticos da obra de Agustina Bessa-Luís, como José Manuel Heleno (2002) e Silvina Rodrigues Lopes (1992), destacam a desordem e o caráter torrencial como marcas essenciais do texto. Sobre tal caoticidade, Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.21) especula que esta é “permanentemente desencadeada pela manifestação de uma avalanche incontrolada de acontecimentos e reflexões que o indivíduo não domina mas recebe, das múltiplas realizações da linguagem, literárias e orais”. Da mesma forma, Maria Alzira Seixo (1987, p.62) acentua que “ao examinar a atitude em que a autora se coloca [...] verificamos dispor de uma multiplicidade de dados nem sempre primando pela coerência”.

O termo multiplicidade encontra-se adjunto à discussão do método compositivo da escritora em estudo, no entanto, cremos que esse paga tributo, sobretudo, à valorização da incerteza, que se manifesta com uma escrita entre parênteses. Voltaremos a cada um desses itens mais demoradamente. Nesse itinerário, cumpre examinar, primeiramente, o estudo de como Agustina Bessa-Luís estrutura o seu texto em diferentes níveis, que, por não passarem de um para outro harmoniosamente, acabam gerando a sensação de desordem. Desse modo, a

investigação dos níveis narrativos apresenta-se como elemento primeiro à apreensão do trabalho estrutural, uma vez que, segundo Roland Barthes (1976, p.26):

Compreender uma narrativa não é só seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela “estágios”, projetar os encadeamentos, horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) um texto, não é somente passar de uma palavra à outra; é passar de um nível a outro.

Mas essa passagem, aplicada à nossa leitura do projeto ficcional de Agustina Bessa-Luís acentua a sensação de vertigem e de perda da sistematização. No entanto, a partir da proposição barthesiana, entendemos que os níveis narrativos possibilitam uma reflexão sobre a concepção de escrita entre parênteses como qualificadora do processo composicional da ficcionista. A discussão sobre o nível narrativo pressupõe a concepção da narrativa na qualidade de “entidade estruturada, organismo construído e comportando diversos estrados de inserção dos comportamentos que o integram” (REIS & LOPES, 2002, p.297).

A escritora afasta a concepção de arquitetura literária como um todo harmonicamente estruturado. Há um conjunto amplo de encaixes e de parênteses, e estes, muitas vezes, marcados textualmente, são responsáveis pela profusão de visões, saberes e reflexões construídos tanto pelo autor implícito, por uma voz em primeira pessoa que tece desde comentários metanarrativos, bem como expõe a ausência de certezas, quanto por um narrador onisciente, de verve realista, encarregado pela condução da intriga e pela mediação das vozes das personagens, estas também representativas de diferentes perspectivas.

Simone Pinto Monteiro de Oliveira (1978), em sua tese de doutorado *O estatuto do narrador na ficção de Agustina Bessa-Luís*, destaca exemplarmente essa componente estrutural. Valendo-se dos ganhos oferecidos pela pesquisadora brasileira, nosso estudo entende que os estatutos dos narradores característicos do texto de Agustina Bessa-Luís subsidiam a multiplicidade e essa conduz, entre outros elementos, ao romance como enciclopédia aberta. Igualmente a pluralidade e a modalização de vozes fomentam o perspectivismo e este produz a escrita entre parênteses. Desse modo, a narrativa não se dá mais de forma direta, objetiva, mas fragmentada, permeada de interferências e sentidos outros, quando a intriga não passa a ocupar um segundo plano em razão das “bruscas rupturas do fio narrativo, as desconcertantes idas e vidas no tempo, o caráter frouxo da narrativa agustiniana, sua preferência pelo *desentranhar raízes*, revelar tropismos em lugar de trazer à tona mil e uma peripécias” (MONTEIRO, 1978, p.94).

O sentido que damos à expressão “escrita entre parênteses” certifica a adoção de um tom modalizador, não necessariamente pela presença do sinal gráfico que, em alguns casos, inclusive, está presente. Advérbios de modo, hipóteses diversas, alternância de focos, a divisão dos capítulos por asteriscos e o uso do sinal gráfico da pontuação criam o sentido de “escrita entre parênteses”, responsável pela dinâmica central de sua reflexão, logo, de sistematização narrativa, geradora das antinomias qualificadoras do discurso literário de Agustina Bessa-Luís. São, portanto, os parênteses propositalmente colocados na História, nas relações de poder, nas relações humanas, em cada personagem e por cada personagem, nas famílias nortenhas e na noção de identidade. Muitas vezes, esses parênteses surgem próximos a comentários metalinguísticos e, cremos, delimitam também momentos de autorreferencialidade, ao passo que reiteram a fomentação do discurso não-determinado.

Como argumenta Simone Pinto Monteiro de Oliveira (1978, p.9), o universo agustiniano estrutura-se com base no “signo da incerteza, da ambiguidade”. Esses dados criam a sensação de acumulação indutora da desordem e essa produz o labiríntico, já que o leitor se perde na bifurcação de caminhos, causada pela polivalência textual. Com esse tipo de postura epistêmica, que frisa irresoluções, Agustina Bessa-Luís acentua limites: o da linguagem, o do saber racional, o da História, o da memória e o da representação.

Os parênteses, segundo Leo Spitzer (1970, p.412), em *Études de Style*,

[...] contêm uma reflexão não diretamente relacionada ao fluxo de consciência; [...], os parênteses são um comentário à margem do narrado. [...] Os parênteses são os caminhos pelos quais os romancistas olham sua ação e seus leitores, fazem-lhes sinais, piscam-lhe os olhos - e por onde os leitores podem olhá-lo também” (tradução de nossa autoria para o português)¹⁵.

Essa apreensão, referente ao uso constante de parênteses, contribui para o entendimento de que a profusão desses auxilia a dar forma à enciclopédia aberta ao permitir a multiplicidade, nesse caso, em específico, de vozes contrastantes. Léo Spitzer (1970) sublinha “caminhos”, sendo assim, as expressões “escrita entre parênteses” e “enciclopédia aberta”, apesar de funcionarem de forma independente, estão interconectadas e evidenciam traços da forma e da semântica da escrita da autora de *A Sibila*. A necessidade, portanto, reside na concatenação de todos esses dados responsáveis pela complexidade da arquitetura romanesca e seus encaixes heterogêneos à medida que certas imprecisões são trazidas à cena.

¹⁵ “[...] renferme une réflexion sans rapport direct avec le strain of thought; [...], parfois, la parenthèse est un commentaire em marge du récit. [...] Les parenthèses sont les judas par lesquels le romancier regarde son action et ses lecteurs, leur fait des signes, des clin d’œil – et par où les lecterus peuvent le regarder à leur tour”

Interessante observar, nesta perspectiva, a sua visão sobre Franz Kafka, pois, segundo ela, “Ninguém como Kafka descreve a imprecisão do papel desempenhado pelo homem na sociedade moderna” (BESSA-LUÍS, 2012, p.60). Um mundo marcado por dúvidas e desespero é como a romancista portuguesa enxerga o autor tcheco, pois há nessa “um enigma que ele próprio sustenta para produzir «outros caminhos»” (BESSA-LUÍS, 2012, p.51). Mais do que falar sobre o mundo moderno, o que já era feito pelos românticos e pelos realistas, Franz Kafka internaliza a lógica desse na estrutura de seus romances. Além disso, via a onisciência como uma possibilidade ordenadora que deve ser combatida, ao passo que defende uma opacidade epistêmica como marca do mundo moderno. Esse constitui, talvez, o grande ganho estrutural e semântico da literatura do autor tcheco, posto que, segundo Anatol Rosenfeld (1994, p.51): “Kafka estrutura os seus romances para fazer-nos viver e realmente experimentar a opacidade estranheza do nosso mundo”.

Essa intenção semântica leva à abolição da onisciência, conforme destaca o ensaísta germano-brasileiro: “Para obter esse efeito, aboliu simplesmente o narrador onisciente. Não vou dizer que Kafka tenha sido o primeiro a usar este recurso, mas [...] é a partir dele que realmente podemos falar desse elemento como um dos mais importantes do romance moderno” (ROSENFELD, 1994, p.51). Conforme poderemos contatar mais adiante, Agustina Bessa-Luís vale-se dessa onisciência para delimitar um hibridismo.

A entidade que historicamente sabe tudo, no autor tcheco, passa a não saber o motivo das personagens sofrerem o que sofrem, o porquê de Joseph K. estar sendo processado ou um agrimensor não conseguir entrar no Castelo. Duas categorias narrativas (narrador e personagem) foram mergulhadas, assim, em uma falta de lógica que beira ao absurdo e, conseqüentemente, a ilogicidade. Com isso, Franz Kafka potencializa limites à medida que a lógica racionalista é abolida, assim como o absurdo emerge como a marca da existência, estabelecendo um elo com a crise da representação, empregada por ele. E vale sublinhar que aquilo que foge às regras e às condições estabelecidas também é a substância típica do século XX em sua indeterminação.

No século da imprecisão, nada mais coerente do que uma voz que aceite o seu limite interpretativo, o que vai resvalar na atitude do autor implícito, marca importante do texto da autora portuguesa. Se Agustina Bessa-Luís atravessa e inventaria grande parte do século XX, a imprecisão ancora-se, em seu discurso literário, como uma forma de determinar a tônica daquele momento histórico e, assim, a literatura produzida por ela equaliza-se com substâncias significativas do momento histórico que a gesta. O impreciso espelha o aberto, nesse caso, volta-se à discussão apresentada. Sem esse tipo de articulação inacabada e, de certa forma,

irracional, o que temos é superficialidade do pensamento. Dessa forma, o artista deve ser “movido pela dúvida interior inerente à função criadora” (BESSA-LUÍS, 2000, p.49). Por isso ela vê de modo nefasto a tentativa de se apagar o indeterminado. Quando esse se intensifica, a angústia e o desespero aparecem. Entretanto, nesse estado de “intimidade espiritual”, valores éticos se unem a valores estéticos e ambos dão força ao texto literário.

Em Agustina Bessa-Luís, o absurdo figura como sinônimo de vida e a grande arte surge como desejo de aboli-lo sem nunca conseguir ao certo, conforme o objetivo “impossível” do romance como enciclopédia aberta conota. Nessa tentativa, a ilogicidade encontra-se de modo mais peremptório e faz com que as incertezas ganhem contornos mais fortes. Nas tramas criadas, a inquirição configura um ato de crueldade, assim como muitos outros realizados pelos narradores e personagens, pois desestabiliza as certezas do ser, tal como ocorre na composição das trajetórias de Léon Geta Fernandes, Martinho Dias Nabasco e os descendentes de Rosalina de Sousa.

Para a autora: “A crueldade pode ser revelação duma verdade para que a pessoa não está preparada nem disposta a aceitar como verdade, e isso então pode ser considerado como crueldade” (BESSA-LUÍS, 2008, p.65), ou, ainda, de maneira mais contundente, afirma: “A crueldade é um dom, se corresponde a uma denúncia da cobardia no seu todo, mas é um vício se é a consagração da parcialidade” (BESSA-LUÍS, 2008, p.210). Ao colocar harmonias em xeque e instaurar o enigma e o misterioso, tanto das verdades humanas, quanto da História, a ficcionista portuguesa lembra aos seus leitores, conforme citado, “o absurdo tanto da condição humana como da crença do Homem”, ou seja, a falácia do desejo de ordem e sistematização por meio de verdades universais, os imperativos categóricos como convenções morais, como construções de linguagem, assim como é a literatura.

“No mais fundo da natureza humana e no mais alto da sua condição nada é possível comunicar”, escreve Agustina Bessa-Luís (2012, p.47), em *Kafkiana*. O que não é possível de ser comunicado não tem coerência, por isso, está em forma caótica. Comunicar não é ter algo a dizer, mas conseguir estabelecer conexões, o que não se dá quando o mais fundo e o mais alto do ser dos entes humanos é investigado, conforme exprime Silvina Rodrigues Lopes (1989), em *A alegria da comunicação*. O incomunicável cai, dessa forma, no caótico, no múltiplo, no labiríntico e, por sua vez, na rede que prende o leitor em “meandros e apartes” (LOPES, 1989, p.13).

No binômio dúvida-angústia, a liberdade da consciência é possível, porque ela pede um tipo de reflexão que fortalece o espírito, na medida em que este se enxerga enquanto falta, conflito e limite, pois se o Homem ama “o que deseja saber, está capaz de ultrapassar aquilo

que desespera. E provavelmente actuará de maneira certa no mundo das probabilidades” (BESSA-LUÍS, 2000, p.27). Frisemos a expressão “mundo das probabilidades”, na medida em que probabilidades são possibilidades e estas guiam a argumentação de *Um cão que sonha*, *A Corte do Norte*, *A Ronda da Noite* entre outras, independentemente de serem metaficções historiográficas, biografias romanceadas ou, até mesmo, apostas sobre a história de Portugal com base em algumas personagens-chave, como acontece em *Fama e segredo na História de Portugal*. Percebe-se como o seu estilo transcende particularidades do gênero textual e ultrapassa convenções.

Por ângulos distintos, o enigma infla o texto agustiniano, inclusive, na escolha do foco narrativo e na sua carga semântica histórica. O narrador onisciente e intruso, de cunho camiliano, e o autor implícito, a voz autoral, retomam diferentes fundamentos históricos que vão de Camilo Castelo Branco a Kafka, de Virginia Woolf a Marcel Proust. Em Agustina Bessa-Luís, segundo Laura Fernanda Bulger (2007, p.12): “Há sempre uma voz narradora na terceira pessoa que sabe tudo ou que pelo menos sabe parte de tudo o que se passou, dado que a narração tende a começar quando tudo se passou ou a meia de tudo se ter passado”. Conforme apontado, essa voz narrativa em terceira pessoa coexiste com a de primeira e, nessa configuração, o romance se enriquece de trajetórias, porque precisa contrapor uma voz que supostamente tudo sabe com outra que interroga e admite limites.

Do mesmo modo, essa atitude narrativa revela a força do inexplicável da existência e situação insuficiente desta. Em *Um cão que sonha*, por exemplo, o autor implícito revela que ele também não sabe os pormenores dos fatos que narra, pois não tem ciência de quem cometeu determinado ato: “Alguém tinha deixado esquecido lá dentro um ramo seco, com que fora limpa, e não houve nada que a salvasse. Se foi propositado ou não, não o sei” (BESSA-LUÍS, 1997, p.100) – nesse momento, o narrador em terceira pessoa onisciente discorre sobre quando a casa da família de Maria Pascoal, em Monte-Faro, pega fogo, mas acentua que não sabe se o incêndio foi accidental ou não.

A voz em primeira pessoa, portanto, abre parênteses, às vezes, presentes de forma ostensiva, frente à fala do narrador em terceira pessoa de um modo que o trecho citado pode ser lido do seguinte modo: “Alguém tinha deixado esquecido lá dentro um ramo seco, com que fora limpa, e não houve nada que a salvasse. (Se foi propositado ou não, eu não o sei)”. Esse exemplo revela o processo modalizador que permite as aberturas semânticas características do trabalho como a matéria histórica, filosófica e estética realizado por Agustina Bessa-Luís. A voz narrativa usa o pronome indefinido “alguém” para se referir a quem pôs fogo na casa, o que soa estranho para um narrador em terceira pessoa dotado de onisciência. Na sequência, um eu

narrador afirma não saber se o incêndio foi acidental. Na mudança de focos, há, portanto, uma dinâmica narrativa que instaura a dúvida como processo composicional, tanto de uma perspectiva macro, em *Um cão que sonha*, quanto no pormenor, ou seja, daquele acontecimento em específico que está sendo descrito. Essa mesma dinâmica ocorre nos outros romances agustinianos, conforme destacaremos mais adiante.

Na verdade, o que se realça com a escrita entre parênteses é o problema aporético da essência da verdade. Em *A Corte do Norte*, dentre vários outros momentos do romance que poderiam ser citados, este exemplifica a ocorrência da divisão de níveis e a manifestação do autor implícito junto ao narrador onisciente: “O facto é que a pequena porto-santense (se é que porto-santense ela era), um pouco fechada, responde às perguntas das amigas que o pacto matrimonial lhe deparava, não estava mais em funções” (BESSA-LUÍS, 1987, p.38). Notemos como essa dinâmica estrutural também é encontrada em *Um cão que sonha*: “Os do Bando (não sei se vale a pena dizer-lhes os nomes, porque não vão durar muito neste livro) era, acima de tudo, ligados por uma inteligência afectiva, ainda que superficial” (BESSA-LUÍS, 1997, p.25). O mesmo ocorre em *A Ronda da Noite*, em que se ilustra este ponto da discussão: “Passando o primeiro desgosto da quebra do namoro, elas criavam asas e todas se envolviam com os seus hábitos carinhosos (eram mesmo carinhosos?) quanto à vida urbana” (BESSA-LUÍS, 2006, p.37). Ora, em nossa perspectiva de leitura, os parênteses demarcam a queda na reflexividade, sendo essa responsável pela incerteza sobre os valores gerais.

Além da recorrência dessa escolha estrutural, é importante atentar para as sendas e a mudança de sentido estabelecido pela manifestação do autor implícito junto ao desenvolvimento da trama e procedida pelo narrador onisciente. Os primeiros parênteses assumem a limitação do conhecimento sobre a personagem; os segundos trazem um comentário metanarrativo e, no último excerto citado, a colocação de uma interrogação, sendo essa abundante e essencial no texto literário de Agustina Bessa-Luís. Retomando, novamente Léo Spitzer (1970), os parênteses permitem, assim, algum tipo de manifestação à parte do enredo, mas que deve ou não ter relação com ele. O que precisa ser reiterado, aqui, é a alteração semântica, temática e, até mesmo, de gênero, posto que, constantemente, no romance de Agustina Bessa-Luís, o autor implícito interrompe a narrativa ficcional construída por um narrador onisciente em terceira pessoa para dar espaço à reflexão filosófica e à crítica literária. Logo, os parênteses constituem recursos representativos da multiplicação de encaixes de natureza temática diversa dentro do texto ficcional da escritora.

A multiplicidade não ocorre apenas por causa da proliferação de vozes, de personagens que se refletem no espelho do olhar dos outros e do narrador, qualificador do romance

polifônico, mas também de gêneros discursivos. Em razão disso, Carlos Ceia (2007, p.13), em *A construção do romance*, traz um interessante conceito que ajuda a pensar o texto de Agustina Bessa-Luís, qual seja, a ideia de *ficcionismo*: “uma tentativa de encontrar um espaço próprio para a teorização do romance dentro do próprio romance”. Na oscilação de níveis, identificamos a presença do ficcionista, do teórico e do crítico, do autor implícito e dos comentários acerca da construção textual, do conceito e da aplicação. Percebemos, com a escrita entre parêntese, que diferentes “presenças” coabitam e dividem o mesmo espaço discursivo. O *ficcionismo*, portanto, seria um parêntese teórico dentro do texto literário, conforme poderemos observar em *Um cão que sonha*, quando vem à tona o conceito de “história muda”, sendo esse o elemento dinamizador da narrativa, e conotativo da ausência da voz feminina na construção do saber histórico.

Já em *A Ronda da Noite*, o comentário crítico acerca da pintura ganha uma substancial relevância. A enciclopédia estrutura-se na recolha de um conjunto de conhecimentos, então, esses outros caminhos reflexivos, seja o crítico, seja o filosófico e, ainda, o metanarrativo, corporificam exatamente o conjunto de saberes qualificadores do romance de Agustina Bessa-Luís, o que torna possível falarmos em romance como enciclopédia aberta em virtude do modo como a relação entre eles configura-se, marcando aberturas. Cumpre pensar, então, a maneira como a macronarrativa, a narrativa principal é movida também por esses comentários realizados em outros níveis, e como as micronarrativas ajudam a revelar as possíveis semânticas do texto.

O ficcionismo origina um *romance poliândrico*, isto é, um texto composto por diferentes gêneros e subgêneros, responsável pelo “caráter poliarticulado” (CEIA, 2007, p.96). Ou seja, há um texto ficcional, autorreferencial, teórico e filosófico, sendo, ao mesmo tempo, cada um desses itens e a união deles responsáveis pelo caráter poliândrico. Por isso, a percepção dos níveis narrativos e dos seus sentidos é necessária, inclusive, para a utilização da classificação proposta por Carlos Ceia (2007). A escrita entre parênteses, no caso de Agustina Bessa-Luís, faculta um romance com tais características e este, por sua vez, contribui para dar corpo ao caráter enciclopédico, posto que traz uma quantidade considerável de informações, de conhecimentos e de reflexões, que existe de forma separada, mas que deve ser percebida em interconexões. Quando Silvina Rodrigues Lopes (2009, p.326) afirma que, constantemente, a escritora utiliza o “recurso ao cruzamento da narrativa e ensaio”, em nosso entender, ganha contorno aquele aspecto poliândrico.

Com as concepções de romance como enciclopédia aberta e poliândrico enfatiza-se a hibridez das facetas efabulatória, narrativa; de crítica e teórica; de pensadora da História, por consequência, da historiografia, assim como de pensadora da linguagem, qualificadoras do

“método de Agustina Bessa-Luís”, que prima pelo traço multívoco e multifacetado, em outros termos, *poliândrico*. Igualmente importante, se as áreas da *Encyclopédie* indicam caminhos temáticos, na escritora portuguesa, a modificação realizada pelo adjetivo aberta faz-se necessária, porque implica alterações semânticas. Ora, tais dados lançam luz à sistematização do processo de composição e dos conteúdos empregados e valorizados pela romancista.

O levantamento de hipóteses, a multiplicação de níveis e visões, além da dúvida como pedra angular, não são tentativas de criar suspense, de gerar expectativa no leitor, já que, no fim, a solução não aparece. Diante disso, os elementos da narrativa continuam não amarrados e, nessa situação, ficam à deriva. Abole-se, assim, a lógica determinista. Isso acontece nos romances de Agustina Bessa-Luís, pois combinações e semânticas germinam nas possibilidades da incerteza, o que cria o caráter aberto do romance enciclopédico. Tal atitude faz com que se iluminem caminhos interpretativos distintos, por exemplo, para a existência de Marcia Pascoal, Boal, José Maria e outras personagens e situações dentro seu vasto conjunto literário.

A título de exemplo, em *As pessoas felizes*, encontramos a instauração do incerto neste trecho: “Não se saberia nunca se Nel casava com Francisco para ter à sua mercê o poeta Delfim e melhor desfazer a sua teia de verdades intoleráveis” (BESSA-LUÍS, 1975, p.86). Tal sentença - aliada a outras já citadas - reforça a identificação dos elementos modalizadores, estabelecidos, nesse caso, pelo uso da condicional, como mecanismos basilares da episteme agustiniana, pois ambos evidenciam o processo de relativização, por exemplo, das cenas descritas ao dar destaque às dúvidas do narrador, que se manifesta em primeira pessoa, para marcar a impossibilidade de se definir a personalidade e os motivos das personagens como um todo acabado.

Estabelecendo outro ângulo para essa questão, por meio da escolha vocabular, isto é, o uso do advérbio “possivelmente”, nota-se, nesta sentença, em que o narrador descreve Quina e elucida, o tom aberto e indefinido valorizado pela autora: “Possivelmente, era Quina uma destas pessoas de quem se diz não terem caráter, significando com isto todo o turbilhão de aspirações, desejos, fraquezas, perversidades, mentira, audácia, medo e loucura, que pode ser encontrado no coração humano” (BESSA-LUÍS, 1998, p.164).

Em outros textos, como o romance *O Susto*, não há uma delimitação por capítulos, mas por dez asteriscos ao todo. Evanildo Bechara (2010, p.626) destaca que o uso do asterisco evidencia um discurso hipotético, bem como “uma citação ou comentário qualquer sobre o termo ou o que é tratado no trecho”. No primeiro e no último, temos a presença de uma narradora em primeira pessoa, conforme trechos como este nos permite inferir: “nem sequer sei estar *tranquila* com a minha mediocridade” (BESSA-LUÍS, 1958, p.16; grifo nosso). Dentro da economia narrativa, o primeiro e o último asteriscos expõem a sua tentativa de conviver com o

poeta José Maria que, como saberemos mais à frente, recebia artistas - moradores temporários do mirante da Casa da Obra. Nos outros, a voz privilegiada configura-se em terceira pessoa onisciente e parte da infância do futuro poeta em Adriços, na Casa da Obra, até a sua morte. Nessa linha argumentativa, lembremos o sentido gramatical do uso de asteriscos para distinguir os capítulos de *O Susto* e entender a marcação e a composição de um discurso hipotético.

Exemplifica-se, igualmente, essa lógica, nomeada por Maria de Fátima Marinho (2007, p.32) de “égide do enigma” e, por Agustina Bessa-Luís (2000), de estilo inacabado, quando o narrador em primeira pessoa de *Um cão que sonha* diz não saber sobre o destino da personagem Mário, irmão de Maria Pascoal, ou seja, o autor implícito problematiza a “verdade” da narrativa apresentada pelo narrador em terceira pessoa: “Era dessas pessoas, o dito Mariozinho, que aos trinta anos ou ganham poder e fama, ou se entregam à bebida. Francamente [eu] não sei o que lhe aconteceu e duvido que alguém saiba” (BESSA-LUÍS, 1997, p.161). Conforme argumenta Lúcia Jorge (2009, p.53), “Para Agustina Bessa-Luís, o contraditório é o chão do pensamento. Quem não entender essa sua raiz terá dificuldade em compreender a obra que produziu”.

A instância narrativa de *Um cão que sonha* chega ao extremo de informar a sua dúvida sobre o nome certo de uma das personagens: “Lepa (de Leopoldina, provavelmente) fazia colchas de croché e ia para a vasa do rio apanhar isco para os pescadores” (BESSA-LUÍS, 1997, p.114). Notemos que, aqui, os parênteses estão presentes textualmente, mas cremos que o sentido do termo está conotado no tom modalizador adotado nos diversos gêneros com que ela trabalha. A voz narrativa sugerindo que não sabe ao certo o nome de uma das personagens se repete, por exemplo, em *Antes do degelo*: “Chamava-se Ricote, ou um nome parecido, e estava a par de factos que escapavam às pessoas vulgares” (BESSA-LUÍS, 2004, p.223). Os parênteses, como abertura a possibilidades e explicitados textualmente, assim como ocorre em *A Corte do Norte*, *Um cão que sonha* e *A ronda da noite*, também estão presentes neste fragmento de *Antes do degelo*: “[Judite] Não se deitava sem cobrir o urso de peluche que a irmã (suponhamos que foi Marília) lhe trouxe do canada” (BESSA-LUÍS, 2004, p.185).

Os apartes, as ramificações da narrativa, as “piscadelas”, retomando a ideia de Leo Spitzer (1970), e as interrupções autoconscientes constituem recursos de grande importância na configuração discursiva de Agustina Bessa-Luís e estabelecem intenções narrativas diversas nos diferentes gêneros com que trabalha. O dar corpo a uma voz autoral em primeira pessoa que expressa hesitação sobre os fatos narrados e sobre as personagens está presente em *Os Incuráveis*, de 1956, e continuará presente ao longo da produção agustiniana, como este fragmento bem demonstra:

Sim, inúmeras coisas frágeis e rigorosas fugiram, como gostas de mercúrios, dos *meus* dedos, e eu assusto-me com a ausência delas. Porque, embora estranhem neste livro a *caótica* e trémula sombra de tantas almas vegetais e suspirosas, embora, por exemplo, o mundo dos cogumelos, que parecem dormir como bonzos sob as estrias dos seus chapéus, seja considerado exaustivo numa história, como uma estátua de pedra o autor fica, com um dedo dobrado sobre os lábios, cismando na sua *obra incompleta* [comentário metanarrativo]. E esta obra ei-la incompleta. Quantos finos e significativos rastros humanos escapara, quantos pensamentos apenas estremecidos ficaram na sua origem! Tanta coisa pequena e morta, tanta coisa imorredora e desperdiçada! (BESSA-LUÍS, 1956, p.478; grifo nosso).

Quando o eu narrador se manifesta, na última parte de *O Susto*, ele abre o décimo asterisco pondo em causa o que havia colocado anteriormente, ou melhor, relativizando aquilo que o narrador em terceira pessoa onisciente argumentou: “Diferentemente do que [eu] escrevi, eles foram mais de acordo com aquela inteligência comum e o carácter profano das coisas sem nenhuma heroicidade e que Álvaro Carmo cantava” (BESSA-LUÍS, 1958, p.324). Mas o autor implícito seria a mesma entidade textual responsável pelo de terceira pessoa? Se o narrador em primeira pessoa parte da mesma consciência do de terceira pessoa, temos um processo de desestruturação da unidade criativa, logo, essa postura leva ao embaralhamento dos caminhos.

Todos esses exemplos aspiram a mostrar como a multiplicidade anui para a construção do carácter labiríntico e da impossibilidade de acesso à unidade do que seria a grande consciência unívoca do texto: o autor implícito ou o narrador onisciente. Nessa dualidade, fica-se com a obra incompleta, caótica, com significados escapados, retomando o importante fragmento de *Os Incuráveis*. O *status* insuficiente descrito anteriormente equivale ao dos narradores, ele é estrutural, além, claro, de semântico e temático. A inquirição, a equivocidade, o contingente e a alteração de focos são, portanto, elementos-chave da composição.

Em *Adivinhas de Pedro e Inês*, a seguinte sentença reforça a discussão de uma escrita entre parênteses como marca da semântica da autora: “Não sei se é assim, se não” (BESSA-LUÍS, 1983, p.226). Também no primeiro volume da trilogia *O princípio da incerteza*, intitulado *Joia da família*: “Não me perguntem como foi possível tal intriga, que eu não estive lá” (BESSA-LUÍS, 2003, p.20). Em *A Ronda da Noite*: “Margô II era a segunda mulher de Tadeu Nabasco. Por coincidência tinha o nome da primeira, a Margarida Isabel cujo destino me escapa” (BESSA-LUÍS, 2006, p.52). Interessante observar que o destino de Boal do mesmo modo escapa ao narrador, em *A Corte do Norte*, e aos descendentes que buscam uma verdade e encontram insuficiências e contradições. O tom modalizador se mantém, em *Antes do degelo*, no momento em que o narrador em primeira pessoa põe em xeque as lembranças ao rememorar os acontecimentos de anos antes na quinta de Condestável:

Mas eu tinha dezoito anos e era sujeita a imaginações, que são a bússola do caminho que há entre o cérebro e o coração. [...] *Talvez* eu esteja a inventar e Genaro não passasse dum amigo pobre daquele rapaz extraordinário que era José Rui Medeiros (BESSA-LUÍS, 2004, p.10-11; grifo nosso).

Sabendo que o narrador onisciente de Agustina Bessa-Luís joga com os tempos, tem ciência do que aconteceu às personagens, que avança e recua a narrativa conforme acha necessário, o uso dos advérbios “talvez” e “provavelmente” saltam aos olhos em sentenças como a supracitada, e nesta, em que a utilização do discurso modalizador também ganha forma: “*Provavelmente*, aos cinquenta anos, José Rui seria talvez um homem público” (BESSA-LUÍS, 2004, p.306; grifo nosso). O foco narrativo em terceira pessoa seria capaz de mostrar como José Rui estaria aos cinquenta anos, já que ele possui o controle do tempo e do espaço, assim como seria capaz de dar um esboço da totalidade dessa existência. No entanto, ele opta pelo tom inferencial. Desta forma, a concepção de escrita entre parênteses oferece ao leitor a possibilidade de perceber a demarcação do elemento incerto e da impossibilidade de concluir. A adoção do tom modalizante pela ficcionista portuguesa leva, portanto, de acordo com Laura Fernanda Bulger (2007, p.10), “ao questionamento da verdade ou à relativização de qualquer certeza”.

Qual é o valor semântico oriundo dessa metodologia composicional? Ora, encarar a primeira pessoa, que não é personagem, como a presença da voz autoral, significa aceitar que a consciência criadora admite, no corpo do texto, um limite interpretativo que nasce do modo como os romances estão embebidos da memória do amor, que olha o outro como narrativa aberta, como existência a ser sempre desvendada. Se há um desejo totalizador de tudo saber sobre essa vida e sobre ser transformada em discurso literário, há uma barreira para tal, que se plasma em igual medida e leva a alternância entre “ele” e “eu”, formadora do discurso literário agustiniano. Intensifica-se a presença de um autor implícito, mas que expõe dúvidas sobre aquilo que está transformando em matéria discursiva. A densidade surge, assim, no texto literário, como fato de linguagem e, exatamente por isso, é aberto, portanto, passível de “receber” consciências e semânticas diversas, quer sejam elas colocadas por um autor implícito, por um narrador onisciente intruso e digressivo, quer por personagens diversas. Afirma-se, dessa feita, a linguagem como um dos grandes temas da romancista, mas isso pode se dar de forma mais indireta, nesse jogo de “ele” e “eu”, ou direta, conforme ocorre em *A Corte do Norte*, em que as visões das personagens implementam o perspectivismo. A percepção de diferentes perspectivas, sendo uma delas a pós-moderna, que pululam no texto literário da

romancista, cria o tom dubitativo e plural valorizado pela romancista tanto tematicamente quanto estruturalmente.¹⁶

Na pluralidade de enunciações, por exemplo, a situação feminina, vista como mais um verbete, mais um parêntese na enciclopédia aberta de Portugal, escrita por Agustina Bessa-Luís, ganha força e passa a dar corpo à perspectiva ex-cêntrica. Se existe o levantamento de uma grande narrativa e as idiossincrasias do ser português, igualmente, a presença de vozes outras enriquece o modo como essa foi escrita, o que está expresso pela valorização do universo das mulheres e seu contato com o “sobrenatural quotidiano”. Neste sentido, vale destacar a argumentação de Eduardo Lourenço (1994) (2009), que sublinha a literatura da ficcionista como uma das mais representativas e paradigmáticas de uma tomada de voz pelas mulheres. Também Nelly Novais Coelho (1999), em “O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa”, reitera o papel singular de Agustina Bessa-Luís como o começo de uma significativa escrita de autoria feminina em Portugal. A presença empírica e biográfica, como discutido no primeiro capítulo, pode ser lida também como parênteses inseridos na história da literatura portuguesa.

De um lado, o narrador clássico, comentador, analítico e crítico que precisa conhecer o interior das personagens; do outro, o autor implícito, que olha para a matéria narrativa com cuidado, sabe que aquele material, independente do gênero textual, pode ser colocado em causa por outra perspectiva capaz de anular o tom demiúrgico e a univocidade em detrimento da condição insuficiente. Nessa dialética de posturas narrativas, a hesitação chega à estrutura do texto expresso pela mudança de perspectivas, quer entre o narrador em primeira e terceira pessoa, quer no uso do discurso indireto livre. Ao valer-se desse discurso, Agustina Bessa-Luís abre seu texto literário às multiperspectivas, a outras vozes que permitem que o romance, como enciclopédia aberta, seja arquitetado à medida que questiona os valores semânticos de um narrador heterodiegético, em nível extradiegético, na qualidade de ser historicamente cêntrico da narrativa.

Ora, o estabelecimento da imprecisão constante e o tom modalizante não são característicos da poética do pós-modernismo, de acordo com Linda Hutcheon (1991, p.66-67)? O pós-modernismo não “continua a ser fundamentalmente contraditório, apresentando apenas perguntas, e nunca respostas definitivas” (HUTCHEON, 1991, p.66-67)? Há uma viva reflexão sobre o problema da verdade ficcional por meio da problematização da onisciência do narrador,

¹⁶ Vale, aqui, sublinhar que a possibilidade de leitura do texto de Agustina Bessa-Luís pelo viés de uma poética do pós-modernismo, ainda que seja um caminho que necessite de cautela e atenção, já aparece nos estudos de Laura Fernanda Bulger (1998) e em recente comunicação de Catherine Dumas (2014) sobre a escritora portuguesa.

que, na ficção contemporânea, quando não está ausente, é utilizada para enfraquecer, de acordo com a ensaísta canadense, o sentido histórico da onisciência como técnica narrativa: “O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal ou temática)” (HUTCHEON, 1991, p.29). Logo, ficamos a nos interrogar se não será necessário buscar o valor dessas atitudes narrativas diversas e intenções para compreender o sentido dos narradores dinamizadores do texto literário da romancista?

José Palla e Carmo (1971, p.206), no ensaio “O romance e o espírito barroco: *O sermão do fogo*, de Agustina Bessa-Luís”, publicado em *Do livro à leitura*, levanta importantes informações sobre a influência da cosmovisão barroca presente na escritora. No entanto, critica o uso da terceira pessoa onisciente, em *O sermão do fogo*: “Eu acho que melhor é que as personagens se revelam por si próprias do que pela presença onisciente de um narrador que no-las explique, sobretudo quando o romance não é contado na primeira pessoa”. Menciona igualmente o referido crítico: “O problema é, no fundo, o da unificação de várias zonas de consciência” (CARMO, 1971, p.207). Ora, em nossa perspectiva, em *O Sermão do fogo*, a voz em primeira pessoa presente na efabulação romanesca não é fruto do discurso direto ou indireto livre, mas desse narrador em primeira pessoa que se identifica com a voz autoral e que comenta a diegese: “Mas um dia, ao voltar de fora, Amélia encontrou em casa alguém que eu própria não esperava mais ver” (BESSA-LUÍS, 1962, p.251). Apesar de criticar o uso da terceira pessoa, José Palla e Carmo (1971, p.206) aponta, porém, para a variedade de personalidades e visões contrastantes que as personagens guardam e como elas vão se misturando ao longo de *O sermão do fogo*, dentro do que ele chamou de “uma qualidade e um defeito inextricáveis”.

A romancista realça diferentes vozes que se juntam a do narrador em terceira pessoa, apesar da dominância desse último, ao passo que dissecar, em uma atitude investigativa, por ângulos diversos, imagens enigmáticas, como a de Maria Pascoal, a de Rosalina de Sousa e a do quadro de Rembrandt. Portanto, comentários como os de José Palla e Carmo (1971) precisam ser lidos com cuidado, ainda mais tendo ciência do processo composicional e da cosmovisão de Agustina Bessa-Luís. A convergência e a mistura de vozes são, de certa forma, facilitadas pelo uso da terceira pessoa onisciente, uma vez que esta escolha estrutural admite uma ótica mais ampla em razão dos valores semânticos permitidos à economia narrativa. As narrativas em primeira pessoa estão centradas na subjetividade daquele que conduz o fio da história. No entanto, as manifestações (invasivas?) do eu narrador surgem inclusive para questionar o estatuto do narrador heterodiegético como dono da verdade, ao passo que põe a nu concepções totalizadoras inclusive as da tradição literária.

Em *O narrador ensimesmado*, Maria Lúcia Dal Farra (1978, p.45) argumenta que, “sociologicamente, esta visão [do narrador realista onisciente] convém ao século XVIII pelo gosto do ‘documento’ e é testemunha de uma vontade de realismo empírico, aliada ao espírito da ‘*Encyclopédie*’”. Vimos que um dos objetivos do empreendimento editorial do século XVIII era a emancipação pelo saber, porém, a multiplicação e o romance como enciclopédia aberta conduzem ao “pacto da dispersão” (BESSA-LUÍS, 1957, p.236), a emergência do plurívoco, inclusive, dos focos narrativos e, assim, a negação do absoluto pela contingência, bem como a modalização de estatutos e saberes enraizados. Precisa-se da capilaridade, inclusive, como este excerto de *A Muralha* representa, para não ocorrer à escravidão teórica causada por apenas um modo de ler o mundo:

É preciso criar o pacto da dispersão, para termos como resultado um homem mais pobre de ideais, mas mais concreto e rigoroso na sua comunicabilidade. Gerson dizia que os que morrem mordidos por uma abelha realizam-se mais inteiramente do que aqueles a quem uma teoria escravizou a ponto de perderem a fé no seu pequeno ser e vaguearem, continuamente imóveis, de volta duma grandeza que não sabem imitar, mas apenas subornar com a sua pobre adulação (BESSA-LUÍS, 1957, p.236).

O foco narrativo em terceira pessoa onisciente revela, do mesmo modo, uma intenção plural, o que está em concordância com a argumentação multiforme permitida pela onisciência. Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2002), há duas funções narrativas diversas subsequentes, quais sejam, apresentar as personagens e permitir o nível ensaístico, filosófico, tão caro à escritora portuguesa, o que nos permite falar naquela concepção de Carlos Ceia (2007), de “romance poliândrico”. Isso se dá através dos comentários acerca das personagens, veiculados pela voz desse narrador onisciente, do olhar que esse lança ao enredo e de como encurtar ou aumentar a distância narrativa, o que faz com seja realizado o movimento do micro ao macro, da casa de máquinas ao palco e à plateia (ADORNO, 2003). As explicações digressivas conduzem à contradição e ao paradoxo. Em visto disso, é preciso saber ler o narrador e a sua confiabilidade, ou seja, não se pode deixar de problematizar o discurso daqueles que supostamente conhecem o sentido do todo.

A força do tom ensaístico, dissertativo e a reflexão filosófica constitui um traço significativo da argumentação da romancista e, assim, por meio da literatura, ela mostra como a linguagem é imaginação e, com isso, passa em revista diferentes áreas do conhecimento e papéis sociais. Se há impressões diluídas pela terceira pessoa, da mesma forma há a modulação dessas.

Em termos estruturais, a focalização onisciente permite heterogêneas molduras narrativas ou níveis, não que eles não possam existir em uma narrativa em primeira pessoa. Uma maior “desenvoltura” é possibilitada por essa escolha estrutural. Essa questão traz à tona outro elemento, qual seja, em Agustina Bessa-Luís, a ficção serve de modelo para moldura digressiva, filosófica e indagativa ou vice-versa? Simone Monteiro de Oliveira (1978, p.82) enfatiza essa questão:

Este procedimento tantas e tantas vezes se repete nos romances de Bessa-Luís chegando mesmo, em alguns, a ocupar espaço quantitativamente surpreendentes, a preencher porções consideráveis de seu corpo, que podem ser considerado um dos mais importantes elementos operacionais na estruturação da narrativa agustiniana.

Nessa perspectiva, como definir e delimitar, no caso da autora portuguesa, qual a narrativa principal? Aquela que contém uma história ou aquela que apresenta problematizações, digressões e perspectivas outras? Nessa articulação, o texto ganha um tom plural, bem como uma estruturação fragmentada, “encaixada”, enquanto ela realiza, segundo José Saramago (2011, p.62), sua “comédia humana de Entre-Douro-e-Minho”. Igualmente isso remete ao jogo de ideias qualificadoras do conceptismo barroco.

Agustina Bessa-Luís, ao refutar as verdades absolutas construídas pelas metanarrativas, traz à tona que não há apenas uma visão correta, só que, para ressaltar esse fato, subverte a lógica histórica do narrador onisciente mediador de consciências e de sua leitura existencial do “mundo”. A autora portuguesa utiliza a onisciência do narrador para, dessa forma, acentuar contradições e misturas. Caso se valesse apenas da primeira pessoa, a hesitação da consciência seria um traço daquela personagem narradora em específico; todavia, ao optar estruturalmente pela terceira pessoa onisciente como foco privilegiado, a escritora realiza uma articulação em que questiona o papel dos narradores tidos por clássicos, sobretudo, por meio da exploração da dúvida, no nível da narração, através do uso da primeira pessoa e, em outro grau, pela multiplicação de perspectivas.

Na poética da ficcionista, costumeiramente, há a descrição de um fato, que conduz a um comentário digressivo, a uma observação do pormenor, a um desbravar da psicologia das personagens, que, por sua vez, conduz à narrativa ao plano interior delas e que pode enveredar à reflexão de ordem filosófica em busca de certos traços da natureza ontológica humana. Em razão disso, argumenta José Palla e Carmo (1971, p.201): “A acção exterior serve de apoio a uma apurada investigação das ‘realidades humanas’ e do ‘verdadeiro estado do homem’”. Na verdade, a estrutura romanesca agustiniana faz com que os pensamentos das personagens

apareçam, do mesmo modo, pelo uso do discurso indireto livre, seguido pela meditação e mediação da dicção de um narrador heterodiegético, sendo que tanto as vozes das personagens, quanto as do narrador em terceira pessoa são problematizadas pela primeira pessoa à medida que esta argumenta e expõe os dados que a atormentam, bem como aponta caminhos outros para a escrita da *história* e da *História*, como acontece, por exemplo, em *Um cão que sonha*, *O Susto* e *A Corte do Norte*.

A romancista oscila de um nível para o outro de modo abrupto, causando, muitas vezes, uma dificuldade em se perceber a mudança de voz e em identificar quem está proferindo aquelas palavras. Isso contribui para a arquitetura labiríntica, além do jogo de espelhos empregado pela reflexão sobre a natureza da linguagem, bem como pela presença do nível metanarrativo. Diferentes níveis narrativos, que se interpolam de modo desordenado, marcam a arquitetura textual da ficcionista. Isso, da mesma forma, contribui para criar a expressão barroca (CHIAMPI, 1998). Esse tipo de sistematização romanesca marca o caráter conceptista do discurso literário agustiniano, além de propiciar uma dificuldade de interpretação e uma perda de rumo, ambas causadas pela densidade do estilo.

No abrir de molduras narrativas e de parênteses, surge a possibilidade de que outros olhares sejam discutidos por intermédio da interioridade das personagens, justificando a necessidade da terceira pessoa. Assim, o método composicional de Agustina Bessa-Luís investe no caráter digressivo, desordenado, detalhado, alternado, mnemônico e enciclopédico. Por isso, a escolha pela multiperspectiva a partir da terceira pessoa onisciente viabiliza esse uso de forma mais coerente. Quando falamos que a incerteza funciona como elemento estruturante, isso vem pela percepção dessa hesitação entre afirmações e negações tecidas por intermédio da multiplicidade de vozes, de níveis narrativos e de gêneros textuais. Todos esses elementos estão contemplados na concepção de escrita entre parênteses e na discussão ensejada pela alternância de focos narrativos. Se antes pensamos as sendas filosóficas e os referentes culturais da dúvida, agora focalizamos como isso arma o discurso literário.

A terceira pessoa narrativa e a estruturação em vários níveis possibilitam que o ensaístico ganhe espaço, como também favorecem o surgimento de elementos convergentes e divergentes. Isso seria limitado pelo uso da primeira pessoa, pois mesmo que o narrador-personagem, autodiegético, traga a voz dos outros, o que é perfeitamente possível e muito utilizado, já que o narrador personagem pode ler um ensaio, uma carta, entre outros, essa voz da alteridade chega filtrada pela percepção daquele que está a enunciá-la, afinal, temos a focalização centrada na ótica daquele que profere o discurso.

Notemos como Maria Lúcia Dal Farra (1978, p.49) enfatiza essa questão: “o discurso e a narrativa que este personagem-narrador desenvolve serão sempre atravessados pelo timbre de sua garganta”. No entanto, a terceira pessoa também opera tal articulação discursiva, mas tenta primar, muitas vezes, por uma hipotética neutralidade. Tal indicação aponta para a construção da coerência estrutural. Não que uma narrativa em terceira pessoa onisciente seja neutra, como os estudos linguísticos provam. Ao recriar a visão do outro, o narrador o faz baseado na interioridade (do narrador). Sobre os dois tipos de posturas narrativas adotadas, esclarece James Wood (2012, p.18), em *Como funciona a ficção*, que “a narração em primeira pessoa costuma ser mais confiável que não confiável, e a narração ‘onisciente’ na terceira pessoa costuma ser mais parcial que onisciente”.

Nessa ordem de ideias, o teórico aponta para a utopia da imparcialidade narrativa através da discussão do estilo pessoal de cada autor, pois a singularidade marca um posicionamento:

O estilo costuma atrair nossa atenção para o escritor, para o artifício da construção autoral e, portanto, para a marca pessoal do autor. Daí o paradoxo quase cômico entre o famoso desejo de Flaubert de que o autor fosse ‘impessoal’, como Deus, distante, e a extrema pessoalidade de seu próprio estilo, aquelas frases e minúcias requintadas, que nada mais são do que vistosas assinaturas de Deus em cada página: um excesso para um autor impessoal. Tolstói é quem mais se aproxima de uma ideia canônica da onisciência do autor, e ele usa com grande neutralidade e autoridade um modo de descrever que Roland Barthes chamou de ‘código de referência’, em que um escritor recorre, com segurança, a uma verdade universal ou consensual, ou a um corpo de saberes científicos ou culturais comuns a toda a sociedade (WOOD, 2012, p.20).

Deste modo, observando especificamente o *corpus* aqui eleito, a alternância entre primeira e terceira pessoa ajuda a identificar a estruturação polifônica da produção romanesca. De acordo com Laura Fernanda Bulger (2007, p.12), “A arte de Agustina consiste em fabricar ou, como disse Joyce, ‘forjar’ histórias, que, entrelaçando-se, adensam a intriga de cada romance, construído fundando-se em uma orquestração de vozes, umas mais nítidas e identificáveis que as outras”. Esse tipo de postura narrativa privilegiado faz com que os dizeres dos outros cheguem de forma mais autônoma e distanciada, ao respeitar individualidades.

Sublinha-se, no entanto, que um romance em terceira pessoa onisciente pode ser tão reduzido de multiplicidade, quanto teoricamente um narrado em primeira pessoa, esse, inclusive, pode ser até mais amplo. A diferenciação ocorre a partir do respeito que o autor dá à diversidade, ao pluralismo e ao outro como alteridade. Há romances em primeira pessoa polifônicos, assim como os há em terceira pessoa. Trata-se de uma questão essencialmente ligada ao trato do autor com a sua matéria narrativa e como eles se ocupam dos “diferentes

níveis de compreensão” (WOOD, 2012, p.26) das personagens e ofertados por elas. Criou-se a sensação de que apenas os romances polifônicos são teoricamente bons e os monológicos não, talvez, pelo fato de se ter estabelecido certo entendimento de que o romance polifônico se consolida como um texto formado por várias teias discursivas. Dessa feita, é preciso distingui-los:

A diferença mais marcante entre os dois tipos de romance pode ser pinçada na observação de que, enquanto a estrutura romanesca monológica, para expor a própria consciência do autor, subordina toda a lógica das personagens a ambiguidades e contradições que constituem a riqueza intertextual do romance, fazendo-o perder sua complexidade a troco de uma *coerência unificadora*, que distorce e falseia a realidade multifacetada da existência humana, já no romance polifônico, ao contrário, a emissão de várias vozes independentes e contraditórias entre si, preserva a *multiplicidade* de pontos de vista e de visões acerca de uma mesma existência, um mesmo mundo, um mesmo evento, tudo resultando na construção de uma representação do mundo mais viva e mais fiel, relativamente à concreta existência humana (LOPES, E., 1997, p.259; grifo nosso).

A presença dessa alternância mostra a dúvida como um elemento estrutural e problematizante ao demarcar uma indefinição estrutural e, em tal traço, parece existir uma hesitação sobre qual foco narrativo utilizar. No uso da terceira pessoa, a constância do discurso indireto livre serviria para evidenciar a intersecção de visões que se misturam e não são facilmente separáveis. Ou seja, a visão do outro integra e marca a subjetividade do eu. Todavia, a perspectiva de um eu torna-se a moral, logo, baliza como certos papéis sociais e condutas serão lidos historicamente e culturalmente.

Na contramão desta conduta, a ficcionista não permite apenas uma leitura, pois a constante elucubração filosófica estabelecida com diferentes pensadores faz com que o discurso literário seja cerzido por intermédio de uma escrita palimpséstica. Para evidenciar essas descontinuidades, a romancista apresenta uma gama diversa de personagens e, conseqüentemente, de vozes “cuja função parece ser a de significar o imbrincado das relações sociais: a fragmentação de uma realidade constituída pela montagem de elementos descontínuos” (LOPES, S., 1992, p.50).

Anatol Rosenfeld (2013, p.95) intitula essa escolha estilística de “técnica simultânea” cujo efeito estilístico vai ao encontro da percepção da plurificação das possibilidades e dos planos de percepção espaço-temporal. O romance de Agustina Bessa-Luís é inacabado, plural e complexo, porque assim também é o Homem, conforme argumenta Sören Kierkegaard (2009, p.19): “O homem é uma síntese de finito e infinito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em resumo, uma síntese”.

Porém síntese do quê? De elementos díspares, de vivências, de descontinuidade e ambivalências. Quando o romance se configura marcado pelo trabalho enciclopédico, por conseguinte, pela profusão de redes, o que reaparece pela cadeia descontínua é capaz de ligar fatos, pessoas e coisas do mundo. Portanto, tal método de composição torna-se responsável por gerar as referidas disparidades, vivências, descontinuidades e ambivalências. Não que outras configurações romanescas não possam apresentar isso, mas nosso intuito consiste em reconhecer e investigar a maneira como o romance como enciclopédia aberta transparece esse elemento. Tradicionalmente, há uma sólida delimitação entre autor, narrador, personagens e leitor, por isso, fala-se em obra como organismo estruturalmente harmônico. Porém, ao borrar-se essas perspectivas, ao quebrar certos limites, relativiza-se tanto a realidade ficcional, quanto a empírica.

No fim de *Antes do degelo*, por exemplo, o narrador põe em xeque a relação entre literatura e realidade, tão discutida pela Teoria Literária, à proporção que o narrador em primeira pessoa, o mesmo que abriu o romance, reafirma não saber o destino das personagens, bem como quebra as expectativas do leitor vir a conhecer o desfecho do enredo – lembremos o modo como o romance como enciclopédia aberta deve, essencialmente, não se completar, ou seja, deve primar pela sua incapacidade de concluir:

Os personagens deste livro são fictícios e qualquer semelhança deles com figuras reais não passa de mera coincidência. Não serve de nada dizer isso, mas há uma espécie de coincidência que provoca a realidade. Todos os personagens desse livro são reais, inclusivamente o Ricote que era um pequeno informador da polícia secreta (a menos secreta de todas as polícias) e de quem toda a gente do bairro tinha medo. [...] Com quem casou Genaro? A curiosidade é a última a morrer, como a esperança. Mas não posso responder isso, se eu o dissesse ninguém acreditava (BESSA-LUÍS, 2004, p.366).

Pelo excerto acima, à medida que o tom ficcional e o empírico são relativizados pelas contundentes e profundas análises do plano representacional e do plano sensível, as convenções balizadoras da vida e da arte modelam-se e se miscigenam. Em concordância com isso, em *A Ronda da Noite*, o narrador agustiniano frisa: “Há coisas que se lêem nos livros mas que, nem por isso, deixam de ser assim” (BESSA-LUÍS, 2006, p.13). Ou seja, por estarem literariamente demarcados não são necessariamente ficcionais; nem o empírico não deixa de ser balizado por ficcionalidades. Sentidos ficcionais estão para além da efabulação, mas ainda constituem a força propulsora da ficção, caso contrário essa perderia muito da razão de ser. “O comentário metalinguístico é motivado pela incerteza decorrente da consciência de que a correcção absoluta pode ser uma norma, mas nunca se atinge”, argumenta Douwe W. Fokkema (1988, p.46) ao discutir o porquê da valorização do traço metanarrativo.

Qual o sentido, então, de se discutir as convenções da escrita se não para também interpelar com as da realidade, como o “certo” e o “errado” são jogos de linguagem? Em outra linha argumentativa, investiga-se igualmente as tonalidades da História e, no caso do país que o ocupa da ponta da Europa, o ser português a partir das “óperas” - termo utilizado pela romancista em *Fama e segredo na História de Portugal* para apresentar personagens marcantes - da História? Tal apreensão não deixa de conduzir à percepção da criação (ficcional?) da cultura como baseada em um conjunto de preceitos filosóficos, históricos e estéticos, sendo o português essencialmente inventariante.

Agustina Bessa-Luís exige de seu leitor, porque quer que ele, ao ter dificuldades para compreender a narrativa, questione os seus saberes e o seu processo cognitivo. Ou seja, quer fazer com que a indagação atinja o leitor, assim como ela estrutura o discurso narrativo e faz, desse modo, com que esse ajuíze a capacidade de compreensão e entendimento. Em função disso, Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2011, p.119) afirma que o movimento narrativo de Agustina Bessa-Luís “chama a participação do leitor, compartilha com ele os nós, as hesitações, os ganhos e os danos que fazem parte de toda busca do conhecimento, sem esperar, entretanto, por uma resposta definitiva”. A rede, típica do romance como enciclopédia aberta, deve ser vista como um tecido emaranhado que seduz e prende algo, nesse caso, o leitor. Labirinto, teias, modulações, multiplicação de níveis e vozes, alternância entre narrativa, comentário e dissertação, método de amplificação, enfim, todos esses tópicos da literatura agustiniana qualificam a sua produção como marcada por um discurso exigente, trazendo novamente a expressão de Leyla Perrone-Moisés (2016).

Ao fim dos livros da romancista, costuma pairar a sensação de que algo foi perdido, ou de que algo não foi bem entendido e sobre o qual é preciso refletir mais. Por isso, a necessidade imperiosa de olhar de novo para a narrativa e para a história, assim como, por exemplo, Agustina Bessa-Luís faz em seus romances históricos. Se o raciocínio se arma por intermédio de perguntas “insolúveis”, em enigmas, logo, essa sensação não é fortuita. Em *Adivinhas de Pedro e Inês*, por exemplo, o autor implícito é categórico ao afirmar: “Não sei se é assim, se não” (BESSA-LUÍS, 1983a, p.226). Eis a hesitação e o incompleto dispostos na mesma sentença, mas, igualmente, também não é esse o sentimento causado nos leitores pelo entrelaçado discurso da autora? Quebra-se com a organicidade harmônica e causal, e, com tal efeito, muitas vezes há, nas efabulações de Agustina Bessa-Luís, trechos propositalmente incompletos.

Desta forma, expressões como “romances caudalosos” (LOPES; SARAIVA, 2005, p.1101) ou “discurso-cachoeira” (COELHO, 1982, p.8) ganham sentidos mais claros e, na

mesma medida, densos, haja vista que “a criação implica uma soma considerável de indefinição e incerteza interna” (BESSA-LUÍS, 2000, p.48), ou seja, de dúvida. Ao valorizar essa escolha semântica, a escritora joga parte da responsabilidade para o leitor, uma vez que “a interpretação do seu romance é um problema do leitor, e o escritor tem apenas que fornecer a possibilidade de interpretação” (FOKKEMA, 1988, p.42).

Se a incerteza comparece como um importante processo criativo, na abertura de hipóteses e de leituras diversas, a narrativa se engrandece e enriquece. Dúvidas por cima de dúvidas, visões sobrepostas a outras visões, uma pequena certeza expressa por um aforismo, contradita na sequência por outro e aliada à alternância de focos narrativos. Na verdade, Agustina Bessa-Luís (1982) parece querer descobrir para além da máscara das coisas, do papel social de homens e mulheres e das efemeridades, por isso a necessidade de expandir os campos de visão. No entanto, quando a camada ostensiva é raspada e a percepção é dirigida aos espaços imperceptíveis e vazios, o incerto intensifica-se, pois que, “quando voltamos os olhos para a realidade que foi acumulada de muitos registros e percepções, algo se desmorona na nossa sensibilidade” (BESSA-LUÍS, 1982, p.112).

No desmoronar da percepção, o encontro com o absurdo, que Agustina Bessa-Luís quer fazer lembrar a seus leitores, configura-se pela meditação feita pela ficcionista portuguesa ao passo que ela busca compreender fenômenos humanos, históricos, estéticos e filosóficos. Nesse movimento interpretativo da ontologia existencial e da história lusitana, ela encontra uma realidade destituída de sentido claro, embebida em contradições, em pluralidades, em angústia e absurdo. No lugar do império da razão e das luzes, a irracionalidade, o mal e o ancestral e, nessa clave de leitura, argumenta Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.14):

Se entendemos que o se actualiza na arte, e em particular na escrita, é um conflito com a consciência, então entendemos que não há subjectividade unificadora, mas também não há o risco de fazer do romance uma acumulação de peripécias que apenas satisfaçam um instinto de curiosidade alheado de toda a problematicidade do indivíduo.

Três “eus” parecem circunscrever a consciência criadora da ficcionista, quais sejam, um *eu-racional*, o narrador extradiegético-heterodiegético, o narrador onisciente; um *eu-observador*, o narrador em primeira pessoa, o autor implícito; e um *eu-biográfico*, que transforma em matéria literária seres que conviveram com a autora, como ela destaca da terceira parte de *Contemplação carinhosa da angústia*. O pronome eu, portanto, delimita atitudes narrativas e subjetividades diversas que partem da mesma consciência criadora, mas que estão presentes e em desconcerto nas veredas de um mesmo texto literário. Quando um eu-racional

fala sobre uma personagem, um eu-observador modaliza o discurso apresentado, ao passo que um eu-biográfico textualiza elementos de ordem social, psíquica, coletiva e individual do Norte português, por exemplo. Afinal, para Agustina Bessa-Luís (2000, p.165), assim vem à inspiração: “Um livro nasce do desejo profundo de relacionamento com aqueles que nos são caros: o pai, a mãe, a zona familiar mais em que abrimos caminho e que e que continuamente se fecha à nossa volta”. Em outros termos, quando um eu racional investiga sobre os acontecimentos históricos, bem como sobre algumas existências empíricas, o eu observador modaliza as verdades daquele outro campo de consciência.

Vale sublinhar que o eu-racional não deixa de ser consequência também da base enciclopédica, clássica, do desejo de levantar um inventário da existência, normalmente dada pelo eu-biográfico, e das inúmeras conexões e redes de significados. Já o eu-narrador adota uma postura ajuizadora, modalizadora e dubitativa, responsável por fazer com que o caráter da enciclopédia de Agustina Bessa-Luís sobre Portugal e sobre a existência humana seja aberto e permita digressões outras.

Um *eu* parece inquietar o outro. Esse conflito chega ao texto literário por meio da alternância de focos narrativos e a não convivência entre eles de maneira harmônica. Sendo assim, esses três tipos de “subjetividades” estão presentes, no entanto, não deixa de haver entre eles algum tipo de entendimento, já que um respeita o local do outro. Entretanto, na escrita agustiniana, uma subjetividade parece sempre querer ocupar o mesmo local da outra e jogar com ela. Sublinhar essas três posturas diversas, que coabitam no mesmo processo criativo, amplifica o sentido de escrita entre parênteses como marca da sua mente e da capacidade criadora. O início de *Adivinhas de Pedro*, por exemplo, é demarcado pela nota “autobiográfica” do autor implícito, corporificado em um eu textual. No entanto, à medida que mistura fatos históricos com fatos biográficos, esse Eu termina o período com uma conjunção adversativa delimitadora da precariedade do conhecimento fenomênico:

A Quinta das Lágrimas esteve para ser comprada pelo meu pai quando ele veio do Brasil¹⁷ e se deixava suggestionar pelas lendas históricas e coisas famigeradas da glória antiga. [...] Como disse, a moradia era decepcionante, um pouco ao estilo dos chalés de Sintra em que veraneavam os banqueiros do século XIX e os ricos-homens dos cafezais de S. Tomé. Estavam na moda jardins de Inverno, e nesse tipo de casas havia pavilhões envidraçados onde se tomava chá e bebia água de sifão. *Mas não posso garantir que na Quinta das Lágrimas fosse assim* (BESSA-LUÍS, 1983a, p.7).

¹⁷ Esse dado é real. O pai de Agustina Bessa-Luís morou anos no Brasil. No entanto, em *O livro de Agustina Bessa-Luís*, autobiografia da escritora, não há dados desse desejo de comprar a Quinta das Lágrimas.

Na biografia *Santo António*, Agustina Bessa-Luís (1993, p.79) resume de forma paradigmática a importância do que não sabemos: “As nossas lutas são travadas com o que se ignora”. Ou seja, os embates humanos são travados, na verdade, com aquilo que não se sabe, com o que se desconhece. Todavia, se o romance, como enciclopédia aberta, como método de conhecimento, mostra as convenções, os limites e as indeterminações das diferentes áreas do conhecimento, nesse caso, como “lutar” com o que não se sabe? Alguns seres instauram movimentos questionadores de verdades aceitas e, por isso, incomodam. Maria Pascoal constitui uma personagem exemplar dessa questão, mas o quadro de Rembrandt, assim como Rosalina de Sousa também entra nessa equação. A personagem de *Um cão que sonha*, vista como uma provinciana qualquer, uma mulher banal, facilmente menosprezada, na verdade, consolida-se como um dos seres de exceção:

Confessar que ela [Maria Pascoal] era um ser de exceção, isso não se confessa facilmente. Há uma disciplina para tudo, tanto para o que é vulgar quanto para o que é raro. O ser de exceção, no entanto, manifesta-se como certos estados reumáticos: por assaltos. Faz uma vida monótona e obediente na sua generalidade, e ninguém dá conta dele. Só se puder discernir uma particular tristeza que na adolescência não se distingue da morosidade (BESSA-LUÍS, 1997, p.113).

Manifestar por assalto significa esmigalhar o absoluto da verdade e frisar as rugas, as sendas e as incompletudes do factual. Aquele que segue a ordem subverte-a, em igual medida, de dentro. Dessa forma, seres de exceção são capazes de desestruturar o estabelecido, o costumeiro, e impor questionamentos, mesmo que de forma velada, ao destacar a “consciência amordaçada” (BESSA-LUÍS, 1983b, p.32) por valores psicossociais definidores da autenticidade de cada ser e do local ocupado por cada um na escala social de valores. Por isso, o narrador de *Um cão que sonha* assinala pontualmente: “a sociedade, sempre ciosa do seu equilíbrio pragmático, mostra-se corrosiva sempre que se instaura uma exceção” (BESSA-LUÍS, 1997, p.275).

A força modalizante e o discurso dubitativo são eixos centrais para a definição do lugar ocupado por Agustina Bessa-Luís nas letras portuguesas. Segundo José Manuel Heleno (2002, p.66), “É este exercício da dúvida que se reflecte nos romances de Agustina e faz dela uma personagem incontornável na literatura portuguesa da última metade do século”. Agustina Bessa-Luís (1982, p.9), em *Longos dias têm cem anos*, afirma que se reconhece como um caso de “incerteza apaixonada”, estabelecendo uma consonância com o narrador de *O Concerto dos Flamengos*: “Era uma mulher de incertezas, e isso dava-lhe um encanto superior ao de ser uma

mulher de paixões. Porque as paixões, o tempo as leva; as incertezas são feitas da própria noção do tempo” (BESSA-LUÍS, 1994, p.99).

Quando não deixa os sentimentos serem predominantes, conforme a romancista esclarece que aprendeu com as narrativas bíblicas, ela se assegura como pensadora movida por indeterminações, o que faz com que prime pela independência do olhar e pela liberdade autêntica. Mas um dado importante também está presente na sentença: a feição temporal, já que “as incertezas são feitas da própria noção de tempo”. A partir das palavras da romancista, portanto, inferimos que tanto a escrita entre parênteses, quanto o romance como enciclopédia aberta, esses dois eixos pelos quais indagamos a literatura de Agustina Bessa-Luís, estão relacionados ao tempo e, assim como notou Maria Alzira Seixo (1987), esse se configura como um dos grandes elementos de força da poética da autora portuguesa.

A escrita entre parênteses acentua, assim, uma das marcas do discurso romanesco da ficcionista, qual seja, a necessidade em inventariar, recolher, elencar, problematizar, pôr a salvo e, ao mesmo tempo, em xeque desde os elementos de uma casa da província nortenha até a narrativa de um país. A escritora inquire e guarda constante e contraditoriamente. Acreditamos, portanto, que o ceticismo, o perspectivismo e a pluralidade são termos adequados para se pensar o ambiente estético construído, bem como também delimitam características dos narradores agustinianos, em que atitudes heterogêneas são empregadas para expressarem diferentes visões, pois perspectivas múltiplas podem estar a reforçar uma mesma ideologia central. Todos estes aspectos e recursos podem ser contemplados na expressão “escrita entre parênteses”, bem como na discussão do romance como enciclopédia aberta, como rede capaz de ligar fatos, seres e objetos do mundo e como método de conhecimento.

Por fim, ao lado de José Manuel Heleno (2002, p.21), concordamos que Agustina Bessa-Luís “acredita que o trabalho da interpretação é inesgotável, pois mais do que interpretar as coisas trata-se de interpretar as interpretações”. O fascínio pelo cifrado e pelo elíptico atravessa a argumentação e a metodologia composicional e faz com que diferentes textos de gêneros diversos - como se essa divisão estanque e normativa realmente fosse possível na longa produção - sejam marcados por hesitações, multiplicidades, oscilações e, conseqüentemente, pela escrita entre parênteses. Se a intriga deve ser “adoçada pela dúvida” (BESSA-LUÍS, 2000, p.190), como nos faz crer a autora de *Doidos e amantes*, então, aquela não poderia obedecer a uma ideia fixa, conforme elucidado pela própria, na citação em epígrafe deste capítulo.

Por fim, o que aqui pretendemos mostrar e defender é que, através do romance como enciclopédia aberta e pela escrita entre parênteses, os pontos cegos, as zonas de obscuridade e

os limites da razão/filosofia, da memória/história e da imaginação/estética são revelados e potencializados por Agustina Bessa-Luís.

3 A CORTE DO NORTE: um romance sobre a linguagem e sobre os limites da razão

“Penso na Madeira, a quem deixei o juramento dum livro, não sei qual ainda. [...] É possível começar um livro a partir desse ruído carboso e breve da flor que se abate no chão. Em breve é lama; a túrgida candura amolece e mela. Resta uma chaga escorregadia, um pouco de luz devorada pelo calor da terra. Pouca coisa. Se eu começasse um romance da Madeira, começo assim; na noite, essa continua queda das camélias, antigas espécies há muito plantadas na Quinta do Monte.”

Agustina Bessa-Luís (2016, p.1270), *Diário de Notícias*, 23/3/1986

Nossa hipótese de trabalho centra-se no reconhecimento da obra de Agustina Bessa-Luís como enciclopédia aberta sobre Portugal e, nesse processo inventariante centrado na multiplicação, o território insular precisa ser considerado, tal como ocorre em *A Corte do Norte*, cuja primeira edição data de 1987. A ação transcorre na Ilha da Madeira, desse modo, o narrador delineia traços da cultura, da sociedade, da arquitetura e da paisagem madeirense à proporção que movimenta a diegese. Interessante observar que *O Concerto dos flamengos* investe também no espaço fora do continente europeu, porém, neste, a narrativa se passa nos Açores, que, junto da Ilha da Madeira, compõe o território insular português.

Inventariar Portugal, portanto, significa analisar, para além do espaço continental, outros locais marcados pela presença lusa, por isso a autora volta igualmente seus olhos para os territórios historicamente marcados pela presença portuguesa, como o Brasil, em *Breviário do Brasil*, e a China, em *A Quinta essência*. Ou seja, esse amplo panorama traçado corrobora com a percepção enciclopédica característica da produção agustiniana, dessa forma, existe uma maneira estilística e formal de entender o romance como enciclopédia aberta, conforme debatido, mas há também uma abrangência de conteúdos que incrementa a recolha realizada pela romancista.

O narrador abre o romance discorrendo sobre o sentimento insular e a saudade, densos de potencialidades expressivas, para ambos serem deixados de lado e esse poder ir a outros “campos romanescos”: “Deixando as trovas e os trovadores, que à Madeira viera com outras vontades e ilusões, como a de casar e refinar a cana-de-açúcar em que a Flanders se afreguesou, vamos a outros campos romanescos” (BESSA-LUÍS, 1987, p.7). Na sequência dessa digressão inicial, o narrador onisciente, junto a constante intervenção do autor implícito, descreve a paisagem madeirense para, dessa forma, guardá-la e inventariá-la, sendo isso representativo da forma como o ímpeto enciclopédico “recolhe, conserva e mantém disponível o patrimônio cultural acumulado” (POMBO, 2006, p.189).

A escritora, entretanto, demarca a consequência emocional da expansão marítima, ao demarcar Portugal como espaço “despregado” da continentalidade, visto que, paralelo ao olhar

lançado ao espaço ilhéu, o narrador acentua o fato de Portugal poder ser entendido como uma ilha “pregada” ao acaso no continente europeu: “Só que em Portugal, ilha pregada a um continente por acaso puro¹⁸, essa altivez se foi esquecendo de *lições antigas*; um pouco por necessidade de *adormecer paixões*, para servir o *entendimento dos negócios*” (BESSA-LUÍS, 1987, p.75; grifo nosso).

O texto de 1987 abre aludindo à saudade enquanto afeto característico da re formação e refundação da nacionalidade¹⁹ e do gosto estético português, por isso a referência ao *Cancioneiro Geral*, à poesia trovadoresca e à poesia mística castelhana, conforme destacado pelo autor implícito: “Para entender este romance é preciso entender a linguagem nobre que foi o prelúdio de poesia mística castelhana” (BESSA-LUÍS, 1987, p.7). O que um romance sobre o desaparecimento de Rosalina de Sousa, baronesa de Madalena do Mar, que começa em 1860, séculos depois da expansão marítima, tem a ver com a saudade e com a poesia mística castelhana medieval? Por qual motivo o autor implícito inicia *A Corte do Norte* aludindo ao *Cancioneiro Geral*?

Uma das hipóteses interpretativas para esse destaque inicial pode estar alicerçada na presença da saudade e do sentimento insular, visto que a expansão marítima, nas palavras do narrador, a “lição antiga”, representa a necessidade de ir além do delimitado. Ao valorizar o endógeno, depois de delimitar suas fronteiras, a consciência portuguesa se modifica quando se configura como falta; falta, aliás, que levou às descobertas e, por consequência, à colonização da Ilha da Madeira. Por outro lado, o sentimento insular, responsável pela ambiguidade emocional causada pelo mar, como o que permite a conquista, mas também como o que prende, caracteriza um modo de ser de Portugal como Ilha pregada ao continente. Esses dois elementos, segundo interpretação de Eduardo Lourenço (2016, p.35), produzem o “nacionalismo místico” expresso na ideia de saudade: “O saudosismo será, mais tarde, a tradução poética-ideológica desse nacionalismo místico, tradução genial que representa *a mais profunda e sublime metamorfose da nossa realidade vivida e concebida como irreal*”.

A insularidade alia-se à saudade como formas históricas do modo de ser português e ambas levam à expansão marítima, segundo a perspectiva de Agustina Bessa-Luís. A alusão, nas páginas iniciais de *A Corte do Norte*, a esses dois elementos, intensifica essa percepção, visto que o sentimento insular é responsável e a expansão marítima consequência desse *éthos*.

¹⁸ Interessante destacar que José Saramago, anos depois, desenvolveu mesma ideia, em *Jangada de Pedra*, romance em que a Península Ibérica se desprende da Europa.

¹⁹ Helder Macedo (2017), em *Camões e outros contemporâneos*, frisa que, quando a expansão marítima começa, Portugal já tem 400 anos de História, de modo que a expansão marítima não significa a fundação de Portugal, mas a da dinastia de Avis.

O sentimento de não pertencimento, em uma espécie de *insularidade-continental* transformada em *páthos*, isto é, a obsessão causada por uma afetação emocional tem o seu marco em 1416, com a conquista de Ceuta e depois, em 1419 ou 1420, as datas divergem, acontece a descoberta e o povoamento da Ilha da Madeira a partir de Porto Santo, suposto local de origem de Rosalina de Sousa, protagonista do romance. O espaço de *A Corte do Norte* remete a um importante traço da história portuguesa: a expansão marítima. No entanto, ponderar acerca de um afeto significa também pensar as suas consequências, conforme salienta Eduardo Lourenço (2001) (2016), em *A nau de Ícaro* e em *O labirinto da saudade*.

A conquista de novos territórios realizada devido ao ímpeto de Portugal em expandir-se, de ir além de sua unidade continental, por sua vez, leva, ao mesmo tempo, ao isolamento e à fragmentação. Com as descobertas, há igualmente a multiplicidade de territorialidades e de histórias, ou seja, de narrativas, sendo esse procedimento constantemente aludido em *A Corte do Norte*. Nessa dinâmica, Portugal passa a ser o espaço continental europeu, mas também os Açores, a Ilha da Madeira, Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné Bissau, Brasil, Goa e Macau, onde espaços, tempos, narrativas e histórias se entrecruzam, convergem, misturam-se e essas nações passam a ser pluralidade, fragmentação e indeterminações. Eis um procedimento composicional tipicamente agustiniano e eis, igualmente, uma consequência da expansão marítima.

O espaço diegético privilegiado, nesse romance, remete às consequências de um modo de ser português. Entretanto, conforme argumenta Eduardo Lourenço (2016), esse *éthos* se baseia em um *ato discursivo*. Como tal, a expansão marítima fundamenta-se na linguagem, que, por sua vez, permite a ficção, entre elas, a da construção da imagem imperial portuguesa como “irreal” e “vivida”, conforme frisa o referido crítico: “Acontece, todavia, que mesmo na hora solar da nossa afirmação histórica, essa grandeza era, concretamente, *uma ficção*” (LOURENÇO, 2016, p.28). Por essa chave de leitura, a história portuguesa configura-se simultaneamente como ação e como ficção. Ambas produzem e são consequência da linguagem. Em outras palavras, existe uma conduta, mas semelhantemente há um discurso. Este conduz a atos e ações têm causas como, por exemplo, a Ilha da Madeira - além dos outros territórios -, em sua configuração atual. Por ângulos distintos, a meditação sobre a linguagem estrutura *A Corte do Norte*.

3.1 Um romance sobre a linguagem

Em crônica de 1986, intitulada “Cartas de Campo Alegre XX”, publicada em *Ensaaios e artigos (1951-2007)*, parte utilizada aqui como epígrafe deste capítulo, Agustina Bessa-Luís discorre sobre acontecimentos históricos, personagens e traços da Ilha da Madeira que deveriam ser trabalhados literariamente e valorizados em um romance, o que especificamente ocorre na obra finalizada em 25 de dezembro de 1986. Há, por parte da romancista, nessa crônica, o explícito desejo de falar acerca do espaço insular e de fatos históricos característicos da Ilha da Madeira, como, por exemplo, a morte do último imperador austríaco lá e a chegada de Elisabeth ou Sissi, Imperatriz da Áustria, em 1860, de grande importância para a trama do romance em questão.

Nesse texto, quase rascunho do romance publicado no ano seguinte, a ficcionista torna-se enfática, após discorrer sobre o aspecto desinteressante da personalidade de Sissi, mas não o da Madeira, ao demarcar o valor desse território ilhéu como personagem, não simplesmente como cenário para o desenrolar das ações dos seres literários. Segundo a sua concepção, a Ilha da Madeira faz ver labirínticos caminhos que almejam - apenas almejam - minimizar a angústia: “E, no entanto, a Madeira merece um romance. Está cheia de caminhos que levam à novela, aos sistemas de defesa contra a angústia” (BESSA-LUÍS, 2016, p.1271). Em outras palavras, o território ilhéu precisa ganhar traço literário e ser tratado da mesma forma que as personagens “humanas” são. Esse mesmo elemento destacado na crônica aparece no corpo do texto de *A Corte do Norte*, em momento que o autor implícito se manifesta em comentário metanarrativo:

Não sei como andam os escritores da minha terra que, tratando-se da Madeira, emperram e *não escrevem*. Mas não há motivos mais aliciantes que os duma ilha; que já no recorte dela nos pede aventuras e imaginações, e, no que contém como realidade, é já romance acabado. Gente nobre a vil, raças variadas, lugares tremendos, costumes felizes, lances tristes, flora abundante. Em aproximar-se a gente, vinda por mar, dizem que o perfume das flores inunda os ares. Respira-se a memória a uma *saudade* materna, pois as ilhas são ventre das *vidas errantes*. Que palavras tão ternas, próprias para reparar pecados de ausência doutras que não se escreveram até agora! (BESSA-LUÍS, 1987, p.94-95; grifo nosso).

Os labirínticos caminhos da Ilha da Madeira, potencializadores de angústias, travam a criação, quando, na verdade, deveriam inflá-la, conforme a primeira sentença do fragmento supracitado demonstra. *A geografia do território ilhéu* se liga ao seu *gosto temático* privilegiado, que enxerga, na configuração territorial, uma estruturação emocional, conforme frisado pela autora, quer na crônica de 1986, quer na malha textual do romance de 1987. Além do substrato histórico, portanto, o espaço insular intensifica o gosto agustiniano pelo labiríntico, pelo reiterativo e pela ambiguidade, em que a pluralização não determina, mas indetermina,

assim como esses elementos negam o racionalizável à medida que inflamam sentimentos valorizados pela romancista, como a angústia.

Conforme destacado, em termos espaciais, a trama passa-se na Ilha da Madeira. Especificamente, entre os locais do território insular aludidos na trama estão Ponta Delgada, localizada bem ao Norte da Ilha da Madeira, onde se situa a Casa do Pico, dentro do espaço conhecido como a Corte do Norte, bem como Funchal, capital da Ilha da Madeira, e Porto Santo, outra das ilhas que compõe o arquipélago da Madeira e de onde, possivelmente, veio Rosalina de Sousa. Quando o autor implícito ou o narrador onisciente referem-se ao território continental europeu, normalmente, isso ocorre de forma muito breve e para demarcar a saída de uma das personagens da trama, como ocorre com Dr. Bas, chefe de João de Barros, bisneto de Rosalina de Sousa.

O espaço da Corte do Norte, em Ponta Delgada, representa uma estância de verão, então, o título demarca um lugar de veraneio; todavia, nesse local acontece o fato principal da trama, o sumiço de Boal:

A Corte do Norte, pequena vila de Verão, como Santos Serra, estava florescente em 1860 e mantinha uma quantidade suficiente de colonos para se dizer que era povoada. Ali, nada de palácios como os do Monte, que levantavam os telhados amansardados contra o arvoredado, com o seu quê de titular e irreal. Nada também de casas urbanas, com pátio para carruagem onde crescia um maracujá que alcançava a varanda interior como uma furtiva memória donjuanesca. Os lugares eram pouco mais do que bulidos de gente; para a Guiana inglesa emigraram muitos madeirenses, e só com o desenvolvimento da terra como vinhateira se fixou depois a mão-de-obra (BESSA-LUÍS, 1987, p.26-27).

As personagens de *A Corte do Norte* agem e transitam por esses locais ao longo de cinco gerações. Alguns dos herdeiros da personagem, como João de Barros e Rosamund, ficam um tempo considerável isolados na Corte do Norte, esmiuçando, tentando solucionar o mistério de Boal e, igualmente, esfingicamente indagando sobre si. Mesmo saindo do território continental português, Agustina Bessa-Luís, escritora com predileção para o Norte português, não abandona seu gosto por essa região. A trama centra-se em um espaço que fica ao Sul de Portugal; todavia, o fato-chave da trama acontece no Norte da Ilha da Madeira, que, conforme a descrição acima evidencia, apresenta características mais rurais, menos opulentas, bem como se configura enquanto local propício à reflexão existencial.

Essa reflexão ganha textualidade no ensaio “Campo, memória das artes”. Nele, a romancista argumenta que o campo oferece maior capacidade contemplativa do que a cidade com seus “anúncios de refrigerantes” (BESSA-LUÍS, 2000, p.180). Nessa chave de leitura, a

natureza potencializa o espírito e a investigação existencial, enquanto que a cidade oferece mais espaço para a imaginação criativa distanciada da meditação sobre o ser dos homens: “É a natureza quem primeiro diz à criança que ela está vaticinada para crescer e morrer. Na ideia da morte, o homem vai buscar o mais triunfal da sua obra. Essa ideia aparece no contacto com a flor, a abelha, o desejo, a observação da natureza” (BESSA-LUÍS, 2000, p.179-180).

Além da configuração espacial, em termos narrativos, o “enigma de Boal” (BESSA-LUÍS, 1987, p.118) - um dos apelidos de Rosalina de Sousa ou Baronesa de Madalena do Mar dado pelos habitantes de Ponta Delgada – fundamenta a publicação que sai em 1987. Essencialmente *A Corte do Norte* discorre sobre o desejo dos herdeiros de Rosalina de Sousa, durante cinco gerações, de solucionar o misterioso sumiço da protagonista, na Casa do Pico, situada na Corte do Norte. Por conseguinte, todo o romance se configura a partir do sumiço e das indefinições que marcam essa personagem. Em razão disso, o narrador, demonstrando a coerência argumentativa, manifesta a sua impossibilidade de igualmente saber o que a Boal significa, assim como acontece com Francisco, Tristão das Damas, João de Barros e Gramina:

Como se pode entender, a vida de Rosalina foi breve e teve um curto período fulgurante. Que espírito a habitou, que enfermidade a desgastou aponto de a deixar à mercê duma paixão sem objeto e sem rosto, *não o podemos saber*. Quando muito, desenhamos alguns quadros da sua vida que podem ilustrar pelo menos a sua natureza algo teatral. Talvez nisso estivesse o segredo que a isolada das coisas concretas deste mundo, como receber bem, seguir o marido na sua carreira como parlamentar e promotor das estradas da ilha (BESSA-LUÍS, 1987, p.47; grifo nosso).

Por meio dessa escolha, Agustina Bessa-Luís, com sua escrita entre parênteses, salienta e problematiza os lugares estáveis e as autenticidades atribuídas a produtores de discurso, entre eles o literário, bem como, em outra instância, a linguagem.

Esse acontecimento-chave descreve a essência da trama, no entanto, a suposta simplicidade do enredo dá espaço a uma profunda reflexão filosófica sobre a linguagem e sobre a existência. O romance revela-se como um jogo de possíveis. O ponto-chave ancora-se no entendimento de como a realidade objetiva e seus acontecimentos ganham sentido na e pela camada subjetiva, ou seja, não há um acesso privilegiado, ordenado e sistemático à totalidade, mas existe o desejo de encontro desta.

A saga familiar passada na Ilha da Madeira não trata de continuidades, mas de descontinuidades e desintegrações por meio da ininterrupção do mistério, do acaso e da desordem como fatores responsáveis por alterações constantes. Argumentando essa questão, Maria Alzira Seixo (1987, p.69-70) defende que “Os romances de Agustina podem dividir-se em dois grandes grupos: os que têm em conta as «histórias» de uma ou várias gerações [...] e

os que focam, sobretudo, a «história» de uma personagem”. Neste sentido, *A Corte do Norte* não só narra a história de várias gerações, como também foca a história de uma personagem, nesse caso, podemos inferir que até o habitual para o gênero saga surge problematizado.

Teoricamente, trata-se de uma trama simples, com traços de romance policial. Nesse texto, misturam-se elementos de gêneros e áreas do saber diversos. A multiplicação, característica estrutural do romance como enciclopédia aberta, desenha-se nos gêneros textuais distintos reconhecidos em uma mesma obra. Em *A Corte do Norte*, o tom policial de investigação possibilita a reflexão acerca da filosofia da linguagem, bem como sobre a escrita da História à medida que o leitor, página após página, deseja saber qual o desfecho para o caso de Boal. As pausas narrativas promovem a pulverização de digressões e de teorizações de ordens diversas.

A escrita entre parênteses qualifica a multiplicidade de vozes que marcam a progressão discursiva dos romances de Agustina Bessa-Luís e, na obra de 1987, demarca-se estruturalmente o tom oscilante pela reiteração do uso da conjunção alternativa “ou”, quando Rosalina é referida, como podemos visualizar neste fragmento: “Boal, ou Rosalina, tinha às vezes pena de lhe repugnar cair nesse sono acobardado e triste que a embriaguez causava” (BESSA-LUÍS, 1987, p.46). Quando não utiliza a conjunção alternativa, essa é substituída pelo advérbio “aliás”, cujo sentido mantém o tom de retificação de discursos: “Quando Rosalina, *aliás*, Boal, desapareceu, os homens dispersaram ordeiramente e parecia que tinham combinado não falar mais dela” (BESSA-LUÍS, 1987, p.67; grifo nosso). O mesmo ocorre devido ao uso da conjunção condicional “se” para salientar o tom hipotético do discurso cerzido:

Se Rosalina teve de facto duas identidades, de maneira que não foi possível distingui-las, então Rosalina foi a atriz Emília de Sousa. Bastava vê-la actuar naqueles teatros de província, onde caíam os morgados bacharéis e os jornalistas despenteados pela musa, que era em geral quem lhes pagava à linha o panegírico, para compreender que aquela mulher só existia no palco (BESSA-LUÍS, 1987, p.54).

Nesse sentido, as escolhas discursivas frisam a semântica do mistério sobre a Baronesa de Madalena do Mar que começa a ser construída desde as delimitações das origens da personagem principal e, assim, a Baronesa de Madalena do Mar funciona como “material para uma metamorfose” (BESSA-LUÍS, 1987, p.64), ou melhor, para metamorfoses. Notemos no fragmento abaixo, que o autor implícito, no procedimento de escrita entre parênteses responsável pelo jogo de vozes, de verdades e de dúvidas, questiona se a protagonista era portosantense, logo, problematiza o predicado utilizado pelo narrador onisciente atrelado ao verbo de ligação “é”:

O facto é que a pequena porto-santense (se é que porto-santense ela era), um pouco fechada, respondendo às perguntas das amigas que o pacto matrimonial lhe deparava, não estava mais em funções. Agora tratava-se doutra pessoa. Sua sogra dizia também que a tinham trocado (BESSA-LUÍS, 1987, p.38).

Em seguida, o narrador onisciente, sublinhando a escrita entre parênteses e a atenção do leitor, novamente refere-se à Rosalina de Sousa como porto-santense, bem como fala mais uma vez sobre o carácter fechado e misterioso da personagem, reafirmando o anteriormente dito:

Como porto-santense que era, numa região de estiagens prolongadas, onde o zimbreiro parecia recolher do chão toda a frescura, como um último soluço da terra, Rosalina tinha um carácter mais fechado, mais defendido de qualquer intimidade com os outros (BESSA-LUÍS, 1987, p.43).

Esses dois fragmentos, que discutem a origem e a personalidade de Rosalina de Sousa, frisam a oscilação que qualifica as (in) determinações da personagem. No primeiro, a voz em primeira pessoa entre parênteses indaga se ela realmente era porto-santense, enquanto a voz em terceira pessoa afirma positivamente. Assim, o enigma de Boal se configura desde as páginas iniciais e de diferentes formas, que passam, quer pela escolha vocabular e gramatical, quer pelo desenvolvimento da trama cujo sentido se apoia na ausência da narrativa causal e incontornável de uma existência literariamente tratada. Com a escrita entre parênteses, o unitário, no caso em questão, Rosalina de Sousa, cinde-se e multiplica-se em fragmentos de percepções, em alternância desarmante de pontos de vista. Nesse movimento, tem-se a negação da sentença final, do valor predicativo e causal para uma existência, conforme frisa o narrador: “O epílogo desta história não se há de escrever nunca” (BESSA-LUÍS, 1987, p.271). A trama, pois, sedimenta-se com base em uma aporia.

Esses dois exemplos em que a multiplicidade de vozes cria a contradição e, muitas vezes, o paradoxal, repetem-se ao longo de *A Corte do Norte*, no entanto, a autora valoriza esse procedimento desde *A Sibila*, como este fragmento ilustra: “Mas era Germa, de facto, muito nova, e não sabia o que o que havia em Quina de contradição, incoerência, era o seu profundo conteúdo humano” (BESSA-LUÍS, 1998, p.108). As visões dos sobrinhos sobre Quina ajudam a erguer o carácter incoerente e incerto, mas profundo em conteúdo humano. Tais valores atribuídos à personagem central da obra de 1954 funcionam do mesmo modo como substâncias qualificadoras de Rosalina de Sousa, bem como de muitas outras personagens do conjunto agustiniano. O conteúdo humano escorrega para as páginas desse trabalho, sobretudo, pela emergência das incoerências e contradições arquitetadas na alternância de percepções. As

contradições e as incoerências facultam a exacerbação do valor da dúvida inerente ao processo composicional da ficcionista.

Mas se os herdeiros de Boal trazem suas versões, assim como o narrador onisciente, em *A Corte do Norte*, existe um indefinido “alguém” responsável da mesma forma por trazer dados acerca da personalidade de Rosalina de Sousa, assim como aumenta os caminhos labirínticos da argumentação. Vejamos isso em três exemplos:

Rosalina de Sousa, *no dizer dos seus contemporâneos*, nasceu no Funchal em casa de modesto estadão mas abastada, que tinha uma cerca de bananal e um feixe de buganvílias vermelhas sobre a calçada (BESSA-LUÍS, 1987, p.15; grifo nosso).

Havia *quem* dissesse que encontrara [Gaspar de Barros] Rosalina como figurante de teatro, meio caída na orfandade pela morte do protector que ela tinha: nada menos que o visconde de Almeida Garrett, génio sem carácter que lhe sobrasse e muito entendido em mulheres e em coletes de brocados. O visconde tinha descoberto Rosalina num bordel, a casa da Antónia, visitada por deputados e escritores; e também por fidalgos, que iam lá fartar-se de chufas e de espanhola (BESSA-LUÍS, 1987, p.17-18; grifo nosso).

Não faltou *quem* dissesse que Boal tinha fugido. João Sanha, mais afectado do que ninguém pelo que era claramente um suicídio, recebeu os pêsames de toda a freguesia, mesmo antes de o marido ser informado (BESSA-LUÍS, 1987, p.56; grifo nosso).

A escrita entre parênteses manifestada pelas tonalidades dos herdeiros de Rosalina, do autor implícito e do narrador onisciente potencializa o gosto pelo enigma e pela contradição que atinge as camadas do paradoxal. Tal traço expressa procedimentos qualificadores do maneirismo, na medida em que tais recursos também evidenciam como aquele “enigma da contradição se tornou algo obsessivo” (HOCKE, 2005, p.25).

No caso de *A Corte do Norte*, o “enigma da contradição” caracteriza as versões heterogêneas criadas por Francisco, Tristão das Damas, João de Barros, Rosamund e Gramani para o sumiço de Boal. Se Rosalina de Sousa caiu das falésias, ela não pode ter fugido com a comitiva da Imperatriz Sissi da Áustria, nem ter morrido de cólera, nem ter mudado de nome e se tornado a famosa atriz Emília de Sousa. Apenas uma dessas versões pode ter acontecido para explicar o mistério de Boal; não todas, conforme explica o narrador:

Mas Rosalina, praticamente sujeita à interpretação de três gerações, qual fora o seu trajecto? Morta por acidente, enquanto colhia ovos de pombos do mar, ou vítima de cólera e enterrada em segredo na capela dos Sanha? Ou então fugida na comitiva da Imperatriz e seguindo-a fielmente nas suas excursões, envelhecendo juntas ao longo duma história de vedetismo errante? (BESSA-LUÍS, 1987, p.149).

Deste modo, a proliferação de vozes característica desse romance patenteia o hiperbólico e elíptico da construção agustiniana. As teses propostas para o sumiço de Boal intensificam a sensação de desconexão, de falta de entendimento e, portanto, de encontro com o absurdo e com o ilógico. Se Rosalina de Sousa pode ter tido todos os destinos descritos, mas nenhum é dado como certo então, ela é ao mesmo tempo todos e nenhum, ou seja, de certa forma, ela é o nada. Esse conjunto de probabilidades ocorre em função das potencialidades expressivas da linguagem, portanto, não acontecem como “realidade empírica” do texto literário que traça uma linha causal e argumentativa lógica. Na verdade, o enigma de Boal se sujeita a interpretações de ordens distintas, o que convoca o inacabamento.

O enigma, a dúvida, as incertezas, as alterações, a multiplicação e o jogo dinamizam a narrativa, sendo este último uma das formas de manifestação do acaso. Conforme salienta Silvina Rodrigues Lopes (1992), o tema do jogo aparece recorrentemente e, em *A Corte do Norte*, surge por meio da personagem Tristão das Damas, neto de Rosalina de Sousa. Ele perde a fortuna da família nas cartas e João de Barros, filho de Tristão das Damas, a recupera devido ao domínio matemático do jogo e acordo com donos de cassinos. E se o jogo conota o acaso, esse, por sua vez, ajuda a materializar o trágico, conforme destaca o narrador: “O jogo é um abreviado da tragédia como projecção da natureza humana frente ao destino” (BESSA-LUÍS, 1987, p.104).

No romance, a reflexão sobre a dinâmica do jogo aproxima-se de um comentário metanarrativo que versa sobre como autores arquitetam romances apoiados em personagens que necessitam vencer o acaso e o azar à medida que se mostram portadoras de ideias superiores: “Nada melhor para começar uma novela, ou começar a História, do que um herói problemático, com as suas operações de vencer o azar” (BESSA-LUÍS, 1987, p.137). Alguns heróis problemáticos acabam fugindo do comum, do humano, segundo a perspectiva de Agustina Bessa-Luís, à proporção que beiram a idealidade, pois eles são movidos por um ideário claro em seus propósitos, o que afasta o contraditório, por consequência, o “conteúdo humano”. Para destacar o afastamento desse modo de construção romanesca, o narrador acentua as imperfeições de João de Barros como personagem, visto que ele não é um herói problemático e tampouco equivale ao modelo de um vencedor.

Firmada nessa escolha temática, a autora almeja fazer ver o banal, o corriqueiro e o vil, até mesmo quando focaliza os grandes nomes da História, para, dessa forma, expor as zonas de penumbra, turvações de olhares e o contraditório que configura entendimento do mundo. A grande parte da humanidade não é modelo de herói problemático, nem de vencedor, pois vive

em um mundo ambíguo em seus valores e em seus jogos de interesses, menos transparentes do que aqueles movidos por ideias clarividentes e teleológicas, como bem acentua o narrador:

A maioria das pessoas são, contudo, assim; e a agressividade que se estende como uma cadeia significativa no seio da sociedade, estabelece uma trama invisível entre o que pede e o que recusa, entre o que vive a desgraça e aquele que a negocia através de conceitos e de reparações. Mas há um limbo em que a sedução não tem entrada. Onde tudo é baço, confuso, sepultado na insignificância. Um mundo que não é o do embrutecimento nem o da inércia; onde tudo é possível na sua hipnose poética, mas que se desarticula mercê da falta de linguagem e de meios de relações (BESSA-LUÍS, 1987, p.137).

Seja atuando como biógrafa ou quando escreve romances, Agustina Bessa-Luís aprecia mais sentimentos – incoerentes e complexos por si só – do que causalidades. Afetos facultam a manifestação do contraditório, assim como a representação do misterioso.

Os “enigmas da contradição” propiciados pelo jogo multiperspectivo criam um enredo labiríntico que, em última instância, retoma dados significativos da tragédia, sendo esta entendida como impossibilidade de resolver equações devido à pluralização de incógnitas, de acordo com George Steiner (2010, p.612): “A tragédia autêntica é inseparável do mistério da injustiça, da convicção de que o homem é um hospede precário num mundo governado tenebrosamente pelas forças da desrazão”. Ora, estas arquitetam os “prenúncios místicos que promovem a tragédia” (BESSA-LUÍS, 1987, p.19) e a autora trabalha com eles a partir da temática do jogo. Por outro lado, se Rosalina de Sousa caracteriza uma aporia e, então, o signo do trágico igualmente se manifesta, ao ser a “manifestação da desrazão”, que caracteriza os limites da compreensão lógica da existência.

O jogo não surge apenas como assunto, mas também como estrutura, visto que o plural pode ser compreendido como jogo de argumentações. Dessa forma, páginas após páginas, o leitor não sabe aonde irá chegar e tem suas expectativas frustradas, em função da construção estrutural que utiliza da multiplicidade para negar causalidades e acabamentos. Os leitores se perdem à proporção que diferentes argumentações para o sumiço de Rosalina surgem, assim como substâncias de sua personalidade e de sua biografia aparecem de formas diferentes, mas com determinadas constâncias.

O traço de romance policial qualificador de *A Corte do Norte*, uma vez que temos personagens tentando solucionar um mistério, convoca outro aspecto, qual seja, o entendimento da leitura como ato de investigação, como participação interativa, em que o leitor, na proliferação de escolhas e de caminhos semânticos, complementa, participa do texto e ajuda assim a dar forma à descontinuidade e à fragmentação deste. A trama enreda os leitores pelo labirinto de hipóteses, pelas voltas e volutas narrativas, pela abundância de caminhos, assim

como acontece com os herdeiros de Boal em suas tentativas de encontrarem o eixo sequencial e lógico para a explicação acerca de uma existência. Ora, tal escolha composicional e semântica assemelha-se à forma como a enciclopédia estrutura-se, de acordo com Olga Pombo (2006, p.184):

À medida que a leitura prossegue, a rede das combinações torna-se cada vez mais complexa, de tal modo complexa que, ou a leitura aceita a condição de deriva, ou, pura e simplesmente, entra em perdição – querer percorrer globalmente a enciclopédia, querer percorrer todos os percursos que ela permite, querer esgotar todas as suas possibilidades, é resvalar da enciclopédia para a vertigem do labirinto.

Ao representar caminhos de leituras distintas, Boal simboliza essa “rede das combinações” possibilita por construções discursivas heterogêneas que funciona como substância potencializadora da escrita entre parênteses, ao modelar à multiplicidade de exegeses. A configuração da personagem remete a de uma obra aberta.

Com essas escolhas qualificadoras do romance de 1987, a escritora rivaliza com a harmonia da composição e com a causalidade lógica. Assim como os herdeiros de Rosalina de Sousa, os leitores se deparam com o enigma de uma vida e com os ornamentos utilizados para tentar significar uma existência. Nesse processo que concretiza o romance como enciclopédia aberta, a trama ergue cadeias de significação e possibilidades combinatórias ao passo que refuta o desfecho. Dessa forma, Agustina Bessa-Luís mostra que o fim é diferente de conclusão.

A multiplicidade de discursos interpretativos, que respalda *A Corte do Norte*, se fundamenta em um acontecimento específico, o sumiço de Boal. Isso ilustra a fragmentação da unidade, pois a trama volta recorrentemente ao mesmo momento-chave. Todavia, quando esse reaparece, em cada repetição, em cada retorno, normalmente, passa a ser contradito por outra(s) voz(es), ou seja, retorna-se ao acontecimento que reforça o estabelecimento dos parênteses. Nessa ordem de ideias, Maria de Fátima Marinho (2001, p.68) qualifica a escrita da autora como “discurso frequentemente circular e repetitivo”. Ora, vale lembrar que Omar Calabrese (1987), em *A idade neobarroca*, pontua que o discurso reiterativo representa um traço estético marcante da idade neobarroca, conforme discute no segundo capítulo intitulado “Ritmo e repetição”. Nesse sentido, a repetição fomenta a criação do ritmo narrativo e o de *A Corte do Norte* caracteriza-se por esse zigue-zague, por essas voltas que se afastam e retornam ao ponto-chave que fundamenta a trama.

A costura narrativa dessa obra agustiniana permite pensar a utilização daquela nomenclatura estabelecida por Umberto Eco (1989), quando esse identifica a repetição em espiral para qualificar a maneira como, em cada retomada à cena estruturante principal,

acrescenta-se alguma informação. Desse modo, personagens - como o caso de Rosalina de Sousa - e situações ganham novas camadas semânticas e, assim, no fim da trama, há uma maior profundidade e densidade causada pelo movimento de repetição e acréscimos, conforme o enredo do romance em questão manifesta, mas igualmente essa maior profundidade e densidade afastam o fechamento.

Cada volta à cena primordial dá forma também a desvios reflexivos e estes caracterizam os momentos em que os narradores aproveitam para dissertarem sobre temas de cunho histórico, filosófico e psicanalítico normalmente utilizando um dado teoricamente insignificante da trama para, em seguida, voltar ao acontecimento-chave do romance e ampliar perspectivas. Conforme vimos em *A Corte do Norte*, a discussão sobre o jogo se agrega à ponderação sobre o trágico, mas depois se regressa ao enigma de Boal. Desvios argumentativos acrescentam camadas semânticas ao romance e cada uma dessas completam e se ligam a outras argumentações presentes no mesmo trabalho ou em outros. Dessa forma, pormenores são adicionados, novos detalhes surgem e assim, sucessivamente, a trama discorre à proporção que outras áreas do saber e assuntos se manifestam.

Esse procedimento composicional, reconhecível e identificável em *A Corte do Norte*, exterioriza a razão pela qual parte considerável da fortuna crítica sobre Agustina Bessa-Luís aponta elementos e procedimentos típicos do barroco e do maneirismo na fatura estilística da romancista. A poética da repetição qualifica a produção da autora, de acordo com José Manuel Heleno (2002), mas essa escolha estrutural, além de dar forma à plasticidade barroca, possui ao mesmo tempo o objetivo de mimetizar uma forma de ser do pensamento.

A consciência individual de cada ser fundamenta-se em determinados acontecimentos-chaves - os Homens esquecem grande parte do vivido, mas a memória guarda alguns acontecimentos responsáveis por definirem um eu. Força-se a reminiscência para encontrar novos detalhes, por isso os seres humanos glosam certos acontecimentos marcantes da existência em busca de sentido, mas no remexer da memória, aliado ao passar do tempo, novos detalhes são encontrados, assim como novas semânticas ocorrem para um mesmo fato.

A repetição, portanto, corresponde a uma forma de ser da memória, substância elementar à criação agustiniana, assim como determinadora de dúvidas, a ponto de José Manuel Heleno (2002, p.114) interrogar se “devemos então pensar na repetição como símbolo da vida e das dúvidas que esta, incessantemente, nos suscita? Parece-nos que sim. De facto, a vida inteira é um exercício de suspeita, coisa que é trasladada nos próprios romances de Agustina Bessa-Luís”. Entre esses romances claramente está *A Corte do Norte*, visto que, com seu traço de romance policial, assim como com sua configuração barroca, esculpe esse “exercício de

suspeita” como força diegética. Sendo assim, o movimento reiterativo de repetição e de acréscimos espiralizam a argumentação, criam ritmo particular, bem como negam fechamentos.

Essa ponderação do narrador de *Memórias laurentinas* complementa a fala do crítico supracitado: “Tudo o que o homem vive e pensa está aberto à repetição. Volta a ser cogitado e conduzido ao limite das suas possibilidades, até que a atividade comunicativa da pessoa reúna todas as informações que fazem progredir a inteligência. Isso mesmo” (BESSA-LUÍS, 1996, p.272). Mas será possível reunir “todas as informações que fazem progredir a inteligência”? De acordo com a forma como a escritora trabalha as personagens a resposta mais provável é não – a estruturação da personagem Rosalina de Sousa reforça essa percepção, logo, o movimento ziguezagueante da narrativa significa não progressão, mas retorno, modificações, negações, acréscimos e paradoxos e *A Corte do Norte* privilegia tais componentes.

Semelhante, a reiteração ajuda na explicitação do hábito das personagens (MACHADO, 1983). Os seres ficcionais de Agustina Bessa-Luís possuem normalmente caráter obsessivo, e basta lembrar que, durante cinco gerações, a fixação pelo enigma de Boal faz-se presente, assim como a atração de Martinho Dias Nabasco pela tela de Rembrandt e de Léon Geta Fernandes pela igualmente enigmática Maria Pascoal. Cada um desses motivos narrativos ilustra uma “alma indecisa e branca”. Esta cor conota a presença de todas as outras e, em razão disso, passível de ganhar tonalidades diversas:

A vida é sustentada por uma paixão que só muito raramente envolve o homem na sua totalidade. Em geral, essa paixão tutela as suas contradições, sugere-lhe a inclinação para amar e para agir, modela enfim uma alma indecisa e branca. Mas acontece às vezes que todo o ser é comprometido no sentido terrível de viver uma situação como se a força cega da matéria explodisse dentro do seu pequeno mundo (BESSA-LUÍS, 2000, p.26).

Pelas paixões, presa ao seu sentido clássico de *páthos*, personagens são afetadas por um acontecimento, pessoa ou objeto específico à proporção que a escritora, segundo suas próprias palavras, deseja mostrar a ausência da totalidade, valendo-se da recorrência de um tema, de uma personalidade e de um fato.

Ampliando o ângulo temático, fundamentado pelo fragmento acima, o saber quer em relação ao ser dos Homens, quer em relação à História, quer em relação às ciências matemáticas não caminha em ordem crescente, não rumo ao absoluto, visto que essas substâncias também se caracterizam pelo movimento de idas e vindas, acréscimos, negações e ponderações. O certo hoje torna-se errado amanhã, e o errado novamente certo e, assim, sucessivamente. O saber não possui trajetória retilínea, assim como não tem, em seu horizonte, a iluminação da plenitude do absoluto. Nas palavras da autora, “raramente envolve o homem na sua totalidade”,

daí a compreensão de sua enunciação como algo que se arquiteta costumeiramente de modo reiterativo e espiralado para valorizar essa linha interpretativa.

A pluralidade análoga à substância reiterativa marca a desarmonia. O desarmônico cria gradações e altera ritmos, portanto, quebra com a causalidade esperada, por exemplo, para o estatuto do gênero romance policial. Em *A Corte do Norte*, temos um romance com traços de romance policial sem desfecho, logo, a lógica, essencial a esse gênero não soluciona o enigma de Boal. A recorrência igualmente determina uma das marcas dos contadores de histórias que, ao narrarem, acrescentam algo a mais ao já dito e, assim, vão alterando a narrativa. A mesma história contada por outra pessoa ou momento diferente torna-se distinta.

Entendemos, portanto, que a repetição não representa ausência de criatividade, mas demarca a pluralidade de tons que habita o mesmo objeto – refuta-se o pressuposto que, na iteração, há apenas mecanicidade, automatismo e superficialidade. Consoante com a diegese de *A Corte do Norte*, o recorrente frisa a presença do mistério e o desejo de saná-lo. Um mesmo elemento permite diversidade de tonalidades, por consequência, de visões e de perspectivas. Dessa forma, dos fragmentos textuais e materiais deixados por Boal, seus herdeiros Francisco, Tristão das Damas, João de Barros, Rosamund e Gramina elaboram narrativas, assim como tracejam o movimento espiralado, capaz de relativizar tempos, perspectivas e espaços, sendo esses qualificadores do romance em apreço.

3.2 Do procedimento historiográfico ao literário

Rosalina de Sousa se define mais como construção de linguagem, quanto mais se distancia da materialidade e do seu tempo histórico. Diz o narrador do romance de 1987, neste trecho de seminal importância: “Quanto ao enigma de Rosalina, ele achava que era completamente óbvio que se tratava duma *proposta de linguagem*” (BESSA-LUÍS, 1987, p.241; grifo nosso). Completando essa fala, este outro momento merece destaque:

Boal foi para o seu bisneto João de Barros um idílio, uma aliança, uma saída. Escreveu que ela vivera na Corte do Norte como uma profetisa, porque a cada geração ela punha um enigma e a cada recém-chegado pedia uma resposta. Como uma esfinge, com o seu leque preto diante do rosto (e nisso imitava Elisabeth, que com o leque escondia os dentes amarelos a mais tarde as rugas), Boal estava na Corte do Norte; ao seu dispor, com infinitas peculiaridades do génio mau que ela tinha e a que João de Barros podia dar explicação. *Podia derrubar a perspectiva de Boal que as outras gerações tinham produzido, só com animá-la com a sua linguagem.* Por que fazia ele isso? (BESSA-LUÍS, 1987, p.147; grifo nosso).

Por que João de Barros fazia isso? Para investigar seu ser, a sua história subjetiva e a partilhada e, desse modo, para “animar” Boal com a sua perspectiva, com a sua linguagem, portanto, com a sua subjetividade. Todavia, para tal, era preciso recorrer aos fragmentos e às ruínas do passado, aos seus restos. A linguagem corresponde ao conjunto de símbolos com que os homens tentam dar conta de si e do outro. Portanto, representa a forma como os seres tentam domar e significar o mundo (ZÉRAFFA, 2010). Nesse processo, distingue-se a capacidade da linguagem em criar variadas significações e, então, o sentido de cada herdeiro em encontrar e contar uma história de forma diferente de Boal apesar de alicerçados na mesma cena.

Representar, classificar e nomear determinada substância demonstra o desejo de controle e unidade, o que fundamenta a enciclopédia iluminista. No entanto, Agustina Bessa-Luís mostra o falacioso do desejo de domínio pleno do sensível, porque a existência constantemente pede novas formulações, novas conexões e novas arquiteturas expressivas, como o discurso iterativo operado pela ficcionista denota. A escritora demarca que a expansão da consciência histórica rompe com o quadro de referências habitual, ou seja, com a leitura estabelecida para um fato e/ou pessoa. Em outras palavras, diferentes tempos ofertam diferentes leituras para acontecimentos fundantes.

Em *A Corte do Norte*, essa temática aparece através do dicionário de casos sem solução da Ilha da Madeira, escrito por João de Barros: “Ultimamente Boal era um dos temas preferidos no ficheiro secreto de João de Barros²⁰. Porque ele tinha um dicionário de casos sem solução, e expunha nele a sua experiência das palavras, que sucedia à experiência dos factos” (BESSA-LUÍS, 1987, p.145). Nesse texto intitulado “*Ficheiro desaprovado*” (BESSA-LUÍS, 1987, p.201) - notamos o tom inventariante, bem como o seu sentido em catalogar acontecimentos abertos, ou seja, o que não é racionalizável - assemelha-se à metodologia composicional da escritora e não à toa o dicionário de João de Barros torna-se igualmente inacabado: “Desistira do seu ficheiro histórico, embora mantivesse hábitos de compilador e de bibliotecário. Fazia fichas para tudo e era um entendido sobre os ramos genealógicos da ilha” (BESSA-LUÍS, 1987, p.167).

Esse trabalho temático, presente em *A Corte do Norte*, aponta para o desejo de levantamento e inventário de um espaço, mas igualmente o fracasso desse projeto. Conforme destaca Italo Calvino (1990), o romance como enciclopédia aberta nasce falhado em seu

²⁰ Cumpre destacar que o nome da personagem agustiniana retoma o de um importante cronista português do século XV, responsável pela escrita do desejo de chegada à Índia, segundo Rui Ramos (2017), em *História de Portugal*. Essa escolha revela o gosto da autora em trabalhar e embaralhar os campos do factual e do fictício.

propósito e isso não significa que não foi executado por mais que tenha sido abandonado, como podemos inferir deste trecho:

[João de Barros] Voltou a interessar-se pelo trabalho de recolha de dados para a realização da história da Madeira, mas acabou por escrever *O Livro do Jardim*, inspirado decerto pela obra de Stefan Gerage, que punha em relevo a ordem social manifesta no jardim tranquilo e a entrada nele da paixão amorosa que, ao satisfazer-se, desintegra a natureza floral (BESSA-LUÍS, 1987, p.194).

Levantamento de genealogias, catalogação, “trabalho de recolha de dados”, descrição e inventários, assim como o gosto pela História qualificam João de Barros. Sendo assim, quando o narrador referencia o processo de composição dessa personagem, estamos, sem dúvida, na atmosfera temática e no modo de confecção típico da autora de *Fanny Owen*.

A história de Boal centra-se no olhar de quem a narra, de quem encontra novos indícios. O elemento-chave da discussão fundamenta-se no destaque dado à questão da subjetividade da perspectiva frente à possibilidade de traduzir o absoluto e a realidade por meio da linguagem. Cabe trazer, nesse contexto, a distinção entre fato e acontecimento. Sobre essa diferenciação, Linda Hutcheon (1991, p.158) sublinha que “um fato é definido em termos de discurso; um acontecimento não”, logo, um fato “recebe um sentido” (HUTCHEON, 1991, p.162), enquanto um acontecimento “não tem sentido em si mesmo” (HUTCHEON, 1991, p.162). Ora, em concordância com essa apreensão, quando discute o romance português contemporâneo, João Barrento (2016, p.30) retoma essa divisão para mostrar como não existem acontecimentos, visto que “estes, é certo, «falam por si», mas precisamente apenas por si, mas não necessariamente para nós, aqui e agora”. Ganha densidade, portanto, o sentido do passado como discurso, como narrativo, como algo textualizado.

Complementando essa separação feita pela crítica canadense, podemos trazer este entendimento de Carlos Ceia (2007, p.45): “Um facto explica-se pela versão que o pensamento nos dá desse facto, aqui, agora, ali, ontem. Nada se fixa, nada se explica em definitivo, porque a ideia que temos do que passou nunca se resolve como verdade”. Isto é, um fato elabora uma versão que utiliza do discurso verbal para descrever e significar algo. A multiplicidade de escritas possíveis sublinha a falta de acesso à verdade. Isso representa um componente-chave, conforme discutido, da poética agustiniana. Ainda em relação a essa distinção entre acontecimento e fato, George Steiner (2014, p.47) argumenta que “aquilo a que chamamos facto poderia talvez ser, com efeito, um véu tecido pela linguagem, afastado o espírito da realidade”. Discurso, linguagem, subjetividade, limites, impossibilidades e potencialidades, essa recolha de fragmentos lança luz ao modo como a narrativa de *A Corte do Norte* evidencia que

subjetividades traduzidas em linguagem estão impossibilitadas de definir o absoluto, inclusive, por utilizarem da linguagem.

Quem minuta o acontecimento o registra consoante com a sua perspectiva. Nessa ordem de ideias, a escrita da História utiliza dos procedimentos característicos da ficção, já ensinara Hayden White (2014). A interpretação envolve uma hibridez de horizontes, tanto o do outro, quanto o do eu como interprete. Além disso, não é possível nos separarmos da nossa subjetividade, como acredita o antigo historicismo (WHITE, 2014). Quando determinado acontecimento vira discurso, utiliza-se a linguagem e ela reflete a visão daquele que a manipula.

Agustina Bessa-Luís retoma essa linha argumentativa, tanto que temos a substituição da “História pelo valor das histórias, revelando a maneira como somos nós que damos sentido ao passado, como somos nós que transformamos as histórias em História” (HUTCHEON, 1991, p.270). Seja na revisitação de textos históricos, seja na identificação da construção de ideologias pessoais e de caricaturas culturais. No entanto, o olhar que apreende esses dois elementos também é marcado por seus modos de ler e entender o mundo, então, existe um movimento constante de visão, revisitação, negação ou aceitação e revisão.

Em *A Corte do Norte*, tem-se história com “h” minúsculo, ou seja, como possibilidade e não como elemento teleológico. A História não é fixa, estática e acabada, assim como não o é a versão final sobre o desaparecimento da baronesa de Madalena do Mar (re)interpretado ao longo dos anos: “João de Barros compreendeu que um facto é tanto mais facto quanto mais se pode variar a sua composição; assim como uma lei é tanto mais lei, quanto mais se pode transgredir” (BESSA-LUÍS, 1987, p.134). Quanto mais um facto se transforma, mais a camada subjetiva inerente a ele destaca-se.

A repetição cria, então, a multiplicidade de perspectivas e demarca o jogo entre o sim e o não, entre o erro e a certeza. Todavia, o erro não é “entendido no sentido negativo de falha, mas no de contraponto ao que se quer como certeza e único caminho” (MACIEL, 2004, p.118). Sendo assim, o erro não é necessariamente ruim, e a certeza boa. As versões de Rosalina de Sousa funcionam como sussurros da história a ser decifrados, como representativa da dinâmica entre erros e certeza que não conduz ao absoluto, à verdade. Essa questão reaparece, anos depois, em *A Ronda da Noite*, o que acentua a sua importância, conforme este excerto exemplifica: “O erro tornava-se interessante porque crescia o desprezo por aquilo que se aprende e em que se acredita” (BESSA-LUÍS, 2006, p.269). Na obra de 2006, as diversas modalidades dos erros interpretativos para a composição de Rembrandt são elencadas desde o título do quadro, quanto os elementos de representação. Dito de outro modo, a suposta ronda

da noite representada seria, na verdade, uma festa diurna: “Não é uma *ronda*, é uma festa” (BESSA-LUÍS, 2006, p.291).

Uma narrativa circular e reiterativa, como de *A Corte do Norte*, acentua a modalização necessária à relação entre certo e errado, entre sim e não, entre certeza e dúvida. A multiplicação de hipóteses, portanto, possui efeito semântico de relativizações. Além do central exemplo possível que fundamenta a obra em conta, outros podem ser evocados como a morte de Francisco, filho da protagonista. O narrador descrever essa duas vezes, sendo a primeira esta:

Voltou para casa e em dois dias não saiu. «Vou para África» - disse. Rescindi o contrato e partiu num cargueiro, em más condições, sujeito a febres e sem quase se despedir da mulher. Morreu na viagem de regresso, e o corpo dele foi lançado ao mar; o relógio, um *Patek* de ouro, roubou-lhe o criado que lhe assistiu na agonia (BESSA-LUÍS, 1987, p.75).

E a segunda:

Não viajou afinal para mares próximos; foi primeiro ao Recife, onde o receberam primos e primas de boa índole e fortuna, depois ao Amazonas, onde julgava melhoras. Esse foi o seu roteiro, ambicioso demais para quem tinha saúde gasta e morte na alma. Não chegou a desembarcar e morreu a bordo, a suficiente distância da costa para que o corpo fosse lançado ao mar. Um criado roubou-lhe o relógio de ouro, estando ele em agonia. Francisco, nos últimos clarões de vida, pensou no salta das toninhas ao largo de Ponta Delgada, nas tardes de Setembro (BESSA-LUÍS, 1987, p.91-92).

Na primeira, ele morre, ao que tudo indica, na Costa da África. Em outra, no Amazonas. São percursos e destinos distintos. Afinal de contas, em qual local ele morreu? Para onde Francisco estava indo? Há um acontecimento: ele morreu em um navio e teve seu relógio roubado; no entanto, dados diferem. Em outros casos, a voz autoral em primeira pessoa diz que falará sobre uma personagem e acaba discorrendo sobre outra, mas isso não significa que um elemento não tem relação com o outro.

No início do quinto capítulo, por exemplo, afirma-se que esse será sobre Tristão das Damas, no entanto, acaba sendo sobre o seu filho, João de Barros. Deste modo, Agustina Bessa-Luís parece não se importar com a construção usual da intriga, nem com a coerência das informações, assim como não crê na “verdade” dos documentos históricos. Essas atitudes narrativas, portanto, são posturas epistêmicas, visto que são representativas de modos de entendimentos. Fatos importantes para narrativas tradicionais - como mortes e casamentos - são narrados sumariamente e muitas vezes contraditos pelas elucubrações, torneios e desvios do pensamento, sendo esses muito mais significativos do que uma intriga “bem” costurada. Os

detalhes e descrições do mobiliário de uma casa ganham mais espaço do que acontecimentos-chaves.

Esses dados sublinham a importância das vacilações pelos “erros” identificáveis na condução narrativa feita pelo narrador onisciente. As diferenças entre acontecimento e fato, bem como a discussão acerca da linguagem verbal, ressaltam que até o olhar tido por soberano, mesmo quando revestido do desejo de neutralidade, como o caso do narrador onisciente clássico, que esconde a sua presença, é subjetivo, haja vista que não há acesso aos fatos fora da perspectiva interna, do eu. Explicações sistemáticas extremamente objetivas capazes de dar sentido ao mundo em totalidade são subjetivas e fruto de contextos ideológicos específicos, ou seja, possuem consciência histórica, bem como são construções da linguagem.

Para demonstrar isso, a autora, no processo de escrita entre parênteses e na composição de sua enciclopédia ficcional aberta, quebra com a voz una e com as estruturas fixas, com a perspectiva privilegiada, pois ela “sutilmente afasta a escrita de qualquer hipótese de um culto da personalidade, que é no romance a construção a partir de um centro, personagem principal ou narrador cujo eu imaginário polariza todos os pensamentos, desejos e ações” (LOPES, S, 1992, p.15). O emaranhado temático e estrutural de *A Corte do Norte*, texto paradigmático do procedimento estilístico da romancista, ficcionaliza o valor das histórias, do fragmentário, das perspectivas e, por conseguinte, das construções discursivas oriundas dessas.

A linguagem permite as três áreas do saber, uma vez que respalda a escrita da história, ou seja, a *historiografia*, entretanto, do mesmo modo, ela é elementar ao discurso estético literário e ao saber filosófico. Agustina Bessa-Luís, pouco afeita a “verdade” contida nos arquivos, constantemente salienta a ficcionalidade da historiografia, as “saídas imaginadas” pelos historiadores para os buracos da História, como ilustra, em *A Corte do Norte*, a partir do caso do profeta Fernão Nunes ocorrido em 1533, na Ilha de Porto Santo, e a interpretação “assombrosa” desse acontecimento por Gaspar de Barros:

Gaspar de Barros tinha um espírito curioso e, à custa de consultar arquivos e *imaginar saída* para as lacunas de sua cultura, deu uma síntese verdadeiramente assombrosa: que em Porto Santo tinha havido mais do que o efeito dos colonizadores mouros, capaz de produzir um trato social e uma regra de vida de facto estranhos aos portugueses. Com a entrada dos corsários franceses pode ser que ficasse um fermento de seita albigense ou alumbrada que fixou o preconceito de castas e os atributos morais (BESSA-LUÍS, 1987, p.18-19; grifo nosso).

A obra de 1987 critica o desejo de rigor científico e o de exatidão que “afastaram boa parte da escrita da história de sua verdadeira natureza, que é da ordem da arte” (STEINER, 2014, p.42). Salienta-se, em vista disso, a natureza poética da e na historiografia e a forma como

a escrita, neste caso, da História, aceita distorções. Em consonância com a percepção da historiografia mais como arte do que como ciência defendida por Agustina Bessa-Luís, George Steiner (2014, p.42) sobreleva o artificioso do anseio de estabelecimento de uma lei capaz de explicar a História:

Os historiadores começaram a considerar o seu material como uma colecção de elementos a submeter ao crisol da experimentação controlada. Do exame imparcial do passado (sendo esta imparcialidade, de facto, uma ilusão ingénua) deveriam emergir modelos estatísticos, periodicidades da força económica e nacional, que permitissem ao historiador formular as «leis da história». A própria ideia de «leis» histórica, com as suas implicações de necessidade e de previsibilidade, que são traços decisivos em Taine, Marx e Spengler, é tomada de empréstimo à esfera das ciências exactas e matemáticas.

A temática da jogatina, focalizada a partir de Tristão das Damas e João de Barros, discute a incapacidade matemática, ironizada ao longo da trama, em resolver mistérios de ordem existencial ao passo que essa faz ver a força do acaso. Nesse sentido, Agustina Bessa-Luís (1987) e George Steiner (2014) entendem que a aproximação da História com o rigor matemático nega a natureza de manifestação literária inerente à historiografia. Nesse movimento, o narrador do romance aponta a “lacuna da razão prática” (BESSA-LUÍS, 1987, p.56), logo, da esquematização matemática para explicar o enigma de Rosalina de Sousa:

Quanto ao caso de Rosalina, João de Barros mantinha-se em aberto com o axioma do seu ofício de matemático: «O enigma não existe». Sendo que uma operação matemática é proposta e calculada, pode ser resolvida. Isto, que era mais uma deliberação sensual do que um traço lógico da sua pessoa, servia para que Rosamund pensasse na possibilidade «doutra linguagem» para encontrar Boal. Uma linguagem balbuciada, cheia de pontos fracos na sua construção, mas que podia deixar entrever a verdade (BESSA-LUÍS, 1987, p.184).

A citação acima demonstra que se há uma lacuna para a explicação lógico-matemática, capaz de estabelecer leis e sentidos universais, existe a possibilidade de construção de uma saída literária, ou seja, de imaginar outra linguagem para os buracos da História, assim como para os sentidos do ser. Mas manifesta-se a importância da subjetividade e da perspectiva de cada um enquanto responsável pelas construções discursivas à proporção que, indiretamente, pondera sobre a precariedade do conhecimento, porém isso tem como consequência a valorização da técnica e do matemático como mecanismos de apagar subjetividades.

Nesse romance, a autora frisa isso para, em *Um cão que sonha*, demonstrar que quando uma perspectiva se sobressai, outras podem estar silenciadas. Reformula-se da mesma forma a capacidade da filosofia em estabelecer a argumentação coerente e final para a existência, ou

seja, como campos do saber privilegiados para encontrar a Verdade, visto que a ausência de conclusão sobre o paradeiro de Rosalina de Sousa expressa a negação da forma estática e do discurso último.

Até este momento, em *A Corte do Norte*, a pluralidade materializa-se pela organização multiperspectiva, pela repetição e pelos acréscimos de informações em relação à Boal e também tematicamente pela ponderação sobre a linguagem, enquanto substância elementar ao processo de escrita da História, mas também do trabalho filosófico e literário. Nessa trajetória, o narrador em terceira pessoa ironiza a tentativa de historiadores em alcançar uma objetividade matemática, pois estes utilizam a linguagem para arquitetar versões e esta delimita subjetividades e locais sociais.

Para dar peso a essas componentes, a ficcionista faz com que suas personagens, na tentativa de finalizar o enigma de Boal, utilizem metodologias características da pesquisa historiográfica. Mas a dinâmica narrativa indica o ficcional balizando o historiográfico, assim como o acaso. Daí, na tentativa de sanar o mistério, Francisco, Tristão das Damas, João de Barros, Rosamund e Gramina buscam os fragmentos materiais deixados por Boal, assim como fazem historiadores. As “ruínas” de Boal são resquícios do passado a contar uma história. Portanto, cada herdeiro depara-se com um espaço em branco. Nessa realização, significados são alterados à medida que um ser é animado pela linguagem.

Entretanto, se a semântica pode ser alterada, isso demonstra que a Verdade deixa de ser estabelecida e passa a ser *sentido*. Nesse ato, existe consistente alteração epistêmica que paga tributo à alteração do estatuto da linguagem, conforme destaca Hannah Arendt (2017, p.23), em *A vida do espírito*:

Com a ressalva de que no começo era o pensamento, na forma de *logos* ou de *noiesis*, que tinha a capacidade de alcançar a verdade ou o verdadeiro ser, ao passo que no final a ênfase havia se deslocado para o que é dado à percepção e para os instrumentos pelos quais podemos estender e aguçar nossos sentidos corporais.

A linguagem, com a alteração do pensamento escolástico para o moderno, não mais se aproxima da Verdade, mas dos sentidos e esse da linguagem. Fortalecendo essa percepção, George Steiner (2014, p.199) acentua que, no século XX, a separação entre filosofia e literatura torna-se cada vez mais difícil, quando não desnecessária:

Com o século XX, o nosso tema torna-se virtualmente incomensurável. As distinções estabelecidas entre a filosofia – quando esta não é lógica formal ou filosofia da matemática – e a literatura são muitas vezes desprovidas de sentido. Depois de Bergson, o filósofo é simultaneamente escritor.

Ampliando o arco temático com base na reflexão supracitada, torna-se cada vez mais complexa a separação entre argumentação filosófica, historiografia e literária, da mesma forma como demonstra o projeto enciclopédico literário de Agustina Bessa-Luís, marcado por intensa investigação filosófica, mas também histórica e, por conseguinte, historiográfica, como é o caso de *A Corte do Norte*. A valorização da linguagem, da interpretação e do eu - essencial ao texto de 1987 - realça a distância entre a linguagem e a Verdade, o que tem como consequência, segundo a leitura de George Steiner (2014), a impossibilidade de reconhecimento da razão de ser dos homens.

Em *Linguagem e silêncio*, George Steiner (2014, p.35) afirma que o Ocidente estruturou sua forma de pensar e de agir com base na linguagem verbal: “O primado da palavra, do que pode ser dito e comunicado no discurso, é característico do génio grego e judaico e transmitiu-se ao cristianismo”. A primazia da palavra cimenta o modo de ser do Ocidente judaico-cristão, conforme a paradigmática sentença bíblica destacando que, no princípio, era a palavra, era o verbo. Tem-se, portanto, uma cultura centrada nas formas de expressão verbal capazes de explicar a existência e de dar sentido ao devir, ao metafísico e, desse modo, argumenta o pensador que a cultura ocidental se fundamenta em um “carácter essencialmente verbal” (STEINER, 2014, p.33).

A consciência da linguagem demonstra que, antes do avanço da sensação, no século XX, da insuficiência das palavras, estas eram capazes de dar conta do sentido do mundo. Laura Fernanda Bulger (1989, p.161), em seu estudo sobre *A Sibila*, reconhece o valor da quebra da possibilidade do encontro da Verdade como essencial à cosmovisão agustiniana:

Com as falácias monolíticas derrubadas, o descrédito do saber científico, que não tinha levado à descoberta da Verdade ou resolvido os conflitos humanos, e a “incredulidade das meta-narrativas”, pelas quais se legitimara, segundo J.F. Lyotard, a Ciência Moderna (*La condition postmoderne* 7), regressar-se-ia ao *anarquismo*, o ambiente de desespero em que se gera a crença na palavra mágica da sibila.

Isso começa a acontecer, consoante com a perspectiva de Hannah Arendt (2017), a partir do avanço da era moderna centrada no eu, por conseguinte, na alteração do pensamento escolástico alicerçado no metafísico. Nessa trajetória, do mesmo modo, José Ortega y Gasset (2016a, p.22) assinala que a verdade, na era moderna, se temporaliza, quando se aproxima do modo de ser dos homens, ou seja, quando passa a ser apreensão sócio-histórica, um *para quem* e um *quando*, isto é, um tipo de leitura de mundo característica de determinado período: “Não há, pois, heterogeneidade maior que a que existe entre o modo de ser atemporal constitutivo

das verdades, e o modo de ser temporal do sujeito humano que as descobre e pensa, conhece e ignora, reitera e esquece”.

Sendo assim, tal apreensão tem como consequência esta constatação: “*A verdade é histórica*. Como, não obstante, a verdade pode e tem de pretender ser supra-histórica, sem relatividades, absoluta, é a grande questão” (ORTEGA Y GASSET, 2016a, p.49; grifo nosso). Esse debate lança luz à alteração da estrutura do pensamento ocidental, segundo George Steiner (2014), Hannah Arendt (2017) e José Ortega y Gasset (2016a), dos moldes cristãos e platônicos, em que a verdade está em outro plano e não sofre os efeitos do tempo, para a temporalização da verdade como perspectiva, como subjetividade. Com essa mudança no estatuto da Verdade, fruto do avanço da era moderna, o acontecimento entendido como a veracidade sobre um acontecimento passa a ser visto como fato, então, conforme frisado, como construção discursiva e como configuração verbal.

Devido a sua multiperspectivação, *A Corte do Norte* exterioriza a impossibilidade de estabelecimento da Verdade, pois, para o mesmo acontecimento, a verdade de Rosamund, tataraneta de Rosalina, difere-se da de João de Barros, assim como da de Francisco, filho de Boal e, por consequência, Boal acumula sentidos. Se valores e narrativas mudam, consequentemente, a Verdade não se estabelece. Tem-se, então, a historicidade das interpretações e o peso das subjetividades, sem se ter a veracidade incontornável. Em função disso, Nicola Abbagnano (2015, p.712) reconhece que “o que a criação linguística expressa não é um fato objetivo ou racional, mas subjetivo ou emocional”.

Em razão disso, quando Agustina Bessa-Luís ergue sua investigação filosófico-literária, ela retoma esse substrato epistêmico e histórico, portanto, a todo o momento a trama e a arquitetura de *A Corte do Norte* mostram a ausência de uma consciência privilegiada capaz de estar apartada de sua subjetividade e conectada a algo maior, isto é, apta a encontrar o sentido teleológico, assim como ironiza os mecanismos científicos utilizados para arquitetarem supostos discursos incontornáveis. Com a ênfase dada à subjetividade, se estabelecem o instável e o erro à medida que percebemos a relação entre “linguagem-consciência” (BESSA-LUÍS, 2000, p.68) não como forças distintas, mas como substâncias complementares, pois interpretações fazem uso de alguma forma de linguagem quer seja ela verbal, quer seja plástica.

A romancista, por meio de variedades e instabilidades, frisa a negação de conquista plena do sensível e do suprassensível, o que se aproxima da discussão acerca do estatuto da linguagem. Nesse conjunto de elementos, os jogos de interesses que podem silenciar dados e informações aliam-se a historicidade do conceito de verdade: “Se isto [Boal ter sido prostituta

e apadrinhada por Almeida Garrett] era verdade, foi completamente varrido da memória da ilha” (BESSA-LUÍS, 1987, p.120).

3.3 Os vestígios e a trajetória de Boal

O romance de 1987 focaliza a maneira como a verdade se altera à medida que os seres vão agindo, remexendo arquivos, encontrando novos vestígios e objetos capazes de transformar a percepção dos fatos, por consequência, como esses são entendidos e contados, além do que continua ocultado. Os diversos fragmentos materiais achados pelos descendentes de Boal evidenciam isso, mas, sobremaneira, existe a valorização do acaso. Se esse é capaz de mudar uma narrativa, logo, não se tem uma exegese incontornável. A personagem João de Barros encontra, por acaso, uma carta de 1879, escrita por uma freira aparentemente endereçada a Rosalina, falando sobre um filho abandonado. Igualmente, por acaso, o mesmo João de Barros descobre, em um antiquário de Londres, um diário de uma senhora escocesa conhecida por Maggie O’Sea, em que esta narra suas férias na Madeira e essa personagem possui muitas semelhanças com Boal:

Um facto inesperado pôs João de Barros na pista de Boal e trouxe uma nova luz ao seu desaparecimento. Foi o caso que, no decurso das suas pesquisas para o ficheiro histórico que ele compunha, e durante uma estadia em Londres sempre aproveitada para visitas aos antiquários, deu de cara com um achado interessante. Era o diário duma senhora escocesa, de nome Maggie O’Sea, e que era o fiel relato dumas longas férias na Madeira. Mas o pormenor que mais o surpreendeu foi o de o texto ser acompanhado por algumas aquarelas algo ingênuas, mas deliciosas de espontaneidade. Eram exatamente iguais às que vira no álbum pertencente a Mary Cossart e às que ela própria dera a Boal enquanto a sua amizade durou. Lá estava a amazona de longa sai de cassa azul, seguido pelo criado de barrete típico de calças brancas. A égua, nervosa e de finas patas, parecia-se muito com o baio que o conde de Carvalhal mandara a Elisabeth da Áustria e que depois Gaspar de Barros comprara para Rosalina. Ela levava-a para a Corte do Norte e o nome dela era *Faísca*; exatamente o nome que constava no manuscrito (BESSA-LUÍS, 1987, p.119).

Ora, quem garante que Maggie O’Sea não era Rosalina de Sousa? Basta lembrar que, anteriormente, o desejo de Sissi, imperatriz da Áustria, em fugir para Londres já fora aludido: “Cada barco saía para Londres, cada brigue que desaparecia no horizonte davam-lhe uma vontade de se misturar aos passageiros agrupados na Pontinha, esperando o embarque” (BESSA-LUÍS, 1987, p.32). Nesse sentido as semelhanças entre Sissi e Boal vão sendo tecidas a ponto de se interrogar se Rosalina de Sousa não teria realizado o desejo de Sissi? São, desse

modo, os mistérios do acaso e os cenários oferecidos pela economia narrativa que abrem a multiplicidade de chaves de leitura para o paradeiro da Baronesa de Madalena do Mar.

O acaso também impede a definição da realidade última pela adição de proposições, assim como impõe a desordem, como assinala o narrador: “Se Boal o conheceu e o amou, isso ajuda *a pôr um pouco de ordem* na existência dessa mulher que foi pouco mais do que uma sombra, mas uma sombra que se parece com uma pessoa conhecida e cujo nome nos escapa; o que nos força a pensar nela” (BESSA-LUÍS, 1987, p.176; grifo nosso). Ser uma sombra significa ser um borrão, uma imagem oriunda de algo contra a luz, que, apesar de forte em seus contornos, se constitui fraca em detalhes.

Certos objetos, como o diário de Maggie O’Sea e a carta da freira, facultam as redes de relações semânticas ao guardarem uma narrativa escrita. Igualmente importante é a forma como esse levantamento das materialidades do passado, ou seja, os vestígios dos seres fazem ver o processo de inventário de uma existência. E, em Agustina Bessa-Luís, esse conjunto de meios expressa o ímpeto inventariante de armazenamento da vida, enquanto recolha literária da existência emocional e biográfica de si e de outros seres. Na própria narração, essa questão ganha contornos: “Simplesmente [Francisco] fazia o *inventário* das coisas deixadas pela mãe, que subitamente dera em amar como uma *espécie de religiosidade*, agitado pelo desgosto recente que sofrera” (BESSA-LUÍS, 1987, p.63; grifo nosso).

Nesses encontros com as ruínas do passado e de inventário de elementos, os descendentes de Rosalina de Sousa, ao procurarem a narrativa sobre ela, não deixam também de buscarem igualmente - ou talvez principalmente - a de suas origens. Laura Fernanda Bulger (1989, p.162) acentua que a conversa interna e subjetiva do ser consigo mesmo marca um dos elementos basilares da metodologia composicional agustiniana. Em outras palavras, quando o ser se interroga, esse encontra contradições, multiplicidades e elementos externos a si que ajudam a definir e a problematizar o eu. Este recurso remete ao estilo hamletiano, conforme a estudiosa reconhece, por exemplo, na relação travada entre Quinta e Germa, de *A Sibila*, mas de clara aplicação também à narrativa de *A Corte do Norte*. No romance de 1954, o narrador afirma:

Germa, apelando à *Outra*, através dos objectos partilhados, dos sons, dos aromas, do ranger das tábuas, do movimento baloiçante, buscando na percepção dos sentidos uma significação racional da existência, uma verdade, e mantendo, assim, a expectativa de realização que lhe é negada no presente.

Já em *A Corte do Norte*, a multiperspectiva expõe a dificuldade de se ter acesso à configuração plena dos acontecimentos, ao próprio diálogo no seu sentido mais intrínseco de

exercício de entendimento. Para esse existir, mesmo consigo próprio - daí a referência à peça de Shakespeare sobre o príncipe da Dinamarca - torna-se necessário, primeiramente, reconhecer a condição existencial interna e externa insuficiente para, dessa forma, estar apto a enfrentar a multiplicidade e a angústia que formam o ser. O não fechamento de uma vida reporta-se a esse contexto, assim como à angústia causada pela constante impossibilidade de realização plena.

A narrativa de *A Corte do Norte* não estabelece o caminho verdadeiro, o sentido final e se utiliza da linguagem para ponderar acerca das condições de possibilidade de reflexão sobre o Ser. Entretanto pensá-lo faz com que os Homens encontrem a multiplicidade como marca constitutiva dessa ponderação e, assim, a existência aproxima-se de inautenticidades sem ser possível saber o que define o autêntico, já que isso também está vedado aos seres pelos limites de compreensão da realidade sensível e pelos enigmas do suprasensível.

Nesse jogo de relações e caminhos, a configuração enciclopédica corrobora essas gradações, pois a enciclopédia funciona como o local das relações e da articulação entre os saberes, conforme destaca Olga Pombo (2006, p.273): “qualquer totalidade só pode ter a forma de uma multiplicidade potencial”. Portanto, o romance de 1987 funciona como metonímia do processo composicional de Agustina Bessa-Luís, assim como aflora materialidades enciclopédicas, em que a densidade, o excesso de informações e as argumentações díspares para o enigma de Boal sublinham como o estilo agustiniano, armado com uma singular erudição, o que mostra uma escritora que pensou e escreveu muito, não se utiliza de ideias prefixadas para convencer, mas para estabelecer modulações e modalizações.

A multiplicação de níveis e vozes narrativas, bem com a suspeita cética, conduzem à sensação de instabilidade. A pluralidade leva ao incerto, assim como salienta os meandros da subjetividade como mecanismos de estruturação e percepção do sensível. Assim, de acordo com José Manuel Heleno (2002, p.66), a incerteza e a interrogação causadas pelo diálogo do eu consigo próprio para significar um mundo, em Agustina Bessa-Luís, “reflete[m] um ceticismo visceral de quem se habituou a pensar e, por isso mesmo, a demolir as evidências”. Nesse sentido, torna-se fundamental, conforme destacam Silvina Rodrigues Lopes (1992) e Laura Fernanda Bulger (1989), compreender a presença da personagem Hamlet como manifestação da angústia e da dúvida.

O príncipe da Dinamarca funciona como o símbolo do ser que questiona e que tenta sanar enigmas. Mas inquições possuem consequências afetivas – e, no caso em questão, a angústia –, causadas pela queda na reflexividade, na dimensão interior, na autorrelação do eu consigo e com o mundo. A peça de Shakespeare representa um processo de busca, de desejo de entendimento e, nessa dinâmica, o encontro com enigmas, com impasses, com indagações e

com aporias no processo de busca por respostas, conforme exemplifica *A Corte do Norte*. A queda na interioridade altera a forma como o ser constrói conhecimentos, organiza o universo e utiliza a linguagem.

Na concepção de Lawrence Flores Pereira (2015, p.29), *Hamlet* descreve o homem como a “quintessência do pó”. Isso sinaliza tanto a temporalidade existencial, quanto a impossibilidade de solucionar enigmas que representam a perda do centro seguro, a visão romântica da linguagem e da capacidade de “decifrar” e representar a realidade em plenitude. Entretanto, na indefinição e no esforço de reflexão, segundo a concepção de Agustina Bessa-Luís (2000), nasce a honestidade intelectual, porque essa dá ao leitor o valor da *não-determinação* e das impossibilidades e, assim, não oferece uma certeza metafísica e totalitária, seja essa religiosa, política ou artística.

A escritora arquiteta sua poética, utilizando o romance como enciclopédia aberta, enquanto método de conhecimento, para mostrar como o desejo por sistemas lógicos causais ilustram a necessidade de apagamento das inquietações interiores configuradas pela indefinição e pela pluralidade de caminhos possíveis. Valendo-se de sistemas interpretativos fechados, as metanarrativas simbolizam programas interpretativos para o plano sensível e metafísico capazes de explicar e dar um sentido à realidade para, assim, oferecer um caminho aos homens para este, por conseguinte, escapar do estado hamletiano da indefinição e, em metáfora agustiniana, de contemplação do abismo. Se a personagem shakespeariana enfatiza a situação insuficiente da subjetividade, a narrativa sobre Rosalina de Sousa exemplifica isso pela técnica enciclopédica da hiperescolha, em que se observa aquele “conjunto infinito de combinatória para a participação - activa - do navegador [leitor]” (POMBO, 2006, p.280).

Da mesma forma, a pluralidade dá visibilidade à vontade de busca da unidade pela multiplicidade, mas que, igualmente, não se completa. A personagem Boal intima para si todos os olhares e, ao mesmo tempo, nenhum. A agregação deles não gera a definição, haja vista a exaltação do paradoxal como marca de sua metodologia composicional. Dessa forma, a multiplicidade gera angústia, porque expõe a ausência *do* caminho correto e sobreleva sendas possíveis. Nessa trajetória de indefinições, Francisco, filho de Rosalina de Sousa, recolhe fragmentos e ruínas do espólio de sua mãe para, assim, “compor” as peças do quebra-cabeça de uma existência e através da memória das coisas, tenta sanar enigmas. Francisco, Tristão das Damas, João de Barros, Rosamund e Gramina atualizam o discurso de Rosalina para o presente de cada um pela evocação do passado, que continua em aberto, e trespassado por potencialidades.

Esses caminhos semânticos construídos ao longo de *A Corte do Norte* abrem potencialidades expressivas como, por exemplo, a impossibilidade de universais semânticos, sendo esses característicos do modo de composição da enciclopédia, quando se focaliza a maneira como a competência enciclopédica impede universais semânticos, inclusive, pelo índice remissivo. Perpendicular a isso, pela ausência de conclusão, ganha forma, segundo Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.13; grifo nosso), o trágico moderno:

A problematidade do indivíduo, levado às últimas consequências, como o é na obra de Agustina Bessa-Luís, no sentido de um *trágico moderno*, implica necessariamente a sua imperfeição, que dá lugar a uma oscilação permanente entre a necessidade de identidade e a recusa de identidade.

Neste sentido, o signo do trágico elucida o encontro com a falta de lógica, com o absurdo, com o imperfeito e com a indefinição pela negação de, retomando as palavras de Laura Fernanda Bulger (1989), “uma significação racional da existência, uma verdade”. Nisso se apoia a matéria narrativa de *A Corte do Norte*, mas também a de *Um cão que sonha* e a de *A Ronda da Noite*.

Em Agustina Bessa-Luís, especialmente, o trágico se revela pela ausência de respostas definitivas e pelas potencialidades da dúvida. Fortalecer o trágico se traduz em reafirmar a inexequibilidade do conhecimento unitário, totalitário e harmônico capaz de apagar o caos e a desordem. Nessa ordem de ideias, a manifestação do signo do trágico se corporifica também a partir da manifestação do acaso - a tragédia aproxima-se do acaso e este pode alterar a narrativa sobre Rosalina de Sousa à medida que, por acaso, objetos e outros vestígios de Boal são descobertos ao longo da narrativa por Francisco, Tristão das Damas, João de Barros, Rosamund e Gramina e capazes de alterar o caminho discursivo.

A romancista argumenta que “o acaso desempenha um grande papel na ética e, por conseguinte, na paixão. Ignorar o acaso é desperdiçar a mola real da paixão humana” (BESSA-LUÍS, 1997, p.168). Como mola propulsora da existência, o acaso, assim como a paixão, sobreleva a falta de lógica causal e coerente. Logo, indagar sobre esse, tendo por base a reflexão trágica, portanto, representa dar espaço ao destino, sendo esse um dos eixos centrais da tragédia é a impossibilidade dos heróis trágicos em vencer o *dáimon*²¹. Assim, o aberto e a incompletude

²¹ Tomamos aqui, a concepção de Lígia Militz da Costa e Maria Luíza Ritzel Remédios (1988, p.9), para quem o destino tem uma relevância inquestionável na estrutura da tragédia: “A articulação entre humano e divino, na tragédia, comprova o conflito entre o pensamento racional e o mítico, o que demonstro que o domínio da tragédia se locando onde os atos humanos se articulam com os deuses. Outra característica é revelar a ambiguidade resultando do choque entre o *ethos* e *dáimon*, já que, na tragédia, o herói trágico quer guiar-se pelo seu próprio caráter (*ethos*), mas está subordinado à força, ao gênio mau (*dáimon*). Também caracteriza a tragédia um acontecimento aterrorizante, representado pelas interdições do mundo cultural grego: o parricídio, o incesto, o regicídio”.

adensam o antiteleológico, característico da existência e, na incapacidade de conclusão da semântica coerente e final do sentido do mundo e do ser, como no caso de Rosalina de Sousa, tem-se o aprofundamento da angústia causado pelo enigma, pela indefinição e pelo inacabado, o que, em última instância, descortina o sentido trágico e a lucidez da apreensão de um limite, inclusive temporal, conforme ocorre com os descendentes de Boal.

Assim, os poucos vestígios deixados por Rosalina de Sousa indicam como a dinâmica narrativa de *A Corte do Norte* se estrutura em imaterialidades, pois o afastamento do tempo da Baronesa de Madalena do Mar intensifica a destruição dos elementos deixados por Boal, por consequência, o possível encontro de novos elementos por seus descentes. Quanto mais distante temporalmente, menos resquícios há sobre Boal, tal como assinala o narrador: “Tudo o que se referia a Rosalina tinha-se dispersado” (BESSA-LUÍS, 1987, p.122). Ou seja, as materialidades da existência de Boal vão se fragmentando e se perdendo.

O romance de 1987 estrutura-se em uma lacuna, visto que a multiplicidade de perspectivas demonstra o vazio da presença física da personagem principal atuando e agindo ao longo do texto. Em razão disso, visões determinam Rosalina de Sousa e, em igual medida, nenhuma delas a definem, visto que “Boal não se podia capturar na confrontação de *inúmeras imagens a que dera lugar*” (BESSA-LUÍS, 1987, p.146; grifo nosso).

Uma ausência dinamiza *A Corte do Norte*, pois a Baronesa de Madalena do Mar torna-se a personagem principal sem ter “presença” e voz na diegese. O narrador em primeira pessoa salienta essa questão, quando comenta que a história começa após a personagem principal sumir:

Mas para Rosalina, baronesa de Madalena do Mar, a vida modificou-se extraordinariamente. Saiu quase de repente para a Corte do Norte, embora a estação ainda não começasse, e não foi acompanhada nem pelos filhos, nem pelo marido. Uma crise abriu-se no matrimônio e não se apurou nada do que a originara. Dizia-se que o súbito interesse de Gaspar de Barros pela sua prima Dozy fora a causa da separação. Rosalina morreu passando pouco tempo, de desastre, despenhando-se das falésias para o mar, e Gaspar casou com a turbulenta e alegre Dozy. A história parece terminar aqui, uma vez que nos propusemos ser a história de Rosalina. *Mas aqui começa apenas o enigma e os seus ornamentos* (BESSA-LUÍS, 1987, p.31-32; grifo nosso).

A facticidade, ou seja, aquilo que existe em determinado tempo e espaço, de Boal se esvai. A personagem torna-se abstração e efeito do tempo, ou seja, ruínas, mas também fragmentação e construções discursivas, conforme comenta o narrador: “Uma vez mais o destino de Boal, ligado à Corte do Norte, parecia impossível de decifrar. Quanto mais os anos passavam, mais suas pegadas diluíam; e, ao mesmo tempo, apareciam dados novos capazes de manter a sua

lenda à superfície” (BESSA-LUÍS, 1987, p.121-122). Argumentações como essa e a anterior elucidam a forma como, ao fundamentar-se no vazio enquanto elemento estruturante, o romance de 1987 se enriquece de sentidos e possibilidades, pois a abstração permite a abertura de sendas interpretativas, percursos investigativos e levantamento de vestígios. As condutas dos herdeiros de Boal dão espaço às camadas reflexivas de cunho existencial.

Em atitude irônica, mas densa de significados, uma das poucas conclusões, talvez a única, oferecida, em *A Corte do Norte*, é a certeza da ausência. Essa escolha abre dois caminhos interpretativos: 1) há o vazio que pode ser entendido como a ausência da presença no plano sensível, mas que pode existir e o qual recebe o nome de metafísica²², isto é, a instância para além da camada física, em que, a Verdade, o Absoluto se faz presente; e 2) existe igualmente a lacuna como presença do ausente, deixada por exemplo, pelos mortos e pelo que sofreu a ação do tempo. Apesar de ambos os sentidos inquietarem pensadores de estirpes diversas ao longo dos séculos, na esteira do que salientou José Ortega y Gasset (2016a), a história do pensamento ocidental privilegiou a reflexão metafísica em detrimento da facticidade.

Mas tanto para um sentido, quanto para o outro, as palavras são fundamentais para tentar fazer ver o que não se apresenta aos sentidos, assim como para (re)significar aquilo que não mais existe. Essas axiologias fundamentam a escrita de Agustina Bessa-Luís que, entre outros assuntos, investiga os caminhos da linguagem, sendo essa, semelhantemente, o mecanismo utilizado pelos homens para poderem se referirem ao que pode não estar presente como, por exemplo, o passado e os mortos. Ao permitir a representação, a palavra, assim como Rosalina de Sousa, significa a ausência do referente direto, pois ambas não possuem materialidade, mas referencialidade. Nessa ordem de ideias, um nome pode abrir ampla gama de imagens e interpretações como ilustrado, por exemplo, quando se fala, dentro do universo semântico de *A Corte do Norte*, o nome de Rosalina de Sousa e da Ilha da Madeira.

Análogo ao processo de inventário de uma vida tem-se também o de um espaço. Um eixo temático conecta-se ao outro e, desse modo, a complexidade de *A Corte do Norte* se apresenta, ou seja, a recolha literária realizada possui amplitude de motivos que passam pelas razões que conduzem à construção enciclopédia, a recolha de vidas e de espaços. Dessa forma, a descrição das paisagens da Ilha da Madeira, o que seria um procedimento típico para ajudar o leitor na construção imagética do cenário onde a trama se desenrola, transmuta-se na reflexão

²² Esse é um conceito polissêmico que pode ser lido, por exemplo, como sinônimo de filosofia. Não existe uma definição aceita para o significado desse termo. No contexto desta discussão, entendemos como plano da idealidade retomando, dessa forma, a divisão platônica, entre plano sensível e suprassensível, o da idealidade, como salienta Nicolla Abbagnano (2015).

sobre como os nomes, assim como os objetos, têm cadeias semânticas, por isso, há, conforme destaca Maria Esther Maciel (2009), redes de relações que contam histórias.

Este fragmento ilustra a questão: “E a coroa de Henrique - quem lhe pôs o título se agapantos são em qualquer continente? *Por força há uma história cunhada em botânica por trás destes nomes variados*” (BESSA-LUÍS, 1987, p.8; grifo nosso). O meandro argumentativo apresentado manifesta como inquirir sobre nomes pode ser lido como sinônimo de pensar sobre a linguagem, pois, através desse mecanismo, o narrador investiga contextos sociais, políticos e psíquicos. Abre-se, portanto, uma outra teia semântica em que diferentes pontos são conectados. O excerto acima revela as descontinuidades narrativas qualificadoras da escrita agustiniana, responsáveis por abrirem níveis semânticos a partir da pausa na ação para o desenvolvimento da digressão, o que, em maior instância, dá forma a arquitetura poliândrica da sua construção discursiva.

A investigação sobre os nomes estabelece diálogo intertextual com uma técnica característica de outro autor também entendido como enciclopédico, segundo Italo Calvino (1990): Marcel Proust. Agustina Bessa-Luís, conforme apontam José Manuel Heleno (2002), Maria Alzira Seixo (1987) e Silvina Rodrigues Lopes (1992), tem fortes ligações com o método estilístico e a cosmovisão do autor francês, que prima pela análise dos labirínticos e paradoxais caminhos da subjetividade e da mente criadora. O autor francês privilegia a investigação sobre os nomes, ou melhor, sobre a linguagem, conforme exemplifica o capítulo “nomes de terra: o nome”, presente em *No caminho de Swann*, primeiro volume dos sete que compõem *Em busca do tempo perdido*. Nesse capítulo, o narrador proustiano sublinha:

O que as palavras nos apresentam das coisas é uma imagem clara e usual como essas que se dependuram nas paredes das escolas para dar às crianças o exemplo do que é um banco, um pássaro, um formigueiro, coisas tidas como semelhantes a todas as do mesmo gênero. Mas os nomes apresentam das pessoas – e das cidades que nos habituam a julgar individuais e únicas como pessoas – uma imagem confusa que extrai deles, da sua sonoridade deslumbrante ou sombria, a cor com que vem uniformemente pintada, como nesses cartazes, inteiramente azuis ou inteiramente vermelhos, em que, devido aos limites do processo empregado ou a um capricho do cenógrafo, são azuis ou vermelhos, não somente o céu e o mar, mas os barcos, a igreja, os transeuntes. (PROUST, 2006, p.463).

Consoante com a linha reflexiva do fragmento acima, os nomes criam uma imagem confusa. Da mesma forma, a argumentação narrativa da obra agustiniana trabalha com tal aspecto, visto que o de Rosalina configura-se enquanto abertura semântica e possibilidade. Da mesma forma, se algo passa a ser conhecido como tal, então, a linguagem e seus regulamentos

são fundamentais para o estabelecimento da relação entre um som, uma imagem e um sentido, conforme salienta o narrador quando pondera sobre o nome de uma planta, por exemplo.

Essa percepção ao mesmo tempo convoca a metodologia típica do romance como enciclopédia aberta, pois encontrar a raiz histórica dos nomes significa abarcar o processo de construção psicossocial e sócio-histórica de um termo, em outras palavras, as camadas predicativas e relacionais existentes quando, por exemplo, se referencia Rosalina de Sousa. Ou seja, aquilo que historicamente, ao longo do passar das gerações, foi se estabelecendo sobre Boal. Nesse engenho, ora a personagem aproxima-se da configuração da paisagem madeirense, conforme entende a personagem João de Barros, ora serve como pretexto para pensar os caminhos históricos e epistêmicos do estatuto da linguagem, mas também as convenções inerentes a essa.

Ampliando a lógica, conforme realiza o narrador de *A Corte do Norte*, o mesmo procedimento aplica-se às convenções literárias. Após a ponderação sobre um acontecimento histórico e como ele foi retido, o autor implícito, num movimento típico de abertura de níveis distintos, assume a primeira pessoa e tece juízos críticos a respeito da construção literária que lemos diretamente nomeada no fragmento abaixo, mas também acerca do modo como os romances românticos alemães foram arquitetados:

Isso [a reflexão sobre o caso do profeta Fernão Nunes] vem a talho de foice para alinhar um parecer sobre Rosalina de Sousa, ou Rosalina de Barros, e o seu carácter fechado e singular, com uns prenúncios místicos que promoveram a tragédia da sua vida. Porque aos leitores incautos eu tenho que prevenir que este livro melhor estaria no decénio de *Sturm und Drang*. Não quer dizer que haja na Corte do Norte, qualquer vislumbre dos sofrimentos do jovem Werther. Além disso, Gaspar de Barros não usava um fraque azul e calças cor-de-rosa; se repararmos bem, Werther, não só em questão de indumentária, anda nos nossos dias em perfeito ajuste de contas com o romantismo (BESSA-LUÍS, 1987, p.19)

No texto acima, a voz em primeira pessoa levanta um conjunto de convenções históricas e literárias, frisando a forma como períodos sociais e estéticos foram classificados e delimitados em nomenclaturas que tentam contingenciar a diversidade dentro de um nome e de uma classificação. Nessa ordem de ideias, a valorização da metaficção, tópico significativo da literatura contemporânea, bem como os parênteses recorrentes no conjunto literário agustiniano, representa uma literatura que fala sobre si mesma, que discorre sobre suas construções, suas convenções e seus mecanismos. Ou seja, a linguagem ponderando sobre outras formas de linguagem. O autor implícito fala o nome da obra no mesmo momento em que pensa sobre convenções para, então, apontar o texto como construção que se conecta a um

determinado modelo de pensamento preso a um contexto político, social e cultural, do mesmo modo como o romantismo estético alemão alinha-se a um momento histórico.

Conforme frisa Maria Esther Maciel (2009), ao discorrer sobre o romance como enciclopédia aberta, as classificações automaticamente apresentam o inclassificável enquanto marca do que não se encaixa dentro dos padrões e dos limites explicáveis pelo discurso verbal. Tal atitude expõe a limitação de todo sistema classificatório e interpretativo em abarcar a totalidade, bem como destaca a negação de princípios fundamentais. A abertura de hipóteses e a multiplicação, valorizada nas malhas discursivas do romance de 1987, assinalam a perda do sentido e de referência essencial, assim como a convenção por trás das classificações.

Linda Hutcheon (1991, p.183) disserta sobre essas questões, quando analisa o problema da referência para, desse modo, encontrar a “interação das modernas teorias da linguagem com a ficção contemporânea.” Visando a esse objeto, a ensaísta reconhece como autores contemporâneos privilegiam, portanto, a “problematização produtiva de toda a noção da relação entre a linguagem e a realidade – fictícia ou histórica” (HUTCHEON, 1991, p.183).

Ora, a ficcionista também tem tais inquietações, na medida em que compartilha da ideia de que “a linguagem é capaz de fazer a união das pessoas com a sociedade, e este vínculo é essencial para conhecer a índole humana” (BESSA-LUÍS, 2000, p.66). Ou seja, pessoas, sociedade e índole humana configuram as matérias-primas utilizadas pela escritora em seu conjunto literário. A linguagem não representa um sistema axiomático fechado, assim como, em *A Corte do Norte*, Rosalina de Sousa também não, daí ser importante entender que organizar a experiência utilizando o discurso verbal marca a tentativa de extrair sentido da vivência. Nessa dinâmica, a historicidade e a subjetividade são marcadas, assim como se fixam aos discursos e esses podem funcionar como afirmação de uma ideologia, ou seja, determinada forma de ler e de entender o sentido do ser e do mundo. Por outro lado, conhecer a índole humana significa enxergá-la em sua pequenez e em sua grandiosidade, em seus conflitos e em seus interesses. Mas essas instâncias passam pela relação entre as palavras e as coisas.

Com essas escolhas, Agustina Bessa-Luís (2000), em consonância com o pensamento de Linda Hutcheon (1991), ressalta como literatura e história aproximam-se, tanto que, no ensaio “A linguagem”, estabelece a diferença entre criação cultural e criação artística para sobrepujar como a linguagem, nos dois eixos, é modelada na “língua histórica” e como produções artísticas não são idôneas. A criação cultural aproxima-se da política e ajuda na determinação de valores elevados a categorias de verdades. Nessa via, a literatura determina axiologias e ajuda a instalar falsas comunicações, conforme destaca a romancista: “Na

literatura, e na arte em geral, pode instalar-se uma falsa comunicação e ser um elemento ocioso na sociedade” (BESSA-LUÍS, 2000, p.63).

A literatura dos últimos tempos, em seu processo de valorização da diversidade, indaga, ataca e destaca a historicidade, os jogos de poder e a ficcionalidade de certos modos de agir e decompor a realidade, assim como representa também “o desafio à noção de centro, em todas as suas formas” (HUTCHEON, 1991, p.85). O poder finca-se não como camada opressora, mas como elemento definidor de modos de agir e pensar a partir de uma perspectiva específica. Nesse sentido, a autora destaca que “a linguagem é uma experiência; representa uma quantidade da própria ação” (BESSA-LUÍS, 2000, p.66), sendo que a ação, conforme veremos em pormenor adiante, liga-se a moralidade.

O narrador agustiniano assinala que convenções são regras e estas levam a modelos e à condutas sociais ou estéticas, como exemplifica a ironia do autor implícito de *A Corte do Norte* com o tipo de roupa normalmente usada pelas personagens românticas. Linda Hutcheon (1991, p.184), por sua vez, frisa as “implicações políticas” das convenções. Sendo assim, normatizações possuem valor cultural, histórico, social e psíquico qualificadores de um tempo, ou seja, trazem a voz da História, assim como balizam a maneira como a linguagem não é ahistórica e como ela muito menos está ausente dos jogos de poder:

A linguagem torna-se uma forma de força resolutive; quando tem que impor a sua influência a um quadro histórico em que a quantidade de forças destruidoras parece obter os direitos duma norma. Em todas as épocas em que uma elite negativa de homens se comporta avidamente, julgando usar de decisão real quando está apenas a afirmar um poder, a linguagem aparece em toda a sua experiência. A linguagem é uma experiência; representa uma quantidade da própria acção. As grandes revoluções da História foram precedidas pela linguagem que se organizou e tomou todas as formas do vivido, para agir sobre a decisão humana (BESSA-LUÍS, 2000, p.65-66).

Aqui está um dos campos de reflexão caros à romancista, os jogos de poder característicos das relações humanas e como estes definem modos de agir, ou seja, moralidades a ponto de se tornarem normas, consequentemente, convenções. Mas, nesse processo, a linguagem permite contravalores e contradiscursos, conforme destaca Agustina Bessa-Luís (2000, p.67) no ensaio “A linguagem”, publicado em *Contemplação carinhosa da angústia*: “A linguagem é uma arma que cria e destrói valores”. Portanto, a linguagem é viva por ser experiência e ação. Criar e destruir valores podem ser lidos como expressão análoga a animar os seres pela linguagem. Alterá-la constitui uma transformação das estruturas do pensamento e dos modos de agir.

O parágrafo abaixo reitera essa discussão, pois reconhece a palavra como arma sensível, mas poderosa, frisando que um dos poderes da linguagem é a sua capacidade de produzir a dúvida:

Há maneiras de usar um florete, que pode ser a palavra brilhante ou grosseira; mas enquanto uma arma branca exige só perícia e um espaço para ser movida, a palavra pode morrer, ela própria, numa fracção de segundos, se não foi lançada a tempo ou mexeu com a dúvida de quem a recebeu, ou simplesmente não atingiu o alvo por excesso de qualidade (BESSA-LUÍS, 1987, p.130).

Da mesma forma, a romancista acentua a camada histórica e os jogos de poder intrínsecos aos discursos. Em razão disso, a escrita entre parênteses assimila-se ao mecanismo de desanuiar convenções, visto que a condução da intriga, conforme destaca o narrador de *A Corte do Norte*, deve produzir enigmas e dúvidas e, assim, desestabilizar perspectivas, logo, modos de leitura discursivamente construídos e responsáveis pela determinação de ações e, por conseguinte, a própria moral subjacente à representação da protagonista do romance.

Em *A Corte do Norte*, no princípio da trama, após o narrador onisciente e o autor implícito falarem sobre a poesia trovadoresca, a saudade, o sentimento insular e sobre a paisagem da Madeira, narra-se a chegada da imperatriz da Áustria, Sissi ou Elisabeth, na Ilha da Madeira em 1860. Isso é um fato histórico, e, principalmente, tendo ciência do gosto de Agustina Bessa-Luís pela História, tudo parece indicar que o romance em foco centrar-se-á sobre essa figura. Nesse momento, apresenta as hipóteses para a ida de Sissi para a Ilha da Madeira: doença ou crise conjugal. Mas ao que tudo indica “as doenças do peito” eram, na verdade, algum tipo de paixão que fugia à regra do círculo aristocrático. Após o narrador descrever traços da personalidade e a beleza de Sissi, inclusive, a sua morte, passamos a ter conhecimento de que o romance não é sobre a Imperatriz da Áustria, mas sobre Rosalina de Sousa. Com essa alteração, o estilo sinuoso da romancista, marcado pela proliferação de caminhos, de níveis e oscilações, mostra sua faceta e, novamente, outro contorno aparece:

Mas este não é um romance da formosa Imperatriz²³, nem a história das suas vicissitudes clínicas ou familiares. É possível que tudo se resumisse a uma neurose da infância que progrediu com a iniciação conjugal, supõe-se que

²³ A certeza de não fazer um romance histórico sobre Elisabeth da Áustria também é encontrada na crônica de 1986. Apesar de não começar pela noite e pelo barulho das flores caindo, o texto de 1987 manteve a ideia de não falar sobre Sissi: “O romance de Sissi nunca foi escrito, nem eu o quero escrever. Receio encontrar uma figura pobre, medianamente inteligente, sado-campesina, um pouco ávida de fazer escola de mulheres. Sissi apresenta sintomas de neura, patentes naquele andar pelo mundo, atividade obsessiva muito evidente. Que afectos ela transferia para essa angústia viajadora, não se sabe”. (BESSA-LUÍS, 2016, p.1271).

consumada como uma autêntica violação. O que trata este livro é o sentimento insular que se instaura no uso da saudade, como algo que tudo invade e imobiliza. Como uma forma civilizadora e, no entanto, precária. Este livro trata do *trajecto moral de Rosalina de Sousa*, senhora do Funchal e que foi baronesa de Madalena do Mar (BESSA-LUÍS, 1987, p.14-15; grifo nosso).

Depreende-se pelas incursões do narrador que a obra não deixa igualmente de representar a moral daquele período, quando este se ocupa de Sissi e de Rosalina de Sousa, o que abre outro percurso interpretativo, mas que, da mesma maneira, se coaduna a reflexão sobre o discurso. Se temos um texto literário marcado por elementos da filosofia da linguagem, então, quase que naturalmente esta se aproxima da moralidade, principalmente, reconhecendo o entendimento da autora para esse tema em alguns ensaios de *Contemplação carinhos da angústia* e na essência narrativa de *A Corte do Norte*.

Como dito pelo autor implícito, *A Corte do Norte* narra a história, ou melhor, “o trajecto moral de Rosalina de Sousa” (BESSA-LUÍS, 1987, p.15), baronesa de Madalena do Mar, senhora do Funchal. A expressão “trajeto moral” oferece atraentes caminhos interpretativos, visto que a moral representa a análise de condutas e estas ligam-se ao hábito. Mas mesmo não sendo sobre Sissi da Áustria, o romance não deixa de propor uma reflexão sobre a moralidade da corte, valendo-se dessa personagem histórica e os seus ataques aos modos de se portar vigentes, tendo por base condutas de enfrentamento, como deixar-se pintar vestida de marinheiro, o que, para a época, representava uma afronta ao estabelecido como correto e aceitável:

Encontrou o retrato de Sissi com suas damas, o famoso retrato que provocara escândalo em Viena porque estavam vestidas como marinheiros. Mas nada mais inocente do que essa chapa, obra do fotógrafo Vicente, e que mostrava apenas quatro jovens, diante das janelas da Quinta Vigia (BESSA-LUÍS, 1987, p.64).

Em função dessa situação, convém apresentar o entendimento da personagem Francisco sobre sua mãe, pois para este a grande transgressão de Rosalina “foi ter invadido o território dos homens, de ter tido um comportamento marginal, que se tornou responsável pela lenda” (MARINHO, 1999, p.260).

Ora, ficamos a nos interrogar se, nestas incursões do narrador, não se poderá observar um diálogo intertextual com o romance barroco *A corte na aldeia e noites de inverno*, de Rodrigues Lobo? Publicado em 1619, este texto ganha notoriedade ao pôr em cena a análise do comportamento social e a definição das maneiras das pessoas se portarem na sociedade. Em outras palavras, delineia-se “o controle do gesto e da palavra” (CARVALHO; PIRES, 2001, p.122) a ponto de algumas “tornar[em]-se normas ideais da sociedade” (CARVALHO; PIRES,

2001, p.122). De acordo com Maria Lúcia Gonçalves Pires e José Adriano de Carvalho (2001), a literatura de comportamento social representava um filão significativo no século XVII.

Reconhecendo o diálogo desestruturante travado com a tradição histórica e literária, a “análise do trajecto moral” parece se aproximar (ironicamente?) desse tipo de romance praticado séculos antes. Portanto, em contrapartida, a *Corte* de Agustina Bessa-Luís investiga o outro lado da questão: como essas maneiras de agir são lidas como construções sociais e de linguagem. Mas, de forma interessante, ao ser um tratado sobre o comportamento, o texto do século XVII torna-se semelhante a um romance sobre a língua portuguesa e sua retórica (CARVALHO; PIRES, 2001).

A escritora, todavia, não passa em revista saberes e acontecimentos sócio-históricos tentando apontar culpados, nem essências e origens, ou seja, não está em busca de teleologias, de absolutos, conforme o carácter inacabado da narrativa, das personagens e a multiplicação de interrogações expressam. Com sua análise e seu inventário da sociedade portuguesa, Agustina Bessa-Luís busca determinadas substâncias éticas e morais.

Nesse mecanismo, a literatura agustiniana - assim como o diálogo dessa com a proustiana - oferece interpretações da relação do eu consigo mesmo e com as forças sociais do seu tempo, por consequência, com os códigos morais definidores de condutas e de percepções que incidem sobre a subjetividade dos sujeitos. Em outras palavras, as pessoas agem de determinada maneira, pois são guiadas por certos códigos que são construções discursivas sócio-históricas e, nesse processo, o indivíduo se percebe enquanto *sujeito da ação*, mas a sua atuação segue certas convenções.

Uma das facetas da análise dos hábitos e dos comportamentos reside na compreensão dos homens enquanto sujeitos de ação, então, torna-se essencial observar como a subjetividade configura-se socialmente, visto que ser sujeito representa estar inserido no mecanismo comunitário. Não há subjetividade pura afastada do social e, nesse processo, a linguagem ocupa local especial. Na verdade, o reconhecimento do indivíduo como tal vem quando este entende regras e age a favor ou contra elas. Conforme discute, em *As pessoas felizes* e *A Corte do Norte*, o poder significa o controle dos gestos e ações dos seres. Por essa perspectiva, não se vê o ser humano como portador de uma verdade ontológica profunda apartada do tempo, mas enquanto força histórica, como ser sendo e atuando, assim como portador das perspectivas inerentes ao seu tempo.

Quando *A Corte do Norte* se propõe a ser um romance marcado pela filosofia da linguagem, assim como declaradamente sobre o trajeto moral de uma personagem, esse conjunto de considerações aparecem. Portanto, na análise de condutas fincadas em específico

contexto social, político e psíquico, a concepção de genealogia ganha força, porque revela uma vertente nietzschiana do pensamento de Agustina Bessa-Luís²⁴. Para a genealogia, não há essências fixas, pois não há a regra das regras, o que está em concordância com a rejeição à essência e aos princípios fundamentais, gesto muito caro à cosmovisão da escritora. Esse conceito abarca uma narrativa que se escreve nas e pelas rupturas, visto ser a “investigação da história com o objetivo de identificar as relações de poder que deram origem a ideias, valores ou crenças” (HOUAISS, 2009, p.963). O romance referencia diretamente esse método de pesquisa historiográfica, conforme explicita o narrador: “Em 1854, casou Gaspar de Barros com uma menina Rosalina de Sousa, nascida de boa casa de Porto Santo e de muito orgulho dinástico, e de quem fez à genealogia à sociedade do Funchal” (BESSA-LUÍS, 1987, p.17).

Semelhante modo de leitura fundamentado nesse conceito amplia a presença de descontinuidades, logo, não se estrutura na busca de uma origem, mas no entendimento do conjunto de forças sócio-históricas e psíquicas que definem um momento histórico. Assim, com base na concepção de genealogia, torna-se necessária a compreensão da relação entre linguagem, poder, conduta e moralidade, de modo que esses quatro elementos aparecem na intriga de *A Corte do Norte*. Basta observar, nesse sentido, os empenhos do autor implícito e do narrador onisciente em destacar que a obra trata sobre o trajeto moral de Rosalina de Sousa, mas também como ela foi se transmutando em linguagem, por exemplo.

É necessário esmiuçar esses pontos, valendo-se da dinâmica da narrativa, bem como de seus ensaios críticos, para demonstrar como Agustina Bessa-Luís arquiteta sua análise a partir da investigação de comportamentos, condutas, discursos e jogos de poder. Nessa trajetória, o seu ímpeto enciclopédico de levantamento do máximo de dados acerca de um tempo, dos seres

²⁴ O conceito foi criado por Friedrich Nietzsche (1998), em *Genealogia da moral*, como a história da combinação de forças criadoras do cristianismo. Nessa obra, o pensador alemão sublinha o fato de os pactos de verdade que os romanos estavam acostumados perderam espaços para o dos cristãos. Uma confluência de forças gerou a moral cristã que alterou o modo como a sociedade era regida até então e, por conseguinte, o sentido do jogo social ao estabelecer novos valores. De acordo com Hubert Dreyfus e Paul Rabinow (1995, p.118): “Para a genealogia, não há essências fixas, nem leis subjacentes, nem finalidades metafísicas. A genealogia busca descontinuidades ali onde desenvolvimentos contínuos foram encontrados. Ela busca recorrências e jogos ali onde progresso e seriedade foram encontrados. Ela recorda o passado da humanidade para desmascarar os hinos solenes do progresso.” Complementando essa discussão, argumenta Michel Foucault (1985, p.19), em “Nietzsche, a genealogia e a História”: “Fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento não será, portanto, partir em busca de sua ‘origem’, negligenciando como inacessível todos os episódios da história; será, ao contrário, se demorar nas meticolosidades e nos acasos dos começos; prestar uma atenção escrupulosa à sua derrisória maldade; esperar vê-los surgir, máscaras enfim retiradas, com o rosto do outro; não ter pudor de ir procurá-las lá onde elas estão, escavando os bas-fond; deixar-lhes o tempo de elevar-se do labirinto onde nenhuma verdade as manteve jamais sob sua guarda.”

e de um espaço relaciona-se com a visão genealógica do processo histórico, como ela própria singulariza:

Um amigo meu, mau como as cobras, dizia que os meus livros eram genealogia. Eu acrescento alguma coisa a isto, dizendo que a genealogia se inclui na paixão da origem. É na origem que reside uma coroa real da perda da integridade humana; ela é, possivelmente, o indício de novas experiências e fortunas. Em todos nós, mesmo sem sermos cronistas, historiadores ou confortáveis narradores de romances de família, se encontra o direito ao movimento regressivo, o desejo de coincidência que se projecta nos séculos, o desespero de arrancar ao esquecimento que nos permite o estado normal de trabalhar e amar (BESSA-LUÍS, 2013, p.22).

A determinação da maneira pela qual as pessoas se portam, agem e exercem a sua moralidade está presente em todas as épocas da história humana; entretanto, o desafio aos estatutos estabelecidos representa a tentativa de mudar essas convenções. Nesse movimento, o poder alinha-se a condutas e, conseqüentemente, torna-se moral. Mas o que é fundamental em determinado momento pode deixar de ser depois, logo, a maneira de analisar e entender ações se transforma, conforme exemplifica *A Corte do Norte* ao ser a análise do trajeto moral da Baronesa de Madalena do Mar.

Escrevendo sobre distintos nomes responsáveis pela composição da cultura portuguesa, Agustina Bessa-Luís está em busca da estrutura do pensamento formador de uma nação e, por conseguinte, do modo como essa foi entendida. Não há uma visão única, uma estrutura ahistórica e imutável responsável pelas percepções, pois, na sua concepção, a linguagem define a relação do homem com o tempo e com o mundo. Cada tempo histórico apresenta suas leituras e suas hipóteses, como o fazem os herdeiros de Boal, portanto, cada nome e cada momento oferecem determinadas possibilidades de leitura em relação àquele contexto e aos novos vestígios encontrados.

Dessa forma, a reflexão sobre a linguagem representa parte fundamental do levantamento enciclopédico sobre Portugal, realizado por Agustina Bessa-Luís. Segundo Eduardo Lourenço (2001, p.121), refletir sobre a língua representa inquirir a nacionalidade: “Descobre-se que a língua não é um instrumento neutro, um fator contingente de comunicação entre os homens, mas a expressão da sua diferente. Mais do que um patrimônio, a língua é uma realidade onde o sentimento e a consciência nacional se fazem ‘pátria’”. Não à toa, em consonância com o pensamento do filósofo português, Agustina Bessa-Luís (2000, p.62) defende semelhante ideia: “A linguagem é, como todos sabemos, um dos factores mais importantes, se não o mais importante, da identidade cultural de um povo”. Desse modo, o carácter intersubjetivo da linguagem transcende a individualidade pessoal para chegar à coletiva.

Nesse percurso, cabe questionar: se Rosalina não “existe” no romance, dessa forma, não age, então, como *A Corte do Norte* pode ser um romance sobre a sua trajetória moral, visto que a moral passa pela análise das condutas? As atitudes da personagem, na verdade, são as interpretações para possíveis suas condutas, não as ações de Rosalina por si mesma, visto que desaparecer representa o verdadeiro ato praticado por Boal. Por isso, quem realmente atua são seus herdeiros: Francisco, Tristão das Damas, João de Barros, Rosamund e Gramina.

3.4 As interpretações e as identidades de Rosalina de Sousa

Partindo da questão acima, outra se apresenta: a ideia de identidade, visto ser “a língua signo privilegiado da identidade”, conforme frisa Eduardo Lourenço (2001, p.120), em “A chama plural”. Isso acaba gerando uma interrogação, se a Baronesa de Madalena do Mar é como a linguagem, então, como pode ter identidade se ela não atua, não existe enquanto ser agindo e sendo?

A identidade traz em si a concepção de posse de si próprio; no entanto, a narrativa de *A Corte do Norte* demonstra o “vazio” da identidade por intermédio da impossibilidade de se encontrar o eixo essencial capaz de arquitetar uma narrativa objetiva acerca de uma existência, de sorte que revela como a todo momento os seres agindo lidam com conceitos, ficcionalidades, incertezas e alterações. Segundo o entendimento de Agustina Bessa-Luís (2000, p.65), “quanto mais a presença do outro ser é destacada, mais muda a sua aparência e a sua revelação”. Nesta perspectiva, o texto de 1987 representa tal articulação, na medida em que mostra a dinâmica dos fluxos interpretativos. Quanto mais os herdeiros de Rosalina destacam a sua ausência-presença, mais a aparência e a revelação dessa personagem se transformam, por sua vez, a identidade da personagem fazendo com que ela escape, à proporção que se fragmenta.

Ser trespassado pela multiplicidade conota entender o eu tal qual elemento percorrido por perspectivas que conduzem à fragmentação e, em alguns casos, à turbulência. A narrativa exprime que o si próprio de Boal - enquanto identidade fechada e narrativa coerente - transmuta-se em si próprios distintos - cada uma das versões para a identidade de Boal - criados a partir dos vários fluxos expressivos estabelecidos pelos seus herdeiros, mas também pelos leitores. Nesse movimento, a reflexão aproxima-se da noção de identidade, consequentemente, da “consciência de que a subjetividade é um ‘constructo’ histórico, algo mutável que depende de uma perspectiva ideológica, adotada em função do lugar que se ocupa na sociedade” (FERNANDES, 2011, p.29). Existe um conjunto de subjetividades responsáveis por reconhecer

possíveis identidades, mas subjetividades não são absolutas em si próprias, visto que estão atravessadas pela historicidade das percepções.

A subjetividade indica sensações e estas ganham materialidade por distintas expressões linguísticas; no entanto, o discurso não é neutro. O ponto de vista representa maneiras de sentir ordenadas e organizadas pela linguagem, sendo assim ela determina como o mundo é decomposto a partir de determinadas coordenadas históricas. Por outro lado, desconfiar das camadas de significação oferecidas pelo discurso verbal significa interrogar as percepções do plano sensível e do ser como sujeito de ação apto a contestar as engrenagens sociais ou movimentá-las. Nessa trajetória, linguagem, moralidade e identidade se aproximam e isso, por seu turno, acentua a necessidade de relacioná-las, conforme demonstra a economia narrativa de *A Corte do Norte*.

Assim como cada herdeiro da Baronesa de Madalena do Mar, cada época estabelece fundamentos e convenções que podem ser revistos e retomados por outras gerações. Mudam-se os jogos de poder, transformam-se sistemas, por consequência, a maneira como a linguagem reenvia e significa a realidade. Por ser capaz de mudar e apontar mudanças, a linguagem está viva, segundo interpretação de Eduardo Lourenço (2001). As falas de Francisco, Tristão das Damas, João de Barros, Rosamund e Gramina marcam esses tempos heterogêneos, consequentemente, momentos sociopolíticos, históricos e psíquicos diversos da história ocidental e portuguesa. Apesar de centrado na Ilha da Madeira, *A Corte do Norte* convoca indiretamente o contexto de alterações políticas ocorridas no fim do século XIX e início do XX, como as alusões a guerra ilustram: “Estava também preocupada [Sissi] com os rumores duma guerra e no caso de isso acontecer, seria muito embaraçosa a sua presença na ilha” (BESSA-LUÍS, 1987, p.31).

Olga Pombo (2006, p.188) acentua que a enciclopédia contemporânea precisa ser atualizada constantemente, pois “há verdades que deixam de ser verdades. Há erros que foram reconhecidos como erros. Há coisas que deixaram de ser importantes e outras que não eram e passaram a ser”. Tal sentença ilumina o enredo do romance de 1987, pois demonstra a constante mudança, logo, a alteração das perspectivas e dos saberes, em virtude de a cumulatividade e a atualização constituírem traços da enciclopédia contemporânea e da dinâmica da língua. Da mesma forma, conforme frisa o narrador de *A Corte do Norte*, as áreas do conhecido são vulneráveis: “Em vão queriam situá-lo na área vulnerável do que é conhecido e tem um preço” (BESSA-LUÍS, 1987, p.148). Por estarem suscetíveis, as áreas do conhecimento estão abertas a atualizações e, dessas proposições, depreende-se que cada verbete, cada entrada enciclopédica representa uma história narrada, mas fundamenta-se em teias semânticas incompletas.

Por ângulos distintos, como convenção, cadeia semântica, jogos de poder, elemento capaz ou incapaz de representar a verdade, discurso, valor histórico, social e psíquico, a linguagem, elemento-chave de *A Corte do Norte*, ocupa relevante espaço nas diferentes formas de conhecimento estabelecidas no último século. Em função disso, Julia Kristeva (2014, p.10), em *História da linguagem*, destaca que o século XX é o da linguagem em razão da forma como esta obteve significativo protagonismo na filosofia, na literatura e nas artes plásticas: “O nosso século é tanto o do átomo e o do cosmos como o da linguagem”. Em *A Corte do Norte*, o narrador entende o desenvolvimento da psicanálise como fato-chave responsável por isso, porque passamos a viver

[...] na era da interpretação. *As palavras eram os deuses modernos*. Freud dera-lhes uma força incomensurável; munira-as de esporas como galos de combate, e elas eram capazes de destruir uma civilização. Era bom ou mal? No fim das contas, as palavras venciam, e no que vence há pelo menos uma inteligência dotada da sua «douta carência». Os recursos infinitos da ruína em que o mundo se formara continuam a sua obra. A invasão das palavras fazia parte desses recursos (BESSA-LUÍS, 1987, p.149; grifo nosso).

Neste sentido, a obra de 1987 fundamenta-se na interpretação sobre a era da interpretação. As chaves de leitura proposta pelo romance vão se abrindo, em um movimento hipertextual, a cada “desvio” semântico. Entretanto, de uma maneira ou de outra, volta-se à primazia da linguagem e desenha-se, assim, a unidade presente em toda multiplicidade. *A Corte do Norte*, com seus traços barrocos e maneiristas, pode ser lido como um romance sobre a impossibilidade de estabelecimento de uma rede contínua e centrada de predicados a um nome, bem como a definição da indefinição da identidade pessoal e nacional, pois valores e personagens históricos sofrem alterações semânticas causadas pelo movimento discursivo, em que valores e moralidades são revistos. A valorização da multiplicidade não denota que um eixo estruturante não exista vide, por exemplo, *A Corte do Norte* se fundamenta a partir de uma “pessoa” específica, assim como os contravalores e contradiscursos são admitidos tendo por base um eixo demarcado.

O ponto em questão finca-se, inclusive, fundamentado no conceito de genealogia, nesse caso, na rejeição da essência em razão da modificação semântica, sendo que esta, da mesma forma, demonstra a tonalidade viva da língua, por conseguinte, de Rosalina. Todavia, a vivacidade de algo se ancora na determinação de uma presença, mas também na atualização das interpretações dessa. Delimita-se a mudança do entendimento pela pulverização de olhares, o que acentua a instabilidade das percepções, assim como dos saberes, conforme frisa o narrador. Nesse mecanismo, de acordo com Linda Hutcheon (1991), autores problematizam a referência,

ou seja, a demarcação de que *algo é algo*, isto é, a interpretação do apofântico da linguagem, em outros termos, a capacidade dela em revelar o objeto.

A filosofia da linguagem, segundo Umberto Eco (1991), em *Semiótica e filosofia da linguagem*, estuda os tópicos do signo, da metáfora, do símbolo, do código e do significado. Nessa ordem de ideias, Rosalina de Sousa pode ser interpretada, portanto, a partir de cada um desses aspectos, ou seja, como signo, como metáfora, como símbolo, como código e como significado. Boal mimetiza o acúmulo de olhares de sujeitos de diferentes matizes sem que exista o olhar dos olhares, a narrativa das narrativas. Ampliando a apreensão, o mesmo não valeria para a interpretação sobre Portugal como eixo potencializador de exegeses diversas? Os acúmulos de semântica sobre o país e a adição de olhares tornam inteligível o fato de que a unidade linguística e territorial existe como multiplicidade, bem como signo, metáfora, símbolo, código e significado.

Reitera-se, portanto, a importância da reflexão, principalmente, sobre a linguagem, mas, por consequência, também acerca da perspectiva e sobre o conceito de verdade. A alteração dos pontos de vista nega a sequencialidade causal e lógica, assim como descentra a rede semântica passível de ser estabelecida com base em um nome, no caso em questão, o de Rosalina de Sousa. Arquiteta-se o incerto devido à multiperspectiva e refuta-se a imagem referencial “clara e usual” de que algo significa uma unidade unívoca, na medida em que as muitas possibilidades construídas pelo entrecruzamento de discursos intensificam contornos e voltas, bem como criam um ritmo narrativo espiralado.

Em função da configuração enciclopédia aberta, responsável pela “multiplicidade potencial” (POMBO, 2006, p.273), os conteúdos e estruturas privilegiados problematizam sistemas formados por estruturas estáveis e saberes estabelecidos, como a concepção de historiografia enquanto fechamento discursivo da narrativa de uma pátria, por exemplo. Neste viés, Maria de Fátima Marinho (1999), em *O romance histórico em Portugal*, argumenta que *A Corte Norte* constitui um romance baseado na História. Todavia, entendemos que além de se basear na História, propriamente dita, o texto literário centra-se na consciência histórica, enquanto discurso e como linguagem, dinamiza o enredo. Portanto, a substrato histórico aproxima-se da reflexão sobre o discurso, visto que a historiografia recorre à escrita para descrever acontecimentos e essa não é neutra. Consequentemente, o acesso ao passado só é possível por meio dos restos discursivos verbais ou não verbais deixados, conforme enfatiza Linda Hutcheon (1991). Em razão disso, Laura Fernanda Bulger (1989, p.161) argumenta, quando pondera sobre a fatura composicional e epistêmica da autora, que “ao escrever-se, o ser revela-se no seu momento histórico”.

Agustina Bessa-Luís (2000, p.63) destaca que costumeiramente entende-se o discurso verbal como “disciplina e organização”; no entanto, a narrativa de *A Corte do Norte* manifesta como a linguagem, quando vista em multiplicidade, afasta-se desses dois elementos. A cada nova camada semântica estabelecida, o enredo aproxima-se do claro. Mas a cada negação do olhar anterior, manifesta-se o escuro. Isso apresenta os traços barrocos qualificadores dessa obra. Portanto, cada discurso feito pelos herdeiros de Rosalina para justificar e explicar o seu sumiço representa um momento de iluminação, isto é, da possibilidade da linguagem em aproximar-se da verdade. No entanto, cada vez que outro discurso refuta o anterior, retorna-se às sombras da indefinição.

Nessa alternância, o movimento narrativo sobre Boal demonstra o devir constante ao não ser substância estática. Rosalina não tem verdade; todavia, possui sentidos. Tal qual a imagem da rosácea (MACHADO, 1983), a unidade do eu da personagem Rosalina de Sousa é fragmentária e quebrada, por conseguinte, a personagem se fundamenta a partir de uma identidade que não se firma, visto que esse conceito traz em si a concepção de posse de si próprio, logo, a unidade e a singularidade do eu de Rosalina não são coesas e totalitárias. O gesto narrativo de estabelecer a infalibilidade da explicação para o sumiço de Boal consiste na meditação sobre o totalitário; no entanto, conforme frisa a romancista: “Ninguém quer o definitivo; o definitivo é totalitário” (BESSA-LUÍS, 1986, p.14).

Nesse sentido, Italo Calvino (1990, p.138) acentua que “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”. Tem-se, então, a recusa do definido aliada ao inventário enciclopédico, quando se fala de uma vida. Portanto, tal proposta pode ser evocada para pensarmos o processo composicional das personagens agustinianas, na medida em que essa apreensão calviniana funciona como programa de leitura para o conjunto literário da romancista, por consequência, demonstra a condição de inventário imperfeito e incompleto da recolha temática realizada pela escritora para falar sobre os Homens, mas também sobre Portugal.

No caso específico de *A Corte do Norte*, a visão única e unificada sobre a personagem principal e sobre a linguagem não se estabelecem, bem como não se tem o sentido de uma vida, mas aberturas e caminhos possíveis. Ao ser linguagem e multiplicidade, Boal é tantas e nenhuma, assim como representa um conjunto de perspectivas que dá forma a diferentes olhares e, assim, a complementaridades de sensações, sendo isso um dos atributos da linguagem, conforme a própria destaca: “A linguagem é um meio de complementaridade, e não de isolamentos” (BESSA-LUÍS, 2000, p.64). A geografia do romance de 1987 lança luz a esse

traço, pois a multiplicidade de contemplações demarca diferentes discursos que se complementam e ao se complementarem não se isolam, visto que, na mistura, a rede que liga perspectivas distintas se desenha e com ela possibilidades combinatórias.

Se Rosalina de Sousa traduz-se em linguagem e nenhuma das duas pode ser facilmente explicada e estão em constante processo de mudança, o que altera definições, sendo isso, de acordo com Eduardo Lourenço (2001, p.121), elementar a existência do discurso: “A língua é uma manifestação da vida e como ela em perpétua metamorfose. [...] Como o universo, uma língua viva deve estar em perpétua expansão”. Daí que Rosalina de Sousa pode ser comparada com a linguagem, que se entrando em um estado de “perpétua metamorfose”, assim como em perpétua expansão, visto que cada olhar dos diferentes leitores de *A Corte do Norte* representa outro caminho exegético possível a partir dos dados apresentados.

Segundo o olhar da romancista, os fanáticos possuem uma percepção estreita do discurso. E tal postura liga-se a uma visão reducionista do plano existencial, pois um entendimento raso da linguagem coaduna-se a uma apreensão estreita do ser. Um discurso fechado não permite interpretações à medida que estabelece dogmas e, assim, supostos seres ideais elevam suas palavras a condição de imperativo e de verdade teleológica. A lógica dos regimes totalitários espelha esse comportamento, conforme salienta o narrador de *A Corte do Norte*: “A Primavera fascista, com a sua *sedução da linguagem* e sua promessa de activismo místico, tinha passado. Havia agora um tempo que se arrastava indefinidamente e de que ninguém, ou quase ninguém, se desprendia de boa vontade” (BESSA-LUÍS, 1987, p.203; grifo nosso).

Dois pontos podem ser destacados a partir desse excerto: a necessidade da maioria por discursos que apresentam um sentido coerente para justificar a existência, quer focalizando o plano metafísico, quer olhando a História, assim como a dificuldade em abrir mão desses, pois, quando isso ocorre, o niilismo se manifesta. Ao não dar espaço à contradição, ao conflito e à tragédia, a “sedução da linguagem” manifesta-se enquanto *definição* de razões existenciais capazes de apagar a força da dúvida. O totalitário atrai mais, pois estabelece o sentido, como demarca o narrador, “quase ninguém se desprendida de boa vontade” do que define em detrimento das consequências emocionais do indefinido.

Da mesma forma, o narrador do romance de 1987 acentua esse entendimento, na construção do modo de ser do Ocidente, em que o diferente e o outro representam algo a ser colonizado, logo, alterado em sua estrutura primeira em detrimento de outra, vista como verdadeira: “Mas o Ocidente europeu usou da interdição como dum corpo único de doutrina, sem autorizar interpretações” (BESSA-LUÍS, 1987, p.42). Ou seja, um corpo único de doutrinas

que não autoriza interpretações pode ser lido como sinônimo de discurso autoritário, por conseguinte, totalitário.

O espaço da Ilha da Madeira representa um local de colonização e o discurso do colonizador retoma esse traço marcante do uso da linguagem como força capaz de apagar outras visões a partir de atitudes específicas como, por exemplo, a negação à fala. Por isso, a romancista aproxima linguagem e moralidade, mas o discurso nasce apto a gerar a dúvida e contravalores para as referencialidades e atitudes estabelecidas como verdadeiras. Corroborando essa percepção, argumenta Agustina Bessa-Luís (1976, p.112): “O homem não espera nada de uma ideologia, excepto uma medida aproximada de justiça”. Sublinhando, assim, que uma medida de justiça representa uma maneira de julgar atitudes, de estabelecer moralidades, portanto, uma forma de leitura do mundo (ideologia) deve oferecer julgamento de atitudes. Por outro lado, o confronto pede a interrogação da autoridade, dos juízos de valor tidos como válidos e também dos próprios valores que movem a subjetividade, afinal, os Homens são seres de linguagem formados por ideologias que facultam ações e julgamentos.

Em razão disso, a visão trágica defendida pela romancista, segundo Laura Fernanda Bulger (1989) e Silvina Rodrigues Lopes (1992), estampa a aceitação da existência como ausência de fundamentos; a fundamentalista, como o próprio termo infere, impõe à vida um valor teleológico. O sentido trágico caracteriza, assim, a imposição de uma pergunta sem resposta, da mesma forma frisa como torna-se mais fácil aos homens crerem no “é” do que no “pode ser”. Por esses motivos, *A Corte do Norte* nega o absoluto e o final. Se Rosalina de Sousa ora é, ora não é porto-santense, ora caiu, ora não caiu das falésias, então, a sentença “Rosalina é” torna-se impossível em razão da multiplicidade estabelecida pelo constante jogo entre sombra e substância, entre claro e escuro. A Baronesa de Madalena do Mar espelha o enigma de modo que a sua definição se traduz em indefinições, em vista disso, os componentes para a equação Rosalina de Sousa não chegam a um denominador comum. A unidade da personagem Boal reproduz a multiplicidade de reflexos possíveis nos e pelos labirintos da linguagem.

O ser possui uma camada dizível e assim assemelha-se à linguagem; todavia, a transformação do seu estatuto lança luz sobre como ela deixa de ser “uma entidade soberana e indecomponível” (KRISTEVA, 2014, p.14) para dar espaço à percepção da “zona complexa e imprecisa do humano” (KRISTEVA, 2014, p.14). Se os Homens são seres de linguagem, então, há uma camada acessível e outra inacessível. Em razão disso, no ensaio “A linguagem”, Agustina Bessa-Luís (2000, p.65), em concordância com o pensamento da ensaísta francesa, assinala: “O homem é um ser velado e obscuro”, por isso, quer em seus romances, quer em seus

ensaios, a escritora estabelece a insuficiência da linguagem para assinalar a própria insuficiência da condição humana.

Nessa ordem de ideias, Milan Kundera (2016, p.14) argumenta que, com o desenvolvimento da literatura, “a única Verdade divina se decompôs em centenas de verdade relativas que os homens dividiram entre si”. O termo essencial da oração anterior é “relativas” como qualificador da verdade; entretanto, se a verdade se torna relativa, então, ela não é A Verdade, mas um modo de leitura específico de um grupo de pessoas em determinado tempo e espaço. Dessa forma, o ser humano foi obrigado a

[...] compreender [...] o mundo como ambiguidade, ter de enfrentar, em vez de uma só verdade absoluta, muitas verdades relativas que se contradizem (verdades incorporadas em *egos imaginários* chamados personagens), ter portanto como única certeza a *sabedoria da incerteza*, isso não exige menos força (KUNDERA, 2016, p.15).

O romance como *sabedoria da incerteza* delimita singularmente o procedimento composicional de Agustina Bessa-Luís, conforme *A Corte do Norte* ilustra, em que a dúvida, como elemento estruturante, floresce, assim como da escrita entre parênteses. Em uma pensadora que prima pela pluralidade, esse fato tem como consequência a “disseminação de hipóteses não convertíveis à totalidade”, segundo Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.33). No romance em foco, Cinco gerações e modos heterogêneos de percepções são insuficientes para decifrar a aporética protagonista. Não existe a definição de Rosalina de Sousa, assim como também não há do que é, exatamente, a linguagem. Conforme frisa Julia Kristeva (2014), cada época possui modos sócio-históricos específicos de compreensão, por consequência, de sensação de domínio da realidade e isso reflete na forma se compreende a linguagem:

Cada época ou cada civilização, em conformidade com o conjunto do seu saber, das suas crenças, da sua ideologia, responde de modo diferente e vê a linguagem em função dos moldes que a constituem a si própria. Assim, a época cristã, até ao século XVIII, tinha uma visão teológica da linguagem, pondo em primeiro lugar o problema da sua origem, ou em rigor, as regras universais da sua lógica; o século XIX, dominado pelo historicismo, considerava a linguagem uma evolução através dos tempos. Hoje em dia, são *as visões* da linguagem como *sistema* e os problemas do *funcionamento* desse sistema que predominam (KRISTEVA, 2014, p.15).

O fragmento supracitado permite inferir que o ponto de percepção finca-se no entendimento de como a contemporaneidade cada vez mais se afasta da concepção de uma origem unívoca, de uma essência, conforme alerta o narrador: “O que era enigmático em Boal, para seu filho Francisco, que não deixou nunca de conjecturar as causas do seu desaparecimento, não era a mesma coisa para Águeda, uma geração depois” (BESSA-LUÍS,

1987, p.145). Essa atitude dialoga com o fragmento supracitado de Julia Kristeva (2014), pois sublinha como, em *A Corte do Norte*, os recorrentes processos de mudanças e de fragmentações causados pelas alterações da narrativa sobre Boal fogem da determinação referencial inabalável.

O estabelecimento do tempo como construção discursiva também aparece no romance. A personagem Rosalina de “ontem”, ao ser animada pela linguagem e alterada pelas perspectivas, acaba por se tornar diferente da de “hoje”. A continuidade do mistério de Boal sublinha a passagem temporal, a morte e o nascimento de novos seres, conforme o tom de saga desenha. Para o tempo, não há passado, presente e futuro, porque são construções gramaticais. Assim, a temporalidade potencializa-se como ato de linguagem, segundo a lição de George Steiner (1983, p.34): “Nos termos da verdade última, o passado, o presente, e o futuro são compreendidos simultaneamente. É a organização temporal da linguagem que artificialmente os distingue. Tal é ponto decisivo”. Ou seja, a expressão da verdade última significa o plano metafísico, atemporal, em que as coisas são elas mesmas e não sofrem alterações.

A preocupação em entender conceitos e idealidades suprassensíveis, consequência do primado da linguagem clássica em ser capaz de explicar o eterno e o imutável, conforme destacou George Steiner (2014), suplantou a reflexão sobre certos traços básicos da natureza dos seres humanos, como a temporalidade destes, ao longo do desenvolvimento do pensamento ocidental. Se o Homem é temporalidade, dessa maneira, esta fundamenta uma marca existencial e, como tal, deve ser levada em conta quando se pondera as condições de possibilidade da reflexão sobre o sentido do ser, o feitiço histórico deste e igualmente como a linguagem materializa esses elementos.

O desenvolvimento de certa linha do pensamento, na contemporaneidade, pôs a tônica na problematização do encontro pela razão de um “em si” puro e apartado da História capaz de explicar o suprassensível, o é imutável e eterno. Inerente a essa percepção, tem-se a crise da razão e esta, segundo Laura Fernanda Bulger (1989), trespassa a reflexão agustiniana e tem como consequência o niilismo moderno, por conseguinte, tal perspectiva reflete-se em uma das tendências tanto da filosofia, quanto da literatura contemporânea de apontar os limites do intelecto em acessar verdades que não sejam históricas. Nesse processo, a capacidade do conhecer o absoluto está cindida à proporção que o eu, a subjetividade, como demonstra o romance de 1987, floresce e tem como consequência a percepção da consciência estruturante do discurso.

O tom de “saga”, presente em *A Corte do Norte*, sublinha a temporalidade que precisa da linguagem e de algum fenômeno para se fazer sentir. O romance destaca a forma como interpretações e como diferentes enunciados, ao serem jogos de palavras, são textos que

obstruem a fixação do certo e da origem. Formações discursivas, como as falas dos herdeiros da Baronesa de Madalena do Mar, são acúmulos e *A Corte do Norte*, como frisado, estrutura-se com base nesta multiplicação. Assim, a saga familiar que se passa na Ilha da Madeira não trata de continuidades, mas de descontinuidades, de desestabilidades representadas pela ininterrupção do mistério e pela presença do acaso e da desordem como fatores responsáveis por alterações.

Ao não ser um todo acabado, Rosalina continua sendo, ou melhor, continua sendo mistério, a acumular tempos e discursos, nessa situação, representa temporalidades e transformações. Inerente a esse traço, quando o *é* existencial e metafísico estabelece-se e a linguagem funciona como isolamento, nega-se a escrita entre parênteses e a multiplicidade do romance como enciclopédia aberta. Portanto, não é à toa que, em *A Corte do Norte*, mas igualmente em outros romances, Agustina Bessa-Luís opte por procedimentos que valorizam essas formas entendidas como mecanismos fundamentais à sua metodologia composicional.

Os objetos, quer sensíveis, quer afastados da materialidade, como os mortos, manifestam a temporalidade à medida que continuam sendo atos discursivos, ou seja, acontecendo como abertura e possibilidade semântica, como memória, tal como aponta a percepção do narrador: “Embora as chapas fotográficas do senhor Vicente ajudassem muito. Lopo e Francisco recorriam a ele para descobrirem a mãe, amortalhada nas gavetas profundas como em jazigos cemiteriais” (BESSA-LUÍS, 1987, p.79). Ou seja, os filhos de Rosalina esperavam de Vicente o seu discurso mnemônico sobre Boal. Quando a memória, principalmente a involuntária, ocorre, elementos distintos enchem-se de expressividade. Mas a memória, também um discurso, um ato de linguagem, aumenta a demarcação da temporalidade.

Quando a facticidade de Vicente deixar de existir, os objetos funcionarão como mecanismos “mudos”, capazes de despertar redes relacionais, assim como opera a memória. Portanto, torna-se fundamental, dentro do itinerário reflexivo da romancista, levar em conta algo intrínseco à natureza humana: a mortalidade. O fato de o Homem ser temporalidade representa que ele não existe constantemente e, quando o ser humano deixa de existir, ele passa a ser memória. Alguém sente os efeitos do tempo, esse mesmo alguém produz memórias que podem estar armazenadas em seres e elementos diversos, inclusive em objetos, como o tom inventariante permite inferir. Tempo e memória ganham plasticidade pelo uso discursivo, pela linguagem e, como vimos, esses três elementos são essenciais à poética da autora, bem como identificáveis em *A Corte do Norte*:

Esse fio torrencial da memória corria, mal um interlocutor se apresentasse, e não se preocupava em saber se ele a ouvia. Falaria igualmente para um manequim de cera. Mas, às vezes, até as netas, e as bisnetas, ficavam presas daquele caudal de recordações, arquivo dum tempo que, sem a missiva oral dos velhos, seria impossível de fixar (BESSA-LUÍS, 1987, p.79).

Linguagem, temporalidade, memória, mistérios, entrecruzamentos, aberturas e incompletudes dinamizam a narrativa de *A Corte do Norte* e formam os elementos essenciais ao projeto literário de Agustina Bessa-Luís. Esses mesmos dados consolidam o estabelecimento de sua enciclopédia aberta. Daí a nossa perspectiva em defender que, ao combinar esses traços, o romance ocupa um significativo espaço dentro do conjunto literário da autora.

À medida que se revelam as convenções historicamente construídas e marcadas por ideologias, o que tem relação com a mudança no estatuto da linguagem, a possibilidade de ela representar a verdade conduz à ruína do sentimento de conhecimento final. Esse desnudar leva à descrença em uma essência universal. A constatação da impossibilidade do acesso ao elemento em si coaduna-se ao destaque dado ao desenvolvimento das noções de individualidade, do eu e de linguagem como consciência.

Com a demarcação da temporalidade existencial, com a reflexão sobre a metafísica e com a alteração do estatuto da linguagem, destacado por Julia Kristeva (2014), indagações como estas se tornam possíveis e recorrentes no processo epistêmico agustiniano: “Mas o que era *tudo*?” (BESSA-LUÍS, 2004, p.186), bem como “E se a verdade não existe?” (BESSA-LUÍS, 2004, p.325). Corroborando essa indagação, Agustina Bessa-Luís (1986, p.24) argumenta que “até hoje ninguém sabe o que ela [a verdade] é ao certo” assim como, em *A Corte do Norte*, não se sabe a verdade sobre Rosalina de Sousa. A dinâmica criativa em foco, portanto, ficcionaliza essa questão que se aproxima da reflexão filosófica.

Interessante observar que esse mesmo tipo de questionamento pode ser também encontrado em *A Muralha*, publicada em 1957, quando a escritora tinha menos de dez anos de carreira. Notemos como a romancista, já naquela época, teoriza, dentro do texto ficcional, sobre a linguagem e as convenções que a marcam, mas, principalmente, como entende a realidade como construção subjetiva partilhando, portanto, da mesma preocupação de Julia Kristeva (2014):

O que é *vermelho*? Todos parecem de acordo quanto ao que é dor ou privilégio; todos tomam as palavras como um jogo, trocam-nas, arremessam-nas com perfeita elegância, com uma exactidão convencional. Movem-se com uma frieza que é como que um pacto entre todos, e, quando se tocam, para um momento para de se desculparem. Isto não me parece real. Não há coisas reais, criamos apenas uma realidade superficial, para podermos contactar. Mas, de facto, não há maneira de participar conscientemente, porque a consciência

grava apenas o que é sensível ao próprio indivíduo (BESSA-LUÍS, 1957, p.224).

Essas interrogações fazem ver como a angústia, tonalidade afetiva valorizada por Agustina Bessa-Luís, se manifesta. Busca-se a verdade, o *é* dos seres, porém, encontram-se valores, ou seja, construções ideológicas erguidas por determinado grupo, como a reflexão sobre o nome, no início de *A Corte do Norte*, demonstra. O sentido se perde nos sentidos, dessa maneira, não se sabe o que é o tudo e nem se a verdade existe. Por consequência, o ser se angustia porque não consegue encontrar, na multiplicidade de hipóteses, a certeza em si para a razão de ser e para o valor do mundo. Dessa forma, o tempo passa e o real motivo existencial para o ser dos homens não se descortina e, nesse processo, sobra a memória de si e dos outros, como ato discursivo igualmente falhado e marcado pelo ficcional, como tentativa de encontrar pontos de iluminação para motivos existenciais.

A impossibilidade de encontrar o absoluto abre os caminhos da multiplicidade, mas igualmente os da angústia. Eis que dois elementos-chave da poética da autora se hibridizam e Agustina Bessa-Luís utiliza do espaço da Ilha da Madeira para destacá-los, conforme sublinha na crônica em discorre acerca do desejo de escrever um romance que se passe neste cenário português:

É preciso que a palavra crie o vazio musical, para que se produza o fio de ouro da articulação da palavra, a ligação entre o retiro e os ciclos magníficos do diálogo, cavados na plenitude da palavra, distribuídos em advertências, movimentos, lugares átonos e distantes, recurso da ruína do possível e do impossível em que a conversação se desenha.

A comunicação não é de facto o trabalho em cadeia da conversação. Mas algo (como pensava João, olhando o cotovelo de Rosamund tocando o braço da cadeira de vime e recebendo os estigmas dessa pressão) como uma cicatriz do narcisismo que se fechou e dela resta a dolorosa impressão de que se entregou um pouco de nós mesmo e com isso se produziu a angústia (BESSA-LUÍS, 1987, p.183-184).

Boal, ao ser um ato de linguagem, vive e existe enquanto tal. A personagem, ao não ter materialidade na narrativa, age como conceito que ganha diferentes significados e assim produz “o fio de ouro da articulação da palavra”. Ou seja, articular algo significa unir dois pontos, mas, em *A Corte do Norte*, um ponto específico se liga a uma rede rizomática de axiomas que pode ser quebrada em qualquer lugar e retomada a partir de novas linhas, o que marca a aparência de quebra-cabeça e descentrado do romance em estudo. Por sua vez, o fio de ouro da articulação da palavra, como a narrativa demonstra, significa a abertura epistêmica, a valorização da dúvida e o levantamento de hipóteses não convertíveis em uma totalidade

unívoca, mas em uma unidade fragmentária e cindida, como é o caso da de Baronesa de Madalena do Mar e de outras personagens do conjunto agustiniano.

Nessa trajetória reflexiva, o ser humano firma-se como ser de linguagem e, em função disso, essa é como Rosalina de Sousa, capaz de ser decomposta, estudada, sistematizada, mas não definida de forma inabalável. Se a substância não tem materialidade ou deixa de tê-la, porém existe como possibilidade, diferentes concepções podem surgir; entretanto, todas elas fazem uso da linguagem para tentar definir esse elemento sem conseguir. Sendo Boal representativa das diferentes facetas do uso do discurso verbal como a capacidade de criar significação, ela está presa ao seu próprio elemento definidor, ou seja, em impossibilidades, de sorte que o axioma do ser e do mundo passa pela capacidade de representá-lo pelo discurso verbal.

A necessidade da linguagem atrelada à consciência, ao modo de representar o mundo, guia à “prisão da linguagem” (BESSA-LUÍS, 1987, p.214), pois se algo só pode ser explicado e ganhar sentido a partir dela, por outro lado, insuficiências a trespassam e, assim, limites e potencialidades marcam o seu estatuto. George Steiner (2014, p.46) destaca que “a linguagem deixa de ser vista como a via que conduz a uma verdade demonstrável, e passa a ser uma espiral ou galeria de espelhos que faz com que o intelecto regresse ao seu ponto de partida”. Essa sentença ilustra e comenta os mecanismos narrativos presentes no texto de 1987, pois Rosalina é espiral, é galeria de espelhos a refletir os caminhos de um labirinto sem saída em que, constantemente, somos jogados ao ponto inicial, isto é, a pergunta: o que é algo? Como a linguagem pode se ligar à transcendência e conseguir significá-la? A partir dessas interrogações elementares, outras aparecem veladamente no romance: como algo pode ser definido? É possível interpretar um elemento sem o uso discursivo? Todo discurso vem marcado por uma ideologia e esta por valores sócio-históricos?

Na tentativa de sanar imprecisões, os homens buscam uma espécie de conforto na religião ou na política, na “harmonia com a mediocridade”, no dizer de Agustina Bessa-Luís (1997, p.155), porque ambas oferecem sistemas acabados e suportes emocionais frente aos enigmas do acaso. O termo “mediocridade” não abarca uma carga pejorativa, antes funciona como representativo da vontade e da necessidade de escolha da grande maioria dos seres em encontrar a segurança e, conseqüentemente, negar o ceticismo, a desordem e a disjunção como movimentadoras da existência. Ou seja, refuta aquilo que Rosalina de Sousa representa e provoca. Neste sentido, vale sublinhar a afirmação do narrador de *A Corte do Norte*: “As pessoas tinham profundos caminhos que era preferível não percorrer” (BESSA-LUÍS, 1987,

p.66). Ser preferível não percorrer significa não encarar abismos e não contemplar mistérios catalizadores de afetividades complexas como a angústia.

Os herdeiros de Boal poderiam não potencializar as espirais argumentativas, aceitar uma das narrativas como a resposta para o enigma de Boal e, então, não mais lidar com o complexo e contraditório. Todavia, esse seria o caminho “mediocre” da situação, o que, conforme sabemos, não ocorre. Ao adotar sistemas totalizadores, “a tentação da segurança e da ordem”, segundo José Manuel Heleno (2003, p.29), os homens evitam o problema de lidar com contradições. Ser corroído pela dúvida, “tão solene como uma fé” (BESSA-LUÍS, 1997, p.170), significa aceitar a metáfora existencial do abismo. Por isso, para Agustina Bessa-Luís (1988, p.15), “pensar é o acto mais violento que há”, porque faz com que os seres encarem limites e angústias e pensar passa pelo uso discursivo, logo, representa um ato perigoso, pois deve abalar os alicerces oferecidos pelas certezas.

No entanto, nesse itinerário de confrontos e abalos, o verdadeiro diálogo acontece, quando a dúvida se instala, consoante com estas palavras, que funcionam como uma espécie de roteiro de leitura para seus romances: “Penso que o diálogo só aparece quando a dúvida se instala” (BESSA-LUÍS, 1986, p.11). Ou seja, as palavras fomentam a interrogação e esta pode desestruturar perspectivas e emergir limites. Portanto, quando isso ocorre, a potencialidade das palavras se arma, pois passa a permitir a dúvida e com esta, como frisado, a mudança na forma de compreender algo e a alteração das percepções. Com esse mecanismo a multiplicidade se desenha a partir do acréscimo das possibilidades interpretativas, do jogo entre sim e não.

Pensar, segundo a ponderação da ficcionista, representa o movimento instaurador de enigmas e não de certezas. No entanto, “não é fácil pensar, fazer pensar”, acentua Agustina Bessa-Luís (2010, aos 9’45”), na entrevista concedida ao programa *Umas Palavras*. Inquirir, de acordo com a cosmovisão da romancista, funciona como sinônimo de diálogo, mas como dialogar, quando tudo que sentimos e somos é fruto da maneira insuficiente como as diferentes vivências e percepções foram construindo a estrutura do intelecto? Pensar pede palavras e conceitos, ou seja, construções sócio-históricas, dessa forma, como questionar verdadeiramente algo se o olhar lançado a fenômenos diversos ou até mesmo para o mesmo, como é o caso de Rosalina de Sousa, está centrado na perspectiva e nos limites da percepção, na subjetividade do olhar e “nas tradições que pesam sobre a consciência do homem” (BESSA-LUÍS, 2000, p.64)?

Pensar constitui um exercício perigoso, pois ilustra a solidão do eu preso em si mesmo e em sua fragmentação. Os Homens precisam enfrentar labirintos internos que levam à contemplação do abismo interior e seus enigmas. Na caminhada pela busca do sentido do ser e do mundo, aqueles que aceitam pensar e, assim, fugir do estabelecido encontram a manifestação

do espírito hamletiano e as suspeitas céticas que exaltam a condição insuficiente, em que a verdade ultrapassa a capacidade de entendimento do Homem, conforme o percurso reflexivo privilegiado pela autora revela quer na organização estrutural, quer no plano do conteúdo, conforme vimos em *A Corte do Norte*.

As opiniões indeterminadas, típicas das personagens agustinianas marcadas pelo hamletismo, bem como da semântica enciclopédia, que permite a exposição de sentidos contraditórios, aspiram a esclarecer a não existência da natureza pura à medida que níveis e vozes narrativas se alternam para mostrar diferentes olhares e, assim, diferentes contextos sócio-históricos e políticos, como acontece no romance em foco.

Com a emergência da multiplicidade concomitantemente há a excrescência do não saber. Ao se negar totalizações, por meio da multiperspectiva, toda afirmativa torna-se plausível de ser transformada em pergunta, por isso, permite parênteses. Nesse mecanismo, “o indivíduo escapa ao nosso entendimento”. (BESSA-LUÍS, 1983, p.315) à medida que a linguagem passa a configurar “as múltiplas verdades da experiência do mundo” (STEINER, 2014, p.66). Esse conjunto de elementos, presentes no romance em estudo, faz com que teleologias se diluam na turvação causada pela multiplicidade, bem como assina a forma como “o indivíduo”, no caso em questão Boal, “escapa ao [...] entendimento”. Mas se ele escapa ao entendimento, esse pode ser buscado pela linguagem, visto que essa, consoante com Julia Kristeva (2014), fundamenta-se como entidade passível de ser decomposta, mas não definível.

Assim como Boal, a linguagem também foi questionada, nas últimas décadas. Nesse percurso, a concepção de verdade como a conformidade da proposição com o objeto ideal sofre diferentes golpes, por consequência, a própria capacidade desta em representar e definir a verdade entra em xeque. A representação equivale à imagem mental do mundo sensível, logo, esse se materializa pelo aspecto como os sentidos entendem e decompõem os objetos à medida que formam um quadro mental de conceitos com base nas diferentes experiências dos sentidos. Mas as experiências são subjetivas e como cada um entende os fenômenos, como a discussão sobre acontecimento e fato ilustra, está marcada pelo conjunto conceitual que forma a consciência de cada ser.

A problematização da representação e do realismo, com seu auge nos diversos modernismos, conforme salienta Anatol Rosenfeld (2013), e a sondagem das camadas psíquicas alteram o estatuto da linguagem. Há, nesse percurso, um processo que indaga a capacidade de *exatidão* da linguagem, sendo isso outro dos campos temáticos estudados por Italo Calvino (1990), em *Seis propostas para o próximo milênio*, portanto, análoga a discussão sobre a multiplicidade está a de exatidão. Mas buscá-la, em definições e distinções, significa, por outro

lado, encontrar o inexprimível e o obscuro da existência e da experiência para tentar traduzi-los e representá-los valendo-se de formas de expressão verbal em sequências lógicas e causais, segundo a interpretação realizada pelo escritor e crítico italiano.

A transformação da capacidade do trabalho literário em ter um sentido, um fecho, conforme ocorre em *A Corte do Norte*, expressa a alteração do estatuto da linguagem em significar plenamente a experiência, como frisa o narrador do romance: “O epílogo desta história não se há de escrever nunca” (BESSA-LUÍS, 1987, p.271). E, assim, muito do valor do romance moderno corresponde a não ter um sentido (ROSENFELD, 2013). À medida que autores como James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust e Virginia Woolf mudam a construção do romance, por conseguinte, o ritmo da prosa e a articulação narrativa, tem-se, segundo Italo Calvino (1990, p.91), o “combate com a língua nessa perseguição de algo que escapa à expressão”. Potencializa-se a apreensão da incapacidade das palavras em significar plenamente, nesse sentido, de acordo com George Steiner (2014), a literatura aproxima-se da música que transmite afetos de forma não-verbal, o que literariamente arquiteta-se com a dissociação entre um som, escrita e significado, como realizam importantes simbolistas como Mallarmé.

Proposições diversas impedem a exatidão, em razão disso, quando fala sobre esta, Italo Calvino (1990, p.84) entende que “a obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa mobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo” (CALVINO, 1990, p.84). A materialidade do texto literário, artefato de linguagem, enfatiza a multiplicidade, portanto, assemelha-se ao cristal cujo corpo sólido consegue refratar a luz em tonalidades diversas. Da mesma forma, a sentença supracitada parece um comentário sobre *A Corte do Norte*, na medida em que a metáfora utilizada pelo ensaísta almeja exemplificar a abertura de redes de relações, pois o sentido não está fixo nem definido. Por consequência, isso dialoga com o componente aberto do romance enciclopédico e com o discurso do inacabado.

Na dinâmica entre multiplicidade e exatidão, existe a percepção de que a linguagem traz sempre algo de menos, por isso, na tentativa de chegar ao concreto, à Verdade, nota-se a percepção do incerto, do indefinido, do inacabado, elementos que marcam o romance como enciclopédia aberta. Em outras palavras, o movimento à concretude acaba trespassado pelo indefinido, por isso o ensaísta italiano valoriza Mallarmé como um dos mais “exatos” da história da literatura pela sua inexatidão. Para ser vago e indeterminado, como Mallarmé, é preciso muita exatidão no trabalho com as imagens literárias construídas e com as palavras que ganham irregularidades, tal como a de uma pérola barroca, sendo essa metáfora, inclusive,

utilizada pelo narrador para descrever os caminhos imperfeitos característicos da personagem principal do romance: “Essa pérola barroca era Boal” (BESSA-LUÍS, 1987, p.61).

Dessa forma, o sentido de exatidão tem elo, segundo Italo Calvino (1990, p.90), com o trabalho artístico e o uso da linguagem, daí o poeta francês ocupar um lugar especial nessa dinâmica de exatidão-indeterminação:

[...] em Mallarmé a palavra atinge o máximo de exatidão tocando o extremo da abstração e apontando o nada como substância última do mundo; em Ponge o mundo tem a forma das coisas mais humildes, contingentes e assimétricas, e a palavra é o meio de dar conta da variedade infinita dessas formas irregulares e minuciosamente complexas. Há quem ache que a palavra seja o meio de se atingir a substância do mundo, a substância última, única, absoluta; a palavra, mais do que representas essa substância, chega mesmo a identificar-se com ela (logo, é incorreto dizer que a palavra é um meio): há a palavra que só conhece a si mesma, e nenhum outro conhecimento do mundo é possível. Há, no entanto, pessoas para quem o uso da palavra é uma incessante perseguição das coisas, uma aproximação, não da substância, mas de sua infinita variedade, um roçar de sua superfície multiforme e inexaurível.

Segundo Italo Calvino (1990, p.88), esse sentimento nasce quando os escritores dão “conta da densidade e da continuidade do mundo que nos rodeia, a linguagem se revela lacunosa, fragmentária, diz sempre algo *menos* com respeito à totalidade do experimentável”. Ora, Agustina Bessa-Luís parece querer repetir esse trabalho cujo sentido, entre outros, elabora, pela multiplicidade, “o nada como substância última do mundo”. No caso específico do romance em foco, nessa “exatidão”, a personagem Boal está embebida de possibilidades interpretativas, porque conota as diferentes redes de significados e narrativas que podem ser construídas a partir do seu nome. Todavia, a cada exatidão uma nova inexatidão, uma outra possibilidade, um outro discurso e, assim, sucessivamente. Neste sentido, pode-se pensar este romance como enciclopédia aberta, porque representa “uma espécie de máquina de multiplicar as narrações partindo de elementos figurativos com múltiplos significados possíveis como as cartas de um tarô” (CALVINO, 1990, p.135).

A sentença acima se aplica à prática argumentativa identificável em *A Corte do Norte*, mas também, em maior grau, à metodologia da composição agustiniana, conforme discorre Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.17), quando destaca a forma como, em Agustina Bessa-Luís, “a vida de um indivíduo está exemplarmente integrada numa inesgotável teia de relações e há sempre qualquer coisa que fica por dizer”. Na obra de 1987, mas aplicável praticamente a todo o conjunto literário da autora, há sempre algo por dizer, que pode ser ligado a outros pontos. À medida que desenha a rede rizomática, reitera-se essa questão devido à estética do inacabado.

Essa série de inquietações, em *A Corte do Norte*, pela articulação entre exatidão e multiplicidade, ambas inerentes à reflexão sobre a linguagem, aparecem, de forma velada, neste tipo de inquirição: como encontrar sentidos? Como definir motivos? Como indagar sensações? Como investigar o ser? Para isso olham-se espaços, narradores, a História, moralidades, gerações familiares e objetos. O lenço de cambraia de linho deixado por Rosalina possui uma narrativa escondida; todavia, o mistério está em como acessá-la. Muito do sentido da obra em questão finca-se nesse ponto. Existe o movimento de acumulação do pormenor, dos motivos íntimos particulares estruturantes do inventário dos seres que revelam uma “complexa estrutura dos afetos, obsessões e lembranças que definem o espaço dos seres” (MACIEL, 2009, p.79). Esses afetos, obsessões e lembranças esculpem o “trabalho melancólico de inventariar perdas e ruínas” (MACIEL, 2009, p.78), como o é o caso dos herdeiros de Boal, assim como potencializam a impossibilidade de responder esta fundamental indagação: “Quem era [Rosalina] então?” (BESSA-LUÍS, 1987, p.122). Similar questionamento aparece neste outro momento da narrativa: “Quem era Emília de Sousa?” (BESSA-LUÍS, 1987, p.54).

Essas perguntas são sucintamente respondidas com outro trecho do romance: “*Era uma quebra-cabeças difícil de resolver* e que levantava outra vez muitas dúvidas quanto ao desaparecimento de Rosalina” (BESSA-LUÍS, 1987, p.159; grifo nosso). Juntando as sentenças: Quem era Boal então? Era uma quebra-cabeças difícil de resolver, onde cada peça significa uma irregularidade dessa pérola barroca que é a Baronesa de Madalena do Mar, sendo que essa é multiplicidade e inexatidão e, desse modo, temos a síntese dos argumentos desenvolvidos no romance. O quebra-cabeça, por sua vez, representa uma imagem quebrada, formada por várias peças que, quando juntas, continuam a mostrar um elemento formado pela multiplicidade de outros elementos.

3.5 Os passados, a saudade e a narrativa emocional

Valendo-se de um romance estruturado em uma aporia representada pela personagem principal como metáfora da linguagem, estas palavras de Julia Kristeva (2014, p.15) lançam luz ao entendimento do argumento de *A Corte do Norte*: “A pergunta «*O que é a linguagem?*» pode e deve ser substituída por outra: «*Como é que a linguagem pôde ser pensada?*». Estabelecendo assim o problema, recusamo-nos a procurar uma pretensa «essência» da linguagem”. Aquilo que permite a cogitação sobre o sentido do ser, em igual medida, delimita os limites da razão para defini-los com feições finais em narrativas casuísticas.

Essa interrogação apresentada pela ensaísta francesa, de forma indireta, traz outra: como o conhecimento é construído, inclusive, sobre uma nação? Ora, tomando-se o romance em foco como eixo destas reflexões, percebe-se o não estabelecimento da origem da protagonista, então, não se tem a essência da Baronesa de Madalena do Mar, do mesmo modo como não se tem sobre a linguagem, nem sobre um país, ainda mais de uma nação, como a portuguesa, que se fez como território fragmentado e múltiplo. A trama de *A Corte do Norte*, fundando-se em um acontecimento, o sumiço de Boal, conduz a labirintos distintos que caem na pergunta: “O que é Boal?” e, parafraseando Julia Kristeva, “Como Boal pode ser pensada?”.

Assim como acontece quando Francisco, Tristão das Damas, João de Barros, Rosamund e Gramina encontram as “ruínas” deixadas por Rosalina, objetos históricos impõem indagações, bem como frisam a efemeridade existencial, pois aludem à passagem temporal e aos valores de um tempo. Do que foi energia vital sobram fragmentos, alguns objetos talvez capazes de contar, no entanto, sem concluir, a narrativa de uma vida, de vidas e de um país. Todavia, como destaca o narrador de *A Corte do Norte*, o olhar lançado por seres distintos a esses elementos, muitos deles, elevados à categoria de símbolos, não revela a origem, a essência de um povo, pois podem ser substituídos e reanimados por outras construções de linguagem, por outras criações capazes de instaurar uma nova política cultural:

Como acontece com a História, e um país que lhe dá origem, era muito problemático abordar a imagem pelo pensamento, sem a ajuda tenaz do símbolo. Uma imagem pode ser afogada por outra imagem, e o retrato mais fielmente traçado sofre da falta do essencial que capta o objeto no mais fundo da sua relação com os outros (BESSA-LUÍS, 1987, p.146).

A concepção de um passado pessoal e de um passado coletivo, costumeiramente, traz a ideia de construções organizadas. A diferença, segundo Jacques Le Goff (2000), está em que, no segundo, a tradição passa valores estabelecidos, enquanto no primeiro a subjetividade é responsável por construir a narrativa de uma vida capaz de ser narrada. Ambos demarcam símbolos, valendo-se de horizontes temporais.

O passado coletivo e o pessoal fundamentam-se em símbolos capazes de ligar o passado ao presente em um fluxo de valores utilizados para tentar dar sentido a uma pessoa e a um país. A determinação das imagens de uma pátria, vistas como as convenções acerca de uma nacionalidade, trazem narrativas, nessa situação, símbolos, como frisa Umberto Eco (1991), são atos discursivos. Assim como a reflexão sobre o ser dos homens, o estabelecimento dos símbolos de uma nação são discursos centrados não em valores atemporais, mas temporais, um conjunto de símbolos que pode ser inclusive o de um território inteiro, como o caso da Ilha da

Madeira e outros espaços marcados pela colonização portuguesa. Nesse processo, conforme frisa Inês Pedrosa (2007, p.11; grifo nosso), Agustina Bessa-Luís interroga concomitantemente os valores existenciais e predicativos sobre os seres e sobre o ser português: “Seria útil que se autonomizasse a constante indagação de Agustina em torno da identidade portuguesa num volume específico, de forma a que sua *arquitetura filosófica* se pudesse observar como *edifício clarividente* que efetivamente é”.

Todavia, se tempos e valores mudam, portanto, não são verdades atemporais e ahistóricas, o modo de vê-los igualmente altera-se e o veredito final não chega, logo, a sua arquitetura filosófica edificada mostra-se, portanto, como enciclopédia aberta. Um dos ângulos temáticos da literatura contemporânea, como frisado, consiste em retomar fatos históricos para mostrar os silêncios e outros ângulos de perspectiva (CERDEIRA, 2000; GOBBI, 2011), em *A Corte do Norte*, o narrador aproxima a narrativa de Boal com a de Portugal evidenciando que, assim como ela, o passado do país manifesta uma questão de perspectiva, ou seja, quem olha, quem escreve e quem define símbolos e valores:

Que era afinal a evidência de Boal? E a evidência de Portugal? Destacava-se um facto, como a queda de Rosalina no abismo numa tarde de vento; destacava-se também um facto histórico, como a saída das naus para a Índia ou a partida da Invencível Armada do Tejo. Mas havia um sem fim de filamentos que demonstravam esse facto, que o faziam desmanchar-se e deixavam só o volume do veredicto, a unanimidade do veredicto (BESSA-LUÍS, 1987, p.146).

As respostas para as indagações propostas pelo narrador mostram que evidências são resquícios abertos a interpretações, nas palavras do narrador, “um sem fim de filamentos” - o termo utilizado até mesmo remete ao vocabulário típico do romance policial. As materialidades de Boal são os fragmentos deixados por ela, assim como os de Portugal são os substratos históricos materiais e imateriais, dos quais a Ilha da Madeira faz parte, assim como, para alguns, o saudosismo. O espaço ilhéu vale para se pensar um modo de ser histórico característico de Portugal, mas também esse mesmo território, com seu isolamento, por sua característica insular, permite o desenho da angústia, como salientado pela romancista. O narrador em terceira pessoa de *A Corte do Norte* elabora a percepção de que marcos decisórios, responsáveis pela construção da consciência subjetiva e nacional, estão alicerçados na pergunta “o que é?”.

Lidar com a História traceja o encontro de lacunas e, com elas, a ficcionalidade ganha espaço e intensidade. Quando questionamos o que é ser português, vários dados aparecem, então, qual é o elemento responsável por determinar o é do ser português? Ou, na verdade, este não existe? Sendo, pois, a multiplicidade uma das *possibilidades da impossibilidade* de tentar

encontrar o absoluto, conforme empregado por Agustina Bessa-Luís; a outra seria a aceitação do silêncio e a quebra do sentido, como acontece na obra de Maria Gabriela Llansol. A ficcionista valoriza a proliferação de níveis, de semânticas, de dados e de narradores, talvez para fazer ver a falência da razão enquanto determinante de absolutos suprahistóricos e, nesse movimento inter-relacional, surge o traço polivalente que leva ao romance como enciclopédia aberta.

Por isso, torna-se necessário retomar a discussão realizada no início deste capítulo sobre a forma como a saudade configura-se como o afeto capaz de tornar presente o ausente. Ela é física e emocional, pois sente-se falta de algo que existiu; caso contrário, o sentimento privilegiado seria a vontade. Neste sentido, a personagem Rosalina de Sousa funciona como a saudade e o seu misterioso desaparecimento faz com que a sua ausência se transforme em “presença” mítica.

Não há um corpo morto a ser velado, conforme revela o narrador no momento em que um dos filhos de Rosalina produz um vinho em homenagem a mãe: “Possuía uma nota da colheita de 1864, «Boal especial», a que acrescentara uma cruzinha preta. Fora o ano em que a mãe morrera *ou* que se fizeram conjecturas a esse respeito. Porque o corpo nunca aparecera” (BESSA-LUÍS, 1987, p.56; grifo nosso). Ou seja, há um corpo insepulto em *A Corte do Norte*, o que equivale a dizer que há uma história em aberto, independente da razão do paradeiro de Rosalina e note-se o uso da conjunção alternativa /ou/ marcando essas possibilidades e indefinições.

Nessa temática, apontar o mito sebastianista parece uma trivialidade, mas assim como os herdeiros de Rosalina, os filhos do rei, ou seja, a nação portuguesa, também lida com um corpo insepulto, com a paradoxal presença do ausente, enquanto saudade e com os desfechos abertos para uma existência que permanece como promessa. Mas a saudade pode aproximar-se da vontade ao dar espaço para a projeção emocional dos desejos subjetivos a partir de um elemento exterior e o caso de Dom Sebastião é emblemático desse procedimento.

A estrutura da formação do pensamento português está baseada, segundo Eduardo Lourenço (1999, p.12), em *Mitologia da saudade*, na tonalidade afetiva da saudade, bem como na forma como esta se aproxima da nostalgia e da melancolia: “A *saudade*, a nostalgia ou a melancolia são modulações de seres de memória e sensibilidade com o Tempo”. Tem razão, portanto, o filósofo e crítico português, quando afirma que “não somos seres inscritos, ou inseridos, como agora se diz, num espaço e num tempo indeterminados, mas seres espacializantes e temporalizantes, unidos e divididos no espaço e no tempo que somos e que criamos” (LOURENÇO, 1999, p.33). O espaço e tempo indeterminados são os da metafísica,

da esfera suprasensível, em que as coisas são em si mesmas sempre. Referencia-se, assim, o campo da filosofia teórica. No entanto, a constituição do pensamento lusitano está cimentada em outra perspectiva temporal e, talvez, sejam o sentimento da saudade e o olhar para o passado os responsáveis por moverem os autores portugueses no exercício contínuo de questionar o que é ser português, conforme frisa Eduardo Lourenço (2016), em “Da literatura como interpretação de Portugal”.

Aplicada ao romance estudado, a saudade, ao ser feita de tempo, ao ser “memória em estado de incandescência” (LOURENÇO, 1999, p.32), define o caráter existencial dos Homens como temporalidade e, assim, o passado, com seus enigmas e silêncios, explorados literariamente, ajudam a formar e dinamizar o presente, tal como o roteiro emocional dos descendentes de Rosalina de Sousa evidencia. Mas a temporalidade, em chave de leitura agustiniana, aproxima-se da angústia. Portanto, um sentimento tipicamente lusitano demarca o essencial do ser dos Homens, conforme sublinha Eduardo Lourenço (1999, p.32): “Não será saudade um nome, entre outros, com que se exprime alguma coisa de mais universal – precisamente a dificuldade para todo o ser, feito de tempo, de ‘estar no mundo’”. Temos, assim, a analítica da historicidade daquilo que existe em determinado tempo-espço, mas que está fadado a deixar de existir. Não é gratuito o fato de que o ensaio de abertura de *Mitologia da Saudade* se chama “O tempo português”, nem o fato de *A Corte do Norte* abrir suas páginas referindo-se à saudade. A percepção de “ser feito de tempo” pelos Homens dá azo à angústia, tonalidade afetiva básica da poética da romancista que encontra nos desenhos da Madeira esse sentimento e, em razão disso, a necessidade desse espaço precisar de um romance.

Nesta perspectiva, defendemos que Agustina Bessa-Luís trabalha ficcionalmente os acontecimentos que passam a dar sentido ao que é ser português. No entanto, é necessário investigar o modo como esse levantamento é feito, pois é preciso pensar o ímpeto inventariante da romancista, quer a partir do micro (como, por exemplo, os objetos de uma casa da província portuguesa), quer do macro, isto é, o repensar literariamente de praticamente todos os grandes fatos e personalidades históricas lusitanas. Se Portugal é o 25 de abril, é também a província, Dom Sebastião, os camponeses, a Guerra Colonial, Salazar, Florbela Espanca, Inês de Castro, Dom Pedro, Uriel da Costa, a Ilha da Madeira, Aníbal Cavaco da Silva, Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes, Maria Helena Vieira da Silva, Afonso Henriques, Dona Teresa, Leonor Telles e D. João. É extensa a lista de nomes, de espaços, de lugares, de sentimentos, de saberes e de verdades que formam Portugal e que passam pelo crivo cortante, ajuizador e problematizador de Agustina Bessa-Luís. *A Corte do Norte*, portanto, representa apenas um dos temas debatidos pela escritora na sua busca do ser e do ser português.

Acontecimentos se transmutam em acontecimentos apropriativos e estes definem alguns modos de ser elementares da narrativa de uma pátria que, do mesmo modo, precisam ser passados em revista. Além disso, o trabalho estético ajuda a formar o inconsciente coletivo de uma nação, ao construir o pano de fundo discursivo responsável pela configuração mítica estabelecida a partir de alguns acontecimentos. A diegese de *A Corte do Norte* frisa como reconhecer origens configura apreender a sua história e a si mesmo. Por outro lado, como a História torna-se subjetiva, não dá para saber ao certo se a versão que chega realmente condiz com a realidade e, assim, em um movimento tipicamente agustiniano, o absurdo e a tragédia se revelam à proporção que frisam interrogações aporéticas. O amor pelo absurdo plasma-se pelo inacabamento e pela ilogicidade em detrimento da razão científica, haja vista que a lógica não é capaz de resolver o *puzzle* romanesco de Rosalina de Sousa, a qual “continuava tão encoberta e desaparecida como antes” (BESSA-LUÍS, 1987, p.68). Repare-se nas duas condições da protagonista: encoberta²⁵ e desaparecida, assim como desejada, ou seja, termos referenciais ao substrato discursivo que configura a narrativa sobre Dom Sebastião.

Boal continua encoberta, à vista disso, *A Corte do Norte* termina, mas não conclui nada, além, como salienta Maria Alzira Seixo (1987), da percepção da impossibilidade de concluir. O enigma mantém-se e o leitor fica sem saber o desfecho da trama, assim como também não sabem Francisco, Tristão das Damas, João de Barros, Rosamund e Gramina. Essa configuração textual, segundo Gustav R. Hocke (2005, p.15), representa uma articulação tipicamente maneirista, visto que destaca o fato de que “não existem apenas duas verdades (fideísmo), mas existem inúmeras verdades (pirronismo)²⁶ que se perdem por entre os meandros do labirinto”.

Esse amplo movimento interrogativo esconde também a indagação do que significa compreender a verdade sobre um povo. Em razão disso, Carlos Ceia (2007, p.43) sublinha que, no romance contemporâneo que usa a “imaginação crítica da História”, aquilo que não aconteceu torna-se tão importante quanto o que poderia ter acontecido, conforme as narrativas de Agustina Bessa-Luís demonstram, entre elas, claro, *A Corte do Norte*, em que se elucida uma pluralidade de “poder ser”: “A ficção também pode servir para reconstituir o passado e, para isso, não precisa de eliminar o que aconteceu verdadeiramente, sendo crível que o que pode/podia ter acontecido também importa à revisão do passado”.

²⁵ Por exemplo, *O Encoberto* é o nome da peça de Natália Correia sobre o mítico rei.

²⁶ Trata-se de um conjunto de conceitos desenvolvidos por G. R. Hocke, no seu ensaio sobre o Maneirismo. Segundo ele, “Fideísmo: doutrina segundo a qual a verdade é acessível à inteligência, sempre que ela se apoie na Revelação” (HOCKE, 2005, p.15) e “Pirronismo: doutrina filosófica de Pirron, cético grego (séc. IV a.C.), a qual se baseia a dúvida total. Segundo Pirron, não sendo possível conhecer as coisas, dever-se-á suspender qualquer julgamento e permanecer impassível frente às mesmas” (HOCKE, 2005, p.15)

Tudo isso leva à “invenção de um novo tempo dentro da História conhecida” (CEIA, 2007, p.43), qual seja, um novo tempo do possível funcionando como multiplicação, como adendo à História ao ser ficção. Portanto, olhar para todos esses fatos significa tentar responder “o que é ser”, porém, nessa reflexão, distingue-se a presença do ser histórico e como uma multiplicidade de saberes, de sensibilidades, de entendimentos e de narrativas o qualifica, tal como desenha o enredo. A demarcação dos homens como seres de memória feita por Eduardo Lourenço (1999) e aproveitada por Agustina Bessa-Luís faz com que esta elabore um labirinto da multiplicidade, bem como aquele entende o labirinto da saudade como sentimento formador da mística de um povo:

A saudade participa de uma e de outra [nostalgia e melancolia], mas de uma maneira tão paradoxal, tão estranha – como é estranha e paradoxal a relação dos portugueses com o ‘seu’ tempo – que, com razão, se tornou num labirinto e num enigma para aqueles que a experimentam como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos (LOURENÇO, 1999, p.13).

Em sua relação estranha e paradoxal com o ‘seu’ tempo, a escritora, disposta a enfrentar o labirinto referido por Eduardo Lourenço (1999), criou, de igual maneira, um texto constantemente adjetivado como labiríntico, barroco, permeado por enigmas e por dúvidas. Desse modo, oferece uma literatura, talvez, digna de seu tempo, qual seja, um tempo de mudanças que pede inventários e armazenamentos, tempo de multiplicidade, tempo de enigmas, tempo de quebras de sentidos ontológicos, tempos da História e das histórias, conforme salienta a romancista: “Eu sou uma escritora, testemunha sensível dos costumes, circunstâncias e discursos da minha época. A minha tarefa é compreendê-los, tentando arrancá-los à circularidade das verdades que a angústia e o tédio autorizam num tempo medido entre a vida e a morte” (BESSA-LUÍS, 2000, p.23). Ser uma testemunha sensível dos costumes pode ser lido como sinônimo de realizar o trajeto moral de um povo e, para isso, é preciso reconhecer as circunstâncias e os discursos de uma época dentro do período temporal que é o das personagens, mas também o da ficcionista como ser dotado de perspectivas e de temporalidade.

Quer quando fala do prosaico, quer quando fala do histórico, quer quando teoriza, a escritora traça a imagem de um país, seus costumes, sua cultura, seus saberes, sem, contudo, fechá-la. Deste modo, *A Corte do Norte* não deixa de ser um romance também sobre Portugal. Todavia, conforme destacado pelo narrador onisciente, a pluralidade complica o desejo de captação da imagem definidora e específica de determinado ente e/ou país: “Boal não se podia capturar na confrontação de inúmeras imagens a que dera lugar” (BESSA-LUÍS, 1987, p.146). Ora, o mesmo não valeria para Portugal?

O fato de “algo ser algo” ilustra como esse verbo demarca um elemento predicativo que ganha contornos existenciais. Alterar formações discursivas históricas representa entender que o valor existencial não está centrado em uma origem transcendente, mas como construção histórica com seus jogos de poder e silêncios, conforme o substrato narrativo do romance em foco determina. Em razão disso, a pergunta “o que é” pede pela linguagem, haja vista que esta é responsável quer pelo aspecto predicativo e pelo existencial do ser dos entes.

Nessa ordem de ideias, Olga Pombo (2006, p.273) afirma que “qualquer totalidade só pode ter a forma de uma multiplicidade potencial”, o que está em diálogo com o pensamento de Italo Calvino (1990, p.127), quando este reconhece a forma como a ciência cada vez mais desconfia das soluções gerais “que não sejam setoriais e específicas”. Quando se estabelece a força da adição, a “multiplicidade potencial”, em igual medida, aponta-se para a indeterminação, uma vez que, na acumulação de predicados, há uma abundância de referências, logo, uma maior indeterminação que nasce a partir da expressão e do armazenamento das diversas interpretações responsáveis por criar a cadeia semântica que conecta objetos, tempos e pessoas.

Há, então, aquela “distância entre a experiência na sua multiplicidade irreduzível e o que dela pode ser dito” (LOPES, S, 1992, p.12). Se Quina, em *A Sibila*, por exemplo, é uma mulher pioneira em termos administrativos, ela não deixa de ser também a representação do pensamento provinciano pela importância dada aos valores do sangue e da terra. Eis aí, a “multiplicidade irreduzível” dessa personagem, já que, como apresentado, as visões de Germa e Bernardo sobre Quina se chocam, provocando, assim, uma tensão paradoxal. Em *A Corte do Norte*, se Rosalina de Sousa caiu das falésias e morreu, ou se foi morta por seu marido e enterrada, ou se fugiu, mudou de nome e assumiu outra personalidade, todas essas versões constituem as adições permitidas pelo conjunto de interpretações possibilitadas pela semântica do romance enciclopédico agustiniano. A escritora parte do banal, do visível, do que existe para tentar chegar ao que não se encontra, ao suprasensível, o que não significa que ela consegue. Basta pensarmos que nenhum dos descendentes da Baronesa de Madalena do Mar é capaz de responder à pergunta anteriormente feita. Mas é exatamente por não conseguirem que a multiplicidade se materializa por intermédio do constante deslocar dos pontos de vista.

Negando os caminhos lógicos e as expectativas, entre elas, a do próprio gênero romance policial, *A Corte do Norte* termina sem apresentar o que realmente aconteceu com Boal. Tal escolha formal mostra que o fim se difere de conclusão. Igualmente se destaca a impossibilidade de reconhecimento de marcos zeros. A pergunta-chave presa ao enigma da protagonista Boal,

vista como uma indagação existencial, desenha a tentativa de captar a origem fundamental de algo para traçar a narrativa certa dos motivos do ser.

Nesse processo, a matéria histórica funciona como mecanismo para se pensar a natureza linguística, visto que o discurso literário e o sócio-histórico, por exemplo, formam o pano mítico que cobre Dom Sebastião, assim como são os discursos acerca de Boal os responsáveis pela mítica dessa personagem e de como a narrativa de uma pessoa coaduna-se à narrativa de um lugar, no caso em questão, da Ilha da Madeira e, concomitantemente, como a narrativa de um rei foi utilizada para exprimir a narrativa de uma nação. Em *A Corte do Norte*, a consciência histórica alia-se à construção mítica, mas a autora elabora como ambas necessitam da linguagem para existirem, sendo, pois, essa o elemento de força do romance.

Agustina Bessa-Luís, ao expandir os focos narrativos, ao problematizar a História e os sistemas do conhecimento, mostra as convenções e a ficcionalidade presente nas áreas do saber que usam a linguagem para repensar hábitos e verdades. Discussões filosóficas e teóricas, como as presentes em *A Corte do Norte* acerca da linguagem, acontecem juntas com o desenvolvimento da trama ficcional, ainda que não estejam necessariamente ligadas ao desenvolvimento da trama. Todavia, a união desses fatores resulta no caráter hiperbólico de sua produção.

O desejo de recolha de elementos do presente e do passado, além dos cacos e as reminiscências de uma vida, ao registrar o presente coletivo e o passado histórico, desaguam na construção da imagem enciclopédica que ganha, em *A Corte do Norte*, a configuração da Ilha da Madeira. A investigação sobre Rosalina de Sousa compõe os vários rostos das personagens por meio do fragmentário e do múltiplo. Ao contar a história de Boal, Agustina Bessa-Luís (1987) vale-se das ruínas do passado para edificar não só o impossível é daquele ser, mas também o de um país. No entanto, se a linguagem permite a manifestação da consciência, como nos ensina: “Articular uma frase é manifestar uma consciência” (BESSA-LUÍS, 2016, p.1297), então, retomando os silêncios da História, nota-se como esse o direito à definição de condutas foi vedado a muitos, como as mulheres, portanto, além de evidenciar a História como interpretação, como constructo discursivo sedimentado por determinada ideologia, a romancista, não só em *A Corte do Norte*, mas também em outros momentos, frisa os silêncios da História e como eles precisam ser escutados, conforme a narrativa de *Um cão que sonha* evidencia.

4 *UM CÃO QUE SONHA*: a escrita da História, o sentido do ser, os valores e a memória

“A história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir da sociedade. Mas é também o *relato* que se faz de tudo isso”

Michelle Perrot (2013, p.16)

Estruturado em duas partes, o romance *Um cão que sonha* (1997) é composto da seguinte forma: Parte I: Cap. 1 Em que falhou o médico perfeito; Cap.2 Ponto Pé-de-Flor; Cap.3 Supostas viagens; Cap. IV Nausica no Monte-Faro; Cap. V O tempo do MUD; Parte II: Cap. 1 Estudo das funções ditas superiores; Cap. 2 As três mulheres más; Cap. 3 Um cão que sonha; Cap. 4 A princesa siciliana; Cap. 5 Fase terminal de um amor profundo.

Depreende-se desta arquitetura, que o texto retoma traços habituais da composição agustiniana, perceptíveis desde *A Sibila*, posto que há vários níveis narrativos encaixados à narrativa principal. Abrem-se parênteses para falar de Lepa, de Branca, de La Roque e para o narrador falar de si mesmo enquanto cerze a narrativa de Maria Pascoal e Léon Geta. A descrição do hábito de Léon ler o jornal dá espaço para o “parêntese” que reflete sobre o processo de emancipação feminina a partir da história da entregadora de jornal e da prostituta. Macronarrativas e micronarrativas criam um jogo de espelhos e volutas (encaixes-reflexos), dobras em cima de dobras, parênteses após parênteses, que alargam e aprofundam a narrativa principal por meio destes encaixes, o que leva a um novo jogo de relações.

O romance fundamenta-se em dois eixos semânticos interseccionados: o de Maria Pascoal e o do manuscrito sem autoria, intitulado, assim como o romance de Agustina Bessa-Luís (1997), *Um cão que sonha*. O enredo começa com a morte de Maria Pascoal. Nessa diegese existe um homem que se interroga a partir da ausência física de um ser, mas materialmente sentida pela fisicalidade de um livro desencadeador de enigmas. A intriga simples, como são em grande parte as da ficcionista, dá espaço para a reflexão sobre a *memória*, mas também sobre a *História*, recordando, já aqui, que a Memória/História representa uma das áreas do saber estruturantes da *Encyclopédie*.

Um Cão que sonha, narra o casamento por conveniência de Léon Geta Fernandes e Maria Pascoal. O narrador mostra como ambos tinham interesse em aceitar essa obrigação social buscando benefícios próprios. Após três anos de casados, ela morre em um acidente de carro. Bem próximo a esse fato, a avó e a mãe de Léon também morrem e esta personagem se muda do Porto para Lisboa. Depois de anos, ele descobre o gosto da mulher por escrever e, nesse percurso, parentes de Maria Pascoal acham um livro sem assinatura e o entregam a Léon: “Um dia, Caledónia Bonifácio, deu-lhe um caderno grande, escrito à mão e que ela disse ser de

Maria Pascoal” (BESSA-LUÍS, 1997, p.173). A voz narrante assinala que o documento de Monte-Faro não está assinado. Em função disso, há abertura de dois caminhos de leitura: Maria Pascoal, ao que tudo indica, escreveu o manuscrito, mas ela, igualmente, pode não ser autora. O romance joga com essas possibilidades, mas parece priorizar a primeira.

Monte-Faro consiste em uma estância de verão, em que Maria Pascoal, quando adolescente, passava as férias. Esse local teria inspirado a escrita do personagem de *Um cão que sonha*: “Com quinze anos, Maria Pascoal ia sozinha para o Monte-Faro” (BESSA-LUÍS, 1997, p.100). Havia por parte dessa personagem o desejo de guardar literariamente aquela realidade e, por conseguinte, as suas impressões daquele espaço. A voz narrativa em terceira pessoa sublinha que um escritor nacional inventariaria seu país, na medida em que este se torna um “conhecedor do seu gosto e dos seus costumes” (BESSA-LUÍS, 1997, p.205). O sentido da criação, remetendo a traços qualificadores do romance como enciclopédia aberta, possui um valor “arqueológico”, pois guarda as vivências e existências de um tempo, como apresenta o próprio narrador: “- Dento de cem anos e até menos, tudo o que se escreve agora é arqueologia. Há-de haver quem nos escove a poeira e sonhe com a aplicação que tivemos, como se fôssemos uma candeia de barro” (BESSA-LUÍS, 1997, p.236).

Comentários dessa natureza, assim como o destaque das temáticas presentes no manuscrito de Monte-Faro lançam luz a dados interpretativos caros ao ideário da romancista. Entretanto, outro caminho interpretativo aparece, pois tais mecanismos reforçam a projeção autobiográfica, bem como muitos dos procedimentos característicos do estilo de Maria Pascoal são desenvolvidos por Agustina Bessa-Luís:

Primeiro foram só notas sobre o folclore do lugar, as paisagens, os cheiros, os moradores. Mas depois tudo ficou ligado por um fio de sentimento próprio, um íntimo roteiro que a levava ao encontro do mundo, seu parceiro na obra que iam fabricar. Ela estava movida pelo vento “como de Argos”, em que as paixões resplandeciam. Ela morria daí a sete anos e não se diga que tudo ficava por viver (BESSA-LUÍS, 1997, p.113).

Após receber o livro, Léon dá o manuscrito de Monte-Faro para o seu vizinho Amálio Correia de Sá lê-lo. Este altera o texto e o devolve para Léon, que o assina e publica como seu autor. Com uma assinatura, a personagem assume a autoria daquela história. O livro ganha prêmios e passa a ser visto como uma obra-prima. Nesse percurso, o narrador alude às convenções da literatura e do mercado literário, tais como premiações, feiras, palestras.

Paralelo a esses fatos, Léon Geta Fernandes tenta entender quem fora a sua esposa, se ela era a estudante do MUD²⁷ que, fugindo da PIDE, em uma noite de nevoeiro, pediu abrigo, dormiu no sofá da sala e foi embora no outro dia sem deixar vestígios. As lembranças de Léon sobre esse acontecimento centram-se na boina vermelha usada pela estudante:

O tempo do MUD, exactamente. Havia o tempo do MUD, não podia esquecer-lo; senão tinha que esquecer o momento romântico em que abriu a porta da casa do avô Osvaldo e viu a jovem, molhada até aos ossos, ou só banhada de nevoeiro como se estivesse numa sauna. Ela entrou e tirou a boina bilbaína, que sacudiu. Tinha um emblema cosido nela, mas Léon não percebeu se era a insígnia dum clube, ou do que se tratava. Era uma estudante, via-se bem. Pálida, com sobranceiras longas e salientes. Uma gota de água corria-lhe pelo rosto e parecia que chorava. Era uma estudante, ele não tinha dúvida. Todas usavam boinas como aquela e distinguiam-se pelos emblemas, das facções católicas ou da Mocidade Portuguesa. As mais provocantes iam até colar nas boinas retratos de Selassié, para mostrarem a reprovação pela guerra da Abissínia. A estudante do MUD sentou-se no sofá e olhou para os quadros a óleo²⁸. Talvez exercessem nela um efeito mágico, porque fechou os olhos duas ou três vezes. Depois disso, Alzira, a governanta, que tinha descido a escada até meio, foi para cima, e o arrastar dos chinelos dela ouviu-se no patamar onde não havia alcatifa.

No dia seguinte, a estudante do MUD foi-se embora, provavelmente na camioneta das nove, como dissera. Léon ainda correu à estação das camionetas, a primeira na rua que lhe lembrou no percurso para o centro da cidade, uma garagem com muito movimento de recolhas e de passageiros. Tinham visto a jovem, mas ela não embarcara. Limita-se a comprar um bilhete para o percurso de Viana onde jaziam mais de mil poetas (BESSA-LUÍS, 1997, p.146).

Eis o resumo da trama de *Um cão que sonha*. Mas essa síntese não mostra a densidade dada a cada um desses elementos dinamizadores, visto que as volutas do pensamento e o desbravamento do fato elementar, que permite o fluxo reflexivo, são mais significativos do que a arquitetura de uma intriga aos moldes tradicionais. A reflexão sobre o ser, a manifestação do trágico, a inquirição sobre a História, além da reflexão de ordem moral dinamizam o enredo do texto de 1997. Estes surgem com outras aparências, mas são temas constantes, como a nossa discussão sobre *A Corte do Norte* bem procurou demonstrar.

A apreensão histórica ganha, assim, centralidade no texto de 1997. Segundo Jacques Le Goff (2000), em *História e memória*, uma das formas de compreender essa área do saber consiste em investigar as características da presença humana em determinado período temporal. Mas, como a narrativa de *A Corte do Norte* frisa, o que habita o tempo gera discursos e estes podem ser heterogêneos para o mesmo fato. Sendo assim, olhar o passado significa inquirir os

²⁷ MUD (Movimento da União Democrática) representa um grupo antisalazarista criado após a II Grande Guerra.

²⁸ Cena parecida estrutura a diegese de *A Ronda da Noite*.

restos textualizados dos discursos pretéritos que chegaram à atualidade. Por ser ato de linguagem essas falas estão abertas à reflexão por conseguinte, à interpretação e, como mostra o romance de 1987, à multiplicidade. O texto em apreço funciona como complemento da trajetória epistêmica aberta pelo romance anterior estudado.

A narrativa de *Um cão que sonha* fomenta a reflexão sobre a condição existencial dos seres, que sentem a força do tempo, sendo este transmutado em apreensão histórica. Do mesmo modo, permite a ponderação acerca do status feminino ao longo da História ocidental. Em razão disso, a escritora sinaliza que História precisa ser enriquecida pela pluralidade, pois existem os silêncios da historiografia, entre eles, o das mulheres, segundo Michelle Perrot (2017). Assim, essa historiadora as une aos operários e aos prisioneiros reconhecendo, neste conjunto, os “esquecidos” do discurso oficial e, em razão dessa condição, supostamente, eles não *existem* como memória e nem como discurso e, por consequência, não se constituem como produtores de atos de linguagem. Portanto, a condição de submissão, de silenciamento e de inferioridade fez com que as mulheres fossem vistas como incapazes de definir saberes. Por outro lado, a trama retoma essa discussão por intermédio de um manuscrito sem autoria para mostrar as densidades que envolvem essa questão.

Paralelo, portanto, a essa reflexão, ganham relevo os enigmas de Maria Pascoal que assolam Léon. No fim do romance, após ter assumido a autoria do livro de gênio atribuído à sua falecida esposa, ele percebe que, nessa escolha, a possível autora do Manuscrito de Monte-Faro personagem se tornou mais viva do que ele, haja vista que, conforme apresenta o narrador, essa o habitou como “memória dos sentimentos” (BESSA-LUÍS, 1997, p.321). Nessa trajetória de uma vida, o rosto da mulher passou a ser o dele, conforme este significativo excerto, das páginas finais, exemplifica:

Ultimamente levava muito a peito a vida de escritor e empenhava-se em estar preparado para falar do livro de Monte-Faro e do autor dele, a mulher tal como a conhecera e cujos laços ele apertava cada vez mais. Tomava a responsabilidade da obra dela, deixava que Maria encarnasse nele, servia-a de corpo e alma com as forças que lhe restavam. Era como se ela assim lhe ordenasse e era uma ordem fácil de cumprir porque a ressuscitava. Voltava à vida o puro rosto juvenil, os braços que se arqueavam para o abraçar, estando ele distraído ou fingindo que não a amava porque pequenas infracções dos sentidos o impediam de a olhar. Na verdade, nunca tinha olhado aquele rosto para além do comportamento. Agora tinha-a descoberto e exigia justiça para ela, usando para isso todo o desinteresse da fama. Ela era a sua obra, o seu povo, o seu coração que está ausente enquanto as coisas humanas nos dividem. Era o seu próximo, e nisso o mundo se sustentava como sobre uma fâisca em que os astros se cruzavam, os perigos sucediam, a ordem duma gigantesca desordem era consumada. Compreendia que vivera e viveria para sempre como refém daquela enorme verdade que era a outra pessoa. Não se debatia

mais, aceitava isso. Não precisava de ter talento nem de fazer extravagâncias para que essa glória lhe fosse atribuída. Refêem da amada, como uma pérola caindo pelo rosto amado, descobrindo o rosto diferente, o seu rosto (BESSA-LUÍS, 1997, p.323-324).

Este fragmento indica as linhas de força do texto literário em apreço, pois as rasuras no manuscrito de Monte-Faro funcionam enquanto sinônimo do entendimento da História e, por conseguinte, da pluralidade discursiva. Esses fatos aparecem através da importância dada à reflexão sobre os silêncios da História, os enigmas deixados por essa e as possibilidades de abertura semântica. Sendo assim, primeiramente, entenderemos a sua visão e a filosofia da História defendida e como esses pontos conduzem à revisão de certas doutrinas. Depois, partiremos para a reflexão sobre a memória, que vai justificar a teoria do romance defendida por Agustina Bessa-Luís através do conceito de memória do amor, sendo esse designado, em *Um cão que sonha*, de memória dos sentimentos.

4.1 Agustina Bessa-Luís e as hipóteses derivativas: repensar a História

Em oportunidades diversas, a escritora frisa como o sistema de ensino, entre eles o de História, espanta a dúvida enquanto força necessária à maturação do intelecto. A interrogação, mais do que a resposta, ao intensificar angústias, permite uma leitura mais desencantada da condição existencial e, ao mesmo tempo, mais honesta ao não oferecer caminhos falsos construídos por raciocínios analíticos supostamente superiores. Nessa trajetória, Agustina Bessa-Luís (2008, p.51; grifo nosso) diz ser “pouco inclinada aos *sintomas da verdade* retida em papéis”.

Sentenças como essas demonstram como ela dialoga com a concepção de Jacques Le Goff (2000, p.103), quando este entende os documentos como “escolha do historiador”. O argumento critica o método tradicional de ensino, uma vez que, como a fala da autora sugere, este é responsável por fazer com que os estudantes continuem a divulgação de fatos sem nenhum questionamento, visto que a manifestação da dúvida e da limitação brecam o desejo de conhecimento, nos moldes tradicionais, como realidade acabada. O método de aprendizagem tradicional valoriza certezas e não as interrogações, o que pode gerar a continuidade de fraudes, tal como o caso do manuscrito de Monte-Faro parece indicar. O ceticismo designa uma ferramenta argumentativa que pode evitar extremismos.

Quando se define o padrão e o correto, fruto do procedimento de “escolher, avaliar e repartir os homens” (BESSA-LUÍS, 1958, p.49), do qual a linguagem se mostra como arma para construir e destruir valores, exclui-se muitos outros modos possíveis de ser. Em função

disso, as discussões sobre a linguagem embasam a reflexão sobre a História. Entretanto, à medida que se revelam convenções, traceja-se a impossibilidade de essas espelharem a verdade. Como precisado em *A Corte do Norte*, esse desnudar produz a descrença em uma essência totalizante, pois intensifica a angústia e o elemento confrangedor, ou seja, aquilo que oprime.

Através dessa configuração, nasce o conflito, ampliado pela construção pluralista. Se cada um percebe o acontecimento de forma diferente, então, a possibilidade de extrair a totalidade torna-se utópica, visto que cada ser está perdido na barreira da sua percepção fenomênica, bem como nos limites expressivos das palavras. Como discutido, o acontecimento é coletivo, mas a experiência, singular. Acontecimentos se tornam fatos, sendo estes construídos na interioridade e transmitidos pela linguagem. Para descrever o mesmo acontecimento, cada ser tecerá um discurso diferente, terá um juízo, mesmo que a mensagem contida na camada sub-reptícia seja a mesma. Mas existe o enfoque dos excluídos da História?

No caso histórico, segundo Jacques Le Goff (2000), documentos e monumentos dão visibilidade ao discurso de uma época e suas particularidades. Certos livros como, por exemplo, *A Divina Comédia*, de Dante, podem ser apreendidos como “documentos históricos” de um período por conseguirem sintetizar uma forma de compreensão cara àquele momento. Todavia, cabe questionar: documentos e monumentos priorizam que tipo de conduta e de representatividade? Em *Um cão que sonha*, o narrador perscruta essa questão, por exemplo, através da história literária pelo diálogo estabelecido com *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf (2014). Esse texto interroga as razões de existirem poucos casos, até recentemente, de grandes escritoras. Ou melhor, a ausência de reconhecimento de escritoras como exemplares, já que as mulheres, ao longo da História, escreviam, mas não obtinham destaque como produtoras de saber. Para entender esse fato, a autora inglesa retoma características sociais, filosóficas e históricas, sublinhando, pois, um plano de fundo expressivo responsável por essa gritante ausência.

Ao pôr em perspectiva outras histórias, saberes e discursos, a multiplicidade acentua silêncios históricos e ausências de determinadas perspectivas. Com isso diferentes timbres surgem e conseqüentemente, outras vozes ganham sonoridade. A pluralização explicita a abertura de caminhos e de alguns “erros” - como o nome na capa do manuscrito de Monte-Faro - eternizados como verdade. Nessa trajetória, a modificação da relação com o saber, por conseguinte, com a linguagem, altera o estatuto da filosofia/pensamento, da história/memória e da estética/criação. Os sistemas filosóficos são indagados e a História como trajetória ascendente cai em descrença. A estética/arte entra em processo de investigar sua estrutura e

suas convenções, como frisa Linda Hutcheon (1991), bem como se afasta do elemento realista, como o advento das vanguardas explicita.

A diversidade elabora um novo modo de lidar com a informação e com o conhecimento. A base doutrinária positivista que sedimenta o movimento enciclopedista do século XVII se altera, ao passo que novas formas de armazenar e entender o saber surgem para, nessa opção, mostrarem os excluídos da História. Com a percepção de vozes silentes, a “dispersão informativa” revela uma outra configuração do saber, pois o fixo se transmuta em constantemente atualizável, de acordo com Olga Pombo (2012, p.216), em *O círculo dos saberes*. Repensam-se, portanto, estruturas e propósitos, porque almeja-se destacar incompletudes, aberturas, possibilidades, integrações e caminhos.

Nesse movimento, a estrutura enciclopédica passa a ser distributiva para “acentuar a potencial multiplicidade combinatória [...] que visa facilitar, junto dos seus leitores, a dispersão dos itinerários de leitura” (POMBO, 2012, p.217). Valoriza-se, então, a diversidade com base em esquemas narrativos que ampliam fragmentações e quebras e, assim, expõem a abundância de sugestões interpretativas e de cruzamentos possíveis entre pontos de vista, inclusive, os que não tinham notoriedade, conforme faz Agustina Bessa-Luís, em *Um cão que sonha*. Portanto, ao dialogar com a tradição literária, com textos de outras autoras, como o de Virginia Woolf, e ao ficcionalizar acontecimentos e personalidades históricas, Agustina Bessa-Luís almeja frisar as ficções e os silêncios presentes na História, conforme acentua a própria autora na seminal abertura de *Santo António*:

Entende-se hoje que a História se engrandece muitas vezes com o desmentido dos grandes factos cuja luz encadeadora adultera a confissão do próprio homem. Esta é uma época em que toda a matéria que nos revela o passado está sujeita a revisão; não só porque as multidões têm a necessidade de ser informadas numa consciência menos partidária, mas também porque surgiram outros factores, éticos e científicos, que abrem mais amplo horizonte à inteligência dos estudiosos. Importa menos propor um herói para exemplo imperativo de uma sociedade, do que definir a qualidade humana que nos é comum, desprendida, tanto quanto possível, das influências de um sistema típico que a pode utilizar ou deformar (BESSA-LUÍS, 1993, p.9; grifo nosso).

O argumento de *Um cão que sonha* centra-se no desenvolvimento desse eixo temático: a necessidade de enriquecer a História com desmentidos, ou seja, com outros olhares e tonalidades capazes de destacar ocultamentos, adulterações e silêncios. Eis o primeiro modo de Agustina Bessa-Luís conceber e trabalhar com a História. Desmentir os grandes fatos significa fragmentar narrativas e multiplicar interpretações. Mas quais são os grandes fatos? Aqueles que ganham representatividade na escrita da História passada na escola, nos monumentos e nos

documentos, ou seja, aquilo que foi escolhido para sobreviver, segundo Jacques Le Goff (2000, p.103):

De facto, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha feita quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e dos tempos passados, os historiadores.

A multiplicidade destaca outros caminhos interpretativos para acontecimentos históricos e, assim, a linguagem literária e suas possibilidades os enriquecem. Quando se entende o ficcional da escrita da História, tem-se a permissão para a escrita trabalhar de forma criativa. Nisso, as reflexões sobre a linguagem, como força apta a construir e demolir conceitos, ganham importante papel, mas também são salutares as alterações no conceito de historiografia realizadas para causar a “dispersão informativa” (POMBO, 2012, p.216). Em razão disso, outro momento, em que o narrador agustiniano delimita, em *Adivinhas de Pedro e Inês*, a visão do registro historiográfico merece vir à tona:

A História é uma ficção controlada. A verdade é coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana. Investigar a História ou os céus obscuros não se compadece com suscetibilidades. Que temos nós a perder? A personalidade não existe, mas sim efeitos que desenham como os efeitos da luz sobre os corpos. Por isso não causamos danos no carácter dos povos quando aventuramos paixões e factos que, no fundo, são a projecção do mais humilde dos cabaneiros e zagalos (BESSA-LUÍS, 1983, p.224; grifo nosso).

Ampliando essa questão, antes de adentrarmos nos caminhos exegéticos de *Um cão que sonha*, convém pensar em certas leituras como as de Hayden White (1995), em *Meta-história*, quando esse postula a necessidade de repensar a historiografia pelas reflexões da Teoria Literária. Com isso, o teórico chega à conclusão de que a história se configura como narrativa, ou seja, como um contar de fatos ao longo de uma sequência temporal e que por isso deve ser vista como linguagem. Sendo assim, o conjunto de conceitos característicos dos estudos literários pode ser utilizado na historiografia. Daí a sua coerente proposta de se pensar uma “meta-história”, logo, retomando o excerto acima, a apreensão da romancista de pensar que “a história é uma ficção controlada”. A pergunta, por outro lado, consiste: controlada por quem?

Esse ponto torna-se essencial para Linda Hutcheon (1991, p.152), em *Poética do pós-modernismo*, quando discute o conceito de metaficção historiográfica e a forma como esta objetiva conscientizar a “necessidade de questionar as versões admitidas da história”. Desse modo, o controle e as versões admitidas caminham paralelamente. Nessa trajetória, a ensaísta canadense elenca as similitudes entre a escrita da História e da narrativa ficcional, em razão da

seleção temática, da organização discursiva estabelecida, do ritmo temporal criado e da elaboração da trama a partir de um foco narrativo.

Se existe uma reflexão teórica sobre a linguagem levantada em *A Corte do Norte*, em *Um cão que sonha* essa aproxima-se da teoria historiográfica estabelecida, principalmente, em seu momento de predileção histórica. Nessa dinâmica, em que a linguagem e a História são inquiridas, Agustina Bessa-Luís distingue que a existência empírica está guiada por ficções, por convenções historicamente construídas e, assim, a ficção usa da História e vice-versa e ambas, por sua vez, precisam da linguagem. Quando pensa a História como narrativa, a autora lança luz ao produtor do discurso. Nisso consiste um dos pontos-chave de *Um cão que sonha*, pois com base nisso ela interroga quem produz o discurso, quem foi silenciado e se o discurso tem dono.

Nessa ordem de ideias, João Barrento (2016) abre o capítulo “Leituras da História: facto e ficção no romance”, de *A chama e as cinzas*, tocando exatamente na questão de como os autores portugueses, principalmente, depois da Revolução dos Cravos, buscam outras histórias à medida que negam objetivos últimos, visto que a História foi utilizada pelo Estado Novo para justificar, por exemplo, a guerra colonial.

Diferentemente do que acontecia então, quando um objectivismo ingénuo da escola historicista dominava e influenciava também a literatura, as histórias sobre a História que hoje se escrevem alimentam-se mais de uma atitude céptica, e mesmo herética, minando, questionando e virando do avesso os modelos e as ideologias estabelecidos e aceites da historiografia (BARRENTO, 2016, p.30).

Apesar de não dirigido ao romance agustiniano, tais traços descrevem a metodologia da sua composição. Quando fala sobre a forma como acontecimentos foram retidos, a romancista prioriza a atitude céptica, questionadora e aproxima a escrita da História à ficcional. Pedir uma visão mais céptica em relação ao passado significa que este também precisa ser colocado entre parênteses, pois a “dispersão informativa” (POMBO, 2012, p.216) mostra não unidades, mas multiplicidades, fragmentos e diferenças, o que revela o desejo de realçar compreensões distintas lançadas, por exemplo, à mítica história de D. Pedro e Inês de Castro.

Enriquecer os fatos históricos com ficção significa, nesse contexto de revisitações e releituras, um modo de ser mais fiel à natureza da História, segundo a perspectiva de Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2011). Isso, sobretudo, baliza a concepção de Agustina Bessa-Luís. Complementando essa ideia, George Steiner (1992, p.13) assinala, em *No castelo do Barba Azul*:

Não é o passado literal que nos governa, excepto, talvez, numa acepção biológica. São as imagens do passado: com frequência tão intensamente estruturadas e tão imperativas como os mitos. As imagens e as construções simbólicas do passado encontram-se impressas, quase à maneira de informações genéticas, na nossa sensibilidade. Cada época histórica contempla-se no quadro e na mitologia activa do seu próprio passado ou de um passado tomado de empréstimo a outras culturas.

Os acontecimentos revisitados responsáveis pela construção da imagem nacional movimentam a imaginação de importantes autores, já que se questionam identidades e buscam-se outros focos. Porém, em maior grau, no tocante ao cenário literário português, Álvaro Manuel Machado (1984), em *A novelística portuguesa contemporânea*, cita José Saramago, Vergílio Ferreira, José Cardoso Pires, Agustina Bessa-Luís, Fernando Namora, Urbano Tavares e Jorge de Sena para provar o argumento que grandes autores da literatura portuguesa do século XX se voltaram à História.

Esses mesmos escritores são elencados por Miguel Real (2012), em *O romance português contemporâneo*, e por João Barrento (2016), em *A chama e as cinzas*. Uma das razões ao destaque dado pelos dois ensaístas a esses escritores consiste em entender como eles tiveram a sua cosmovisão formada pela interconexão da ditadura salazarista e do nazi-fascismo. Perscruta-se o presente e o passado, bem como a linguagem utilizada para criar esse processo. Dessa forma, assim como autores retomam literariamente o passado, entre eles, claro, Agustina Bessa-Luís, eles igualmente passam a demarcar a linguagem como convenção, mas também como forma de poder, como determinadora de condutas, de moralidade e de criação de valores.

Dessa forma, reolhar a História representa a revisitação de valores, por isso Eduardo Lourenço (1994) identifica certo espírito romântico de “reelaboração da História” responsável pela “reestruturação simbólica” configurada na literatura agustiniana. O referido crítico, ao defender sua tese, cita as narrativas de *O mosteiro*, *Os meninos de ouro* e *Fanny Owen* como paradigmáticos desse olhar problematizador estabelecido na História e nas estruturas simbólicas de uma nação.

A sua concepção demonstra o movimento crítico realizado por Agustina Bessa-Luís ao longo de seus romances históricos, sendo que, em *Um cão que sonha*, esse processo surge potencializado. Lidamos com caso de estelionato da História, com uma adulteração e, dessa forma, em especial, a História está a pedir a contraprova. O entendimento da historiografia enquanto escrita entre parênteses, trespassada por ficções, simboliza o uso da matéria histórica como possibilidade de negar verdades consagradas à medida que faz ver outros caminhos possíveis, conforme exemplifica o romance em apreço. Retomemos o caminho reflexivo apresentado até então firmado nas propostas de leituras apresentadas para os romances

focalizados: transformar a História, em histórias pelo desmentido aos grandes fatos; identificar ficcionalidades no que tange ao aceite como a verdade; reconhecer jogos de poder, usos ideológicos e axiológicos na construção de um eixo privilegiado de modos de ser e de condutas, bem como reconhecer e identificar silêncios e fatalidades.

Esses elementos marcam a fase histórica da autora. Apesar de materializar-se de forma mais densa a partir de 1973, com a publicação de *Santo António*, segundo Anamaria Filizola (2000), esse modo de leitura agustiniano pode ser identificado já em *O sermão do fogo*, de 1962: “Mas a história não se faz, ela resulta mais da memória das suas fatalidades do que da presença dos factos autênticos a que andou ligada uma fé humana e uma consciência” (BESSA-LUÍS, 1962, p.49). Mas o que significa a memória da fatalidade? Talvez que a História pode ser interpretada como movimento trágico, isto é, uma interrogação sem resposta. Conforme frisa o narrador de *A Monja de Lisboa*, quanto mais informações os narradores possuem, mais as indefinições aparecem, por conseguinte, acentuar indefinições faz com que um nada constitutivo ganhe notoriedade:

O mal dos historiadores é que dispõem cada vez mais de fontes onde colher informações. E de tanto que estudam, turva-se-lhes o entendimento para as coisas possíveis, tanto do corpo como da alma. Tudo são notas e averbamentos, e muito pouco é ciência original ou traduzida do mapa que é o coração humano. Todos querem escrever e poucos são os que resistem a isso. Escrever muito para ser derivante dum padecimento de angústia e de debilidade em viver; ou o modo de evitar paixão, ou saciá-las sem as sofrer (BESSA-LUÍS, 1985, p.9).

Esses procedimentos identificáveis na literatura de Agustina Bessa-Luís e, em particular, em *Um cão que sonha*, apontam as sendas deste “mapa que é o coração humano” (BESSA-LUÍS, 1985, p.9), ou seja, iluminam angústias, condição insuficiente, crueldade e interesses humanos. Quer quando pondera sobre a linguagem, quer quando interpela a História, conforme destaca Laura Fernanda Bulger (1989), Agustina Bessa-Luís aspira a mostrar o trágico, o elemento “confrangedor” a partir de afetos baixos. Em igual medida, segundo Jacque Le Goff (2000), a história aflora o estudo dos homens no tempo, portanto, representa algo essencialmente humano e, como tal, faz ver tonalidades afetivas como amor, ódio, angústia e jogos de poder, entre outros. E, nesse processo, a História, em outra chave interpretativa, pode ser entendida como um romance policial:

A tendência para revermos a História como um romance policial que é preciso explorar no sentido da justiça, libertando-a das suas representações demasiado dramáticas é também uma mecânica cultural moderna. Procura-se hoje desembaraçar a História da sua carga de ideologia pessoal e até de caricatura cultural. Só fazendo tábua rasa das tradições que pesam sobre a consciência

do homem, é que podemos chegar a ter noções sustentáveis sobre o mesmo (BESSA-LUÍS, 2000, p.64).

Rever a História como um romance policial não significa apenas buscar vítimas e culpados, muitos menos estabelecer uma narrativa causal pelo uso da razão prática, mas revisitar o caminho que permitiu, por exemplo, a “caricatura cultural” - como tal a hipervalorização de determinados traços em detrimento de outros, logo, uma reprodução deformada. Algo deformado representa um elemento que perdeu determinada característica, talvez, no caso da historiografia, a perspectiva e a presença dos excluídos da História. *Um cão que sonha* aponta para a necessidade de olhar fatos históricos, procurando os seus silêncios e, com isso, o processo interrogativo característico da escrita entre parênteses se materializa. Entretanto, no entendimento das multiplicidades, destaca-se que o olhar lançado ao passado não pode ter o intuito de renegá-lo ou de apagá-lo, mas deve servir como mecanismo para compreensão das ambiguidades do presente.

Ao enriquecê-la com desmentidos, com as ambiguidades da palavra literária, Agustina Bessa-Luís volta-se à História para tentar descobrir as trajetórias responsáveis pela configuração do presente, em que duas grandes guerras, que intensificaram o processo epistemológico reavaliativo da modernidade social, produziram desilusões, ceticismos e descrenças à medida que dão corpo ao tempo “pós-utópico”²⁹, na importante expressão de Haroldo de Campos (1997, p.265). Além desse elemento global, tem-se, em Portugal, a ditadura salazarista que, segundo João Barrento (2016), levou igualmente ao mecanismo de busca de respostas pela investigação escrupulosa historiográfica.

Nesse conceito do poeta brasileiro está contida a perda do entendimento da História como movimento ascendente, como evolução do espírito. Alguns escritores demonstram o desejo epistêmico de avaliação da História e, segundo o autor de *O arco-íris branco*, a poesia seria marcada pela urgência do agora, pelo presente. Já o romance, na esteira do pensamento de

²⁹ Na concepção do ensaísta brasileiro, a forma mais adequada de entender o seu tempo passa por uma compreensão muito específica. Segundo ele, “[...] o momento que atualmente vivemos – momento que estamos vivendo desde, pelo menos, o fim dos anos 60, quando se conclui, segundo penso, o processo da poesia concreta enquanto movimento coletivo e experimento em progresso – não é propriamente um momento pós-moderno, mas, antes, *pós-utópico*” (CAMPOS, 1997, p.265). Por isso, neste jogo entre contexto nacional e contexto global, afirma Haroldo de Campos (1997, p.268): “Veio o golpe de 64, o recrudescimento ditatorial de 68, os longos anos de autoritarismo e frustração de expectativas no plano nacional: poesia em tempo de sufoca. No plano internacional, acelerou-se a crise das ideologias. O capitalismo imperial, selvagem e predatória, por um lado; por outro, o Estado burocrático, repressivo e uniformizador, convertendo os revolucionários de ontem nos *apparatchki* de hoje, fazendo da arte um espaço de vassalagem para a dogmática partidária. A poesia esvaziava-se de sua função utópica (apesar de, paradoxalmente, os novos *media* criados pela tecnologia eletrônica lhe acenarem com possibilidades inusitadas, que pareciam dar conteúdo de realidade à profecia benjaminiano-mallarmaica da escrita icônica universal).”

Linda Hutcheon (1991), passa a ser construído sob o signo da metaficção historiográfica, porém, não deixa igualmente de trazer a ponderação sobre o presente pelo retorno ao passado.

Por ser essencialmente histórico, o romance pós-moderno se afasta do elemento modernista e vanguardista da tradição da ruptura por não mais questionar e brigar “com a questão da tradição e da conservação cultural como tema estético e política fundamental”, de acordo com Andreas Huyssen (1992, p.74). O crítico alemão assinala que o desenvolvimento dos computadores constitui um valor caro à produção pós-moderna de base histórica, pois permitiu maior acesso a textos e imagens do passado, a estilos pretéritos por meio de um banco de imagens digitalizadas. O impacto da informática na contemporaneidade deve ser levado em conta, assim como o cinema e a fotografia são considerados quando se fala do modernismo. Umberto Eco (1985), por sua vez, entende o pós-moderno como um comentário meta-histórico, isto é, uma ponderação reflexiva e crítica como tentativa de dar sentido ao passado e por consequência, ao presente. João Barrento (2016) salienta que os acontecimentos totalitários marcantes do século XX são responsáveis por fazer com que a valorização da História, na verdade, conote a indagação sobre o sentido do tempo. Em outras palavras, há a reformulação do tempo histórico, o repensar do tempo e o sentido do ser no tempo. Nessa vicissitude entre indeterminação, passado e presente, ganha densidade outra o valor do tempo.

Quer quando o subjetiva, pela memória, pelo fluxo de consciência, pela sondagem das camadas interiores, quer quando volta à História para demarcar histórias, a temporalidade materializa-se como força importante do conjunto literário da romancista (SEIXO, 1987). Por meio de personagens que interrogam a si e ao seu passado, bem como pela valorização da História, Agustina Bessa-Luís traz o tempo para o centro de seu projeto literário. Nesse procedimento, a romancista valoriza ruínas, imagem recorrente e elementar ao longo do projeto literário agustiniano, quer como lembrete de uma condição existencial, quer por saber que o contemporâneo se firma nas ruínas do passado³⁰.

À medida que aponta outras narrativas, a autora exerce o gosto pela pluralidade e inventaria acontecimentos característicos da história lusíada. Por sua vez, a predileção pela revisão histórica conduz à recolha enciclopédia e esta ao hiperbólico qualificador do seu conjunto literário. No entanto, de acordo com Olga Pombo (2012, p.224), a enciclopédia contemporânea, assim como a historiografia, “não quer limitar-se a ser o inventário de um saber constituído no passado nem sequer o balanço dos conhecimentos já estabilizados no presente”. Desse modo, a multiplicidade de assuntos, de sujeitos, de caminhos interpretativos e de

³⁰ Nota-se as digitais do pensamento benjaminiano nesse tipo de apreensão. Todavia, neste momento, comparar as duas perspectivas não consiste em nosso objetivo.

incompletudes constitutivas e as discontinuidades narrativas ganham forma no texto literário para sublinhar essas mesmas características como também constitutivas do texto histórico.

A escrita literária se alia à escrita histórica, assim como na meditação sobre a linguagem, como demonstra *Um cão que sonha*. Alicerçada na configuração enciclopédia, Agustina Bessa-Luís deseja “exibir espacialmente relações e articulações entre os saberes, [...] revelar aproximações, interferências, confrontar problemáticas e formas da actividade intelectual, fomentar irradiações, sugerir cartografias, mostrar as ligações, os nós, as fracturas, os ‘vazios’” (POMBO, 2012, p.224). Do mesmo modo como o trecho supracitado descreve a configuração da enciclopédia contemporânea, também ilustra o movimento argumentativo e estrutural presente em obras como a de 1997. Em função disso, precisamos compreender como esses elementos destacados, ao longo deste tópico, são trabalhados na narrativa em estudo.

4.2 *Um cão que sonha*: o silenciamento palimpséstico

“Quantas coisas ficavam pesadas de mistérios
no fundo da história de cada pessoa!”
Agustina Bessa-Luís (1997, p.75)

Segundo Eduardo Lourenço (2009), o romance *Um cão que sonha* contém as principais linhas temáticas caras à escritora, tais como a relação entre ficção e realidade, traços autobiográficos, a discussão sobre a matéria histórica e os seus silêncios, a natureza do mal, a formação dos saberes, a reflexão moral, a infância, o mistério do ser e do existir, as particularidades da escrita literária, as funções da literatura, as deformações físicas e emocionais das personagens, a morte, o jogo, a doença, a servidão, a relação Norte e Sul de Portugal - “o Norte é uma coisa o sul é outra” (BESSA-LUÍS, 1997, p.37), a força do dinheiro e as personagens femininas tanto as emancipadas, quanto as submissas. Retomando a sua conferência de encerramento do “I Congresso Internacional do Círculo Literário Agustina Bessa-Luís”, o ensaísta português afirma:

Em *Um cão que sonha*, Agustina é uma memória mais rica que a verdadeira memória; uma memória que sonha um passado de sonho para o torna-lo sensível, inesgotável como um verdadeiro presente. Recordando no interior de um presente que é sempre um passado sem imagem e um futuro virtual, Agustina desenrola diante de nós a viagem sem começo nem fim que é sua escrita. Ela é o lugar do seu autêntico nascimento. A perpétua angulação de um tempo já morto e supramente vivo. O que há nos armários fechados, nos corredores cheirando a maçã, um tempo esfarelado, filho e pai de novas ilusões, que se consolida e se torna vivo como eternidade. [...] As suas palavras e as suas imagens são fios desse tempo prisioneiro das coisas e dos seres,

impregnado até a obsessão do gosto, dos gestos dos vivos e dos mortos, em que a violência e enigma que confundiram a sua alma e a converteram num caleidoscópio de microsublimes, grotescas, lamentáveis: o único espelho das nossas vidas (LOURENÇO, 2014).

Muito próximo desta percepção, José Manuel Heleno (2002, p.114) analisa: “Os grandes elementos da prosa agustiniana se entrelaçam em *Um cão que sonha*”. Por fim, Álvaro Manuel Machado (2007, p.101) descreve a economia narrativa de *Um cão que sonha*: “Como sempre em Agustina, também aqui os personagens e a intriga vão-se definindo lenta e nebulosamente, por subtil e (aparentemente) caótica acumulação de pormenores, acumulação que, de facto, mais serve para interrogar do que para definir”. Esse conjunto de elementos dá corpo a tramas que revelam “todo o seu ambíguo poder de desencadear situações complexas” (MACHADO, 1983, p.80).

Ainda na sua conferência final ocorrida no “I Congresso Internacional do Círculo Literário Agustina Bessa-Luís”, em Lisboa, Eduardo Lourenço (2014) reconhece *Um cão que sonha* como uma das obras-primas da romancista, junto com *A Sibila*, *A muralha* e *O concerto dos flamengos*. A partir desta perspectiva, realizamos um breve movimento centrífugo, ou seja, de busca do modo como a intriga e o conteúdo de *Um cão que sonha* dialoga com elementos do seu conjunto literário, pois se existe a possibilidade de Maria Pascoal trazer traços autobiográficos, precisamos evocar a maneira como a romancista construiu suas biografias; se há a presença de fortes figuras femininas, é necessário resgatar a dinâmica estabelecida, em 1954, com *A Sibila*; se temos o sentido e função da arte retoma-se *O Susto* e, assim, sucessivamente.

Em *Um cão que sonha*, temos a narrativa, construída por um narrador heterodiegético intruso e comentador, em nível extradiegético³¹, e com focalização zero³², além da presença do eu narrador, como de costume nos romances de Agustina Bessa-Luís, típica da escrita entre parênteses, de Léon Geta Fernandes, filho da burguesia endinheirada do Norte de Portugal, um desses “homens demasiado preguiçosos para desenvolverem as suas próprias aptidões” (BESSA-LUÍS, 1997, p.56). Sendo assim, na estruturação semântica dessa personagem, a desconstrução de supostas características dos homens do Norte de Portugal, quase sempre descritos como viris e ativos. Ele se casa com Maria Pascoal, uma mulher quieta e teoricamente quase sem graça, devota aos serviços do lar, cujo pedido, antes de se casar, foi ter um quarto de

³¹ O nível que não é o da narrativa principal. Sobre esse aspecto consultar o *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p.125).

³² Demarcação da onisciência do narrador. Sobre esse aspecto consultar o *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p.246).

costura só para si. Ora, tal gesto, longe de ser gratuito, acaba por fazer uma clara referência intertextual a Virginia Woolf (2014, p.12) e ao seu ensaio *Um teto todo seu*, em que a autora inglesa afirma que a mulher precisa “ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção”. Assim a descreve o narrador:

Entendeu fazer da nora uma obra sua, e durante o casamento nunca de arrependeu de a ter elegido para mulher do filho. Maria Pascoal era tão obediente e submissa que como o senhor de Montaigne, podia passar por uma criada. Era prestável, alegre e cheia de vida. Qualquer coisa a divertia, tudo lhe bastava, não exigia nada, nem sequer o amor do marido, que a fazia rir pelo seu ar buliçoso e arrapazado. *Ela só queria estar só umas horas por dia, no quarto onde guardava algumas malas que trouxera de casa. A sogra não sabia se ela dormia ou bordava, nem lhe ocorria perguntar* (BESSA-LUÍS, 1997, p.13; grifo nosso).

Durante sua detida descrição, o narrador comenta o gosto de Maria Pascoal pelo quarto de costura. Da mesma forma, a voz narrativa alude que, apesar da personagem passar muito tempo neste local, não se ouvia qualquer barulho da máquina: “Passava o tempo no seu cubículo da costura, mas a máquina não se ouvia” (BESSA-LUÍS, 1997, p.26-27); “Ficava a saber, já sem surpresa, que ela passava o tempo no quarto de costura” (BESSA-LUÍS, 1997, p.35). Na delimitação do espaço cedido a Maria Pascoal, o narrador menciona o gosto da personagem pela leitura: “No entanto, lia bastante e escondia os livros debaixo duma almofada quando o marido a surpreendia. Saía só para fazer compras, andava a pé ou nos transportes públicos, dispensando Vicente Carreto que se vingava achando-a possidónia” (BESSA-LUÍS, 1997, p.23).

Aqui temos uma primeira abertura semântica: qual o espaço ocupado pelas mulheres na escrita quer da história, quer literária, quer filosófica, haja vista que estas alinham-se à definição dos jogos de poder à medida que significam a realidade? A enciclopédia ficcional agustiniana passa em revista saberes, por consequência, os produtores do conhecimento. Nessa trajetória, um dos processos caro à ficção contemporânea consiste em reconhecer e destacar ausências, por conseguinte, a necessidade de adendos e pluralização de pontos de vistas. Se a relação escrita, linguagem, conhecimento e verdade retrata uma das marcas dos modos de ser ocidental, então, qual o espaço ocupado pelas mulheres nele? Virginia Woolf (2014) investiga os motivos que levaram os homens a ocuparem o local principal na determinação do saber e das moralidades, para isso põe em análise desde a alimentação diferente dada a homens e a mulheres, até o acesso ao conhecimento para destacar a condição de inferioridade dada às mulheres e, por consequência, à sua produção escrita. Em *Um cão que sonha*, o narrador destaca

que Maria Pascoal era obrigada a ler escondida porque o acesso ao conhecimento por uma mulher representava uma alteração do estatuto moral imposto.

Quando discute o desenvolvimento do pensamento ocidental, George Steiner (2012) salienta que, desde a Grécia clássica, as mulheres ocuparam, com raras exceções, lugares de subalternidade, daí a ausência destas, enquanto produtoras de conhecimento:

Com raras exceções estelares, as mulheres mantinham-se fechadas em suas casas, desempenhando muitas vezes nos assuntos da *polis*, pelo menos nos assuntos filosóficos e retóricos, um papel subalterno. Algumas terão tido acesso a uma educação superior. Mas dispomos de poucos dados que o comprovem antes de Plotino. Esta abstenção (imposta, tradicional?) terá contribuído para o luxo, ou até mesmo a arrogância, do especulativo? Os seus efeitos prolongar-se-ão hoje, no nosso presente metamórfico, traduzindo-se na manifestamente contribuição das mulheres nos domínios das matemáticas e da metafísica? (STEINER, 2012, p.28).

No romance em foco, Agustina Bessa-Luís (1997) tenta responder essas proposições estabelecidas por George Steiner (2012) à proporção que retoma as considerações de Virginia Woolf (2014). Se, em *A Corte do Norte*, discorre sobre os caminhos epistêmicos inerentes à linguagem, em *Um cão que sonha*, a ausência de grupos sociais como produtores discursivos - mesmo quando essa voz existe - ganha destaque pela focalização na personagem Maria Pascoal. Esta vem de Pascoal de Arcos, no Alto Minho. Como pontuado, o casamento foi arranjado por La Roque, avó de Léon Geta Fernandes, sendo essa uma autêntica representação da figura feminina dotada de força e personalidade, cuja recorrência se faz perceptível desde *A Sibila* até *A Ronda da Noite*.

No início da narrativa, no primeiro capítulo, em que praticamente toda a informação diegética apresenta-se, Maria Pascoal morre, aos vinte e cinco anos, em um acidente de carro, na estrada da Póvoa, e seu marido continua a viver como se ela nunca tivesse existido: “Maria Pascoal morreu e esse ajuste não se alterou em nada. Léon voltou a descer às nove menos dez para ir ao bufete servir-se de macarrão gratinado” (BESSA-LUÍS, 1997, p.82). Ora, tal gesto não poderá ser compreendido, na escrita agustiniana, como uma despersonalização da presença? Se, em *A Corte do Norte*, Boal, a personagem principal, passa por tal processo, já que desaparece, não “existe” mais enquanto ser atuante na trama; em *A Sibila*, Quina, também personagem-chave, existe na memória de Germa acionada pelo gesto do balouço na *rocking-chair* (BULGER, 1989; OLIVEIRA, 1972). Em *Um cão que sonha*, Maria Pascoal está morta e parece não haver dúvidas sobre esse fato, logo, pela memória e pelos fragmentos deixados, Léon Geta Fernandes busca explicações para os enigmas da personalidade e da história de sua esposa.

Percebe-se como a escritora trabalha a reflexão existencial com base no “vazio” deixado pelas personagens principais. Com isso, intensifica-se o peso da memória e do tempo. Percebe-se, portanto, que as narrativas são estruturadas em ausências. De acordo com Catherine Dumas (2002, p.77): “Existe, pois, uma despersonalização da presença, nos romances de Agustina Bessa-Luís, que corresponde ao nível temporal da eternidade”. Inferências como essas assinalam que a morte, ou seja, “despersonalização da presença”, em grau elevado, na romancista, pode ser considerada como uma poderosa desencadeadora de enigmas, uma vez que a ausência empírica do ser exprime irresoluções. Talvez, por isso, Álvaro Manuel Machado (2007, p.105) considera *Um cão que sonha* como um autêntico e “verdadeiro tratado sobre a presença da própria ausência – a do autor como a do ser, ambos comungando da mesma alegoria de deriva, a dum intemporal «cão que sonha»” – e o entendimento do romance como um “tratado” aponta para a discussão filosófica privilegiada pela autora.

A dinâmica narrativa do romance *Um cão que sonha*, de certa forma, complementando a obra focalizada anteriormente, passa a ser a presença da ausência, isto é, *ausência* do nome correto na capa do manuscrito de Monte-Faro, bem como a *ausência* da “pessoa” de Maria Pascoal, que leva a questionamentos e, conseqüentemente, a procuras. O gosto pela imaterialidade das personagens, agindo diretamente na trama, traceja uma maneira de Agustina Bessa-Luís valorizar o enigmático na criação de suas tramas. Nesse percurso, com Léon Geta Fernandes e Maria Pascoal, percebe-se que “se a vida de Léon é de uma extrema vulgaridade [...] a da sua esposa é invulgar e enigmática” (HELENO, 1998, p.347). Não à toa, tais aspectos ganham densidade com a morte.

A costura argumentativa, responsável pela construção poliândrica (CEIA, 2007) do romance agustiniano, junta pontos distintos e, com base na reflexão sobre os enigmas de Maria Pascoal, campos semânticos outros aparecem como, por exemplo, a reflexão sobre a condição feminina e as obrigações morais que caem sobre homens e mulheres. No desenhar do retrato existencial, emocional e psíquico de Léon Geta Fernandes, ao atravessarmos praticamente todas as décadas de vida da personagem e as relações sociais travadas por ele, uma articulação que parte do micro (a vida de Léon) para o macro (modalizações da História, moralizações, condição feminina), típica do romance como enciclopédia aberta, ganha corpo.

Aos vinte e seis anos, Léon Geta Fernandes estava viúvo e teoricamente havia cumprido as suas obrigações da classe, como se casar. Da mesma forma, a viuvez o libertava também da paternidade. O desenrolar dos acontecimentos vai “livrando” Léon das amarradas físicas à proporção que intensifica a presença-ausência de Maria Pascoal e isso aviva a angústia, tal qual *A Corte do Norte* demonstrou, quando focaliza os herdeiros de Boal lidando com o não-saber e

com as aberturas que produzem esse afeto. Desse modo, Léon sofre essa influência a ponto de querer recomeçar. Após a morte de sua mãe, de La Roque e da sua esposa, ele resolve se mudar para Lisboa à medida que um desejo de apagar o passado o invade, conforme esclarece o narrador: “Não tinha expostos retrato de famílias e fora esquecendo as feições de quem mais amava” (BESSA-LUÍS, 1997, p.15).

Mas Léon não consegue se desfazer da casa do Porto porque há um peso forte das tradições e negá-las representaria refutar a existência de um passado formador da sua identidade e da sua subjetividade. Essa postura aponta a impossibilidade de apagar completamente experiências pretéritas, de poder estabelecer novos começos. Não existe presente sem passado, por mais que este seja negado. Ter passado consiste em ter histórias, em ter definições de si a partir de ações, de jogos de poder. Neste sentido, a casa do Porto funciona como inventário de existências: Maria Pascoal, La Roque, José Maria Geta Fernandes, Maria Rosa Geta Fernandes e, claro, de Léon:

A casa do Porto nunca fora vendida. Parecia impossível desfazê-la completamente, tão cheia estava de trastes que não combinavam com nada. Ficou entregue a um procurador que a alugava para casamentos ou jantares de circunstância. A linda propriedade de madame La Roque sofreu o desaire de ser repartida em talhões e dar lugar a um bairro de preço módico. Com o tempo, Léon Geta sentiu-se muito só e passou a viver de rendimentos, que eram avultados. Reformou-se e dedicou-se às suas comodidades, donde excluiu quase todos os amigos. Era egoísta, um pouco avaro, e submetia-se a dietas impressionantes. Estava convencido de que podia durar indefinidamente se não se deixasse abater pelo medo, nem pela esperança, que funcionava como o medo, no seu entender (BESSA-LUÍS, 1997, p.15).

Em determinado momento, a personagem masculina desenvolve o exercício da escrita, porém acaba se mostrando um artista falhado, aliás, como muitos são ao longo do conjunto literário agustiniano, conforme veremos no capítulo seguinte, na análise de *A Ronda da Noite*. A falha gera ressentimentos e frustrações que buscam modos de compensação. Nesse processo, em que a personagem masculina lida com angústias e desejo de recomeço, ele recebe o manuscrito de Monte-Faro.

Um certo dia, passado anos da morte de Maria Pascoal, Léon recebeu das mãos de Caledónia, tia de Maria Pascoal, o manuscrito de um romance, supostamente escrito por sua mulher, quando esta era adolescente, em Monte-Faro. O narrador leva a crer, em diversos momentos, que a autoria do livro sem nome na capa cabe a Maria Pascoal: “Um perito não teria dificuldade em verificar que Maria Pascoal entretinha o leitor com uma dose de pistas falsas e excessivos pormenores que escondiam provavelmente preocupações maiores” (BESSA-LUÍS, 1997, p.206); “Ele tinha deixado a casa da Alameda, para onde fora viver os tios de Maria

Pascoal, apelidados de Sardões Verdes. Foram eles que lhes falaram pela primeira vez do talento de Maria para escrever. Léon achou que estavam a delirar” (BESSA-LUÍS, 1997, p.31). São eles que descobrem o manuscrito de Monte-Faro, nas coisas de Maria Pascoal, levadas por Léon para Lisboa: “Os baús que Maria Pascoal deixou no quarto de costura passaram à mansarda da casa de Lisboa, que ficava nas Linhas de Torres, uma avenida erma onde era rara ver alguém” (BESSA-LUÍS, 1997, p.14). Porém, independente das certezas passadas pelo narrador, em momento como os acima citados, torna-se necessário indicar que o manuscrito original foi entregue *sem* o nome do autor (ou seria da autora?).

Após recebê-lo, Léon Geta Fernandes o deixa guardado mais alguns anos na gaveta, quando, invadido por dúvidas acerca da personalidade de Maria Pascoal, passa a investigar sobre ela, em uma tentativa de procurar olhar a si mesmo fruto de um “exercício radical de procura de si mesmo” (HELENO, 1998, p.348). À medida que os anos sedimentam e intensificam inquietudes em Léon Geta Fernandes, ele mexe no documento de Monte-Faro, mas não o lê por completo, o que só acontecerá anos depois. O neto de La Roque dá o manuscrito ao seu vizinho, o misógino advogado Amálio Correia de Sá, para lê-lo. Este convence Léon Geta Fernandes a publicá-lo como se ele fosse o autor: “Ainda que pensasse que, sendo da defunta mulher dele, o documento não seria jamais reconhecido. Era diferente se o autor fosse vivo e viesse pedir explicações um dia menos esperado” (BESSA-LUÍS, 1997, p.232). Em um jogo paradoxal, bem ao gosto agustiniano, assim como Jean de Mandeville, no século XIX, escreve um livro composto por relatos de viagem, sem nunca ter saído do seu gabinete³³, Léon Geta publica um romance e torna-se um autor, sem nunca ter escrito. Se ele pode ser considerado um artista falhado, também representa o autor de uma mentira que acabou se eternizando como uma verdade.

O advogado, antes de permitir que Léon publique o manuscrito de Monte-Faro, realiza mudanças na possível escrita de Maria Pascoal e torna o romance “vulgar e possidónio” (BESSA-LUÍS, 1997, p.206). A “pureza” da versão original, portanto, passa a ser contaminada ao tornar-se palimpséstica e, conseqüentemente, plural, ao ser sobreposição e mistura de escritas, logo, de visões, inclusive, marcadas pela vulgaridade, como é o caso da de Amálio

³³ Jean de Mandeville, cuja existência ainda é discutida por historiadores, representa a figura maior dos viajantes de gabinete. Esses viajantes produziram, na Idade Média, mais especificamente entre 1356 e 1366, relatos históricos de viagens, normalmente ao oriente, que queriam “espelhar o mundo” e não ser literários. Esses relatos desejam ser interpretados como reais e assim o foram até o século XIX, quando estudiosos conseguiriam provar que os autores dessas narrativas “históricas” nunca saíram de seus gabinetes, por sua vez, todo o material relatado não passava de ficção. Portanto, durante séculos, essas narrativas foram aceitas como sendo e contendo a “verdade” sobre o outro. Todavia, no desmentido da história, o seu enriquecimento, conforme fala Agustina Bessa-Luís (1993), na abertura de *Santo António*.

Correia de Sá, que afirma: “– Mudei muita coisa, frases, ideias, e até nomes de lugares e de pessoas. Tornei-o óbvio. Dantes era uma maçada. Parecia escrito por um alcoólico brilhante. Um livro desses só se pode escrever depois de se ser célebre. A celebridade faz-se com a estupidez controlada” (BESSA-LUÍS, 1997, p.209). Com essas alterações, ou melhor, com essas adulterações, a ideia do romance original, como algo puro, mancha-se e essa atitude abre caminhos interpretativos.

Um deles reside no fato de Léon, ao assinar o livro transformado por Amálio, toma a voz literária de Maria Pascoal como sua, partindo do pressuposto que ela é a autora. Consequentemente, a consciência discursiva dela não está apagada completamente do texto, mas sim silenciada e alterada em sua essência original. Cumpre destacar que a consciência subjetiva se forma a partir da mistura das vozes, portanto, o palimpséstico fomenta a própria concepção de subjetividade. Por outro ângulo, isso leva ao questionamento da concepção de originalidade, presente em textos como *A Ronda da Noite*.

Retomando a ideia presente no primeiro parágrafo de *Santo António*, pode-se pensar, na leitura de *Um cão que sonha*, o enriquecimento da História pelo acúmulo, pois, esta passa a ser não apenas a de Maria Pascoal ou a de Léon Geta, de Amálio Correia de Sá, mas de todos eles. No entanto, a História, no caso do romance assinado por Léon, não está sendo enriquecida pelos seus desmentidos, porque Léon não assume a fraude, mas o leitor tem ciência dela o tempo inteiro, por mais que não saibamos realmente quem é o autor do documento de Monte-Faro.

O livro rende prêmios e fama a Léon, que passa a viver mais isolado em seu apartamento de Lisboa. Próximo ao fim da narrativa, sente-se invadido por um sentimento de culpa, dentro do limite que a sua personalidade permite, e até deseja expor a fraude que causou na História. Entretanto, ele é repreendido pelo advogado:

– Porquê? É tarde para ter um conceito moral da vida. Não brincou sempre com tudo e com todos? Agora é o destino que brinca consigo. Paga-lhe para isso, o que não é vulgar. Quantas edições vendeu? Nem sabe. Digo-lhe eu: toneladas. Toneladas de papel e não, como você diz, a parte razoável duma alma de mulher. É que a mulher tem alma? A paixão da liberdade não a inquieta, só conhece as coisas no sentido finito e não infinito (BESSA-LUÍS, 1997, p.268).

Uma das forças semânticas de *Um cão que sonha* finca-se na necessidade de questionar primeiras versões e, assim, por trás da escrita da História, outras linhas passam a ser tecidas. Eis, aqui, o valor da escrita entre parênteses, com seu jogo de vozes e com sua instauração da dúvida, materializando-se à medida que pede outros olhares e desmentidos. Por trás do que foi aceito como verdade, há uma voz silenciada, como este importante excerto alude: “Sucedida com

Maria Pascoal, a verdadeira autora, o que com certeza sucedera com a princesa siciliana, suposta narradora da *Odisseia*. O seu nome ficou omitido, para dar lugar à figura homérica, que personificava uma era de colonos mentais em torno da civilização grega” (BESSA-LUÍS, 1997, p.298).

Nomes na capa trazem um conjunto de redes de significado que remontam aos valores de uma época - lembremos como, em *A Corte do Norte*, por exemplo, a reflexão sobre o nome, que aparece no início do romance, demarca convenções e valores sócio-históricos. Por trás do nome de Homero, existe um caminho semântico aludido. Desse modo, entre um dos questionamentos presentes no livro de 1997 está a possibilidade de a *Odisseia* ter sido escrita por uma princesa siciliana; no entanto, a História a atribuiu a um homem, no caso, Homero.

Nessa articulação, a efabulação ficcional e uma nova historiografia vêm revisitar o passado em busca das muitas Marias Pascoais que o habitam. A essência romanesca de *Um cão que sonha* alinha-se à necessidade de inquirir a história arrumada em arquivos, na medida em que Agustina Bessa-Luís delimita a imperfeição desses, quando aposta nos gestos de inventariá-la, levanta-la e discute-la, mas não de fechá-la, pois não estabelece unidades e imperativos, quando olha seres e acontecimentos históricos. Em outras palavras, a escritora parece indicar que os fatos facilmente aceitos como a realidade, conforme os relatos dos viajantes de gabinete, merecem a força de uma interrogação:

O mundo estava cheio de fraudes grosseiras e tudo se passava na paz dos anjos, não perguntavam nada além da primeira aprendizagem que não ia além dos primeiros dez anos de vida. Depois não aprendiam mais nada, não seguiam qualquer pista nova, fazia da História uma superstição. Tinham medo do ridículo, do erro, de tudo o que abalasse a sua pequena função de imitadores. (BESSA-LUÍS, 1997, p.282).

Desse modo, como demonstra o trecho acima, uma das grandes indagações estabelecida pelo livro de Agustina Bessa-Luís é quantas “fraudes grosseiras” (BESSA-LUÍS, 1997, p.282) o mundo guarda? Se o desconhecimento e os espaços em branco da História permitem o levantar de histórias outras, então, por que tanto as peças de Shakespeare - como discute Virginia Woolf (2014) -, quanto a *Odisseia* – como apresenta Agustina Bessa-Luís (1997) - não poderiam ter sido escritas por mulheres, uma vez que se sabe tão pouco sobre o autor inglês e sobre Homero? O nome na capa é suficiente para revelar a verdade da autoria? Partindo desse pressuposto, devemos aceitar como fato tudo o que os restos textualizados do passado dizem, bem como sobre o dito sobre eles, apesar das probabilidades outras que pairam ao redor desse fragmento pretérito.

O levantamento de hipóteses figura uma articulação básica da estruturação romanesca de Agustina Bessa-Luís que engendra, em seus romances históricos e biografias, um discurso poliédrico. O narrador agustiniano, ao não oferecer certezas sobre Maria Pascoal, apresenta perspectivas diversas acerca da personagem. Nessa articulação, nenhuma verdade sobre os seus elementos definidores estabelece-se de forma categórica, uma vez que todo ponto de vista pode ser passado em revista. Hipóteses, pluralidades, modalidades, acréscimos e deduções.... São as muitas variações do erro que a narrativa de *Um cão que sonha* oferece ao leitor, uma vez que este acompanha o desejo de Léon Geta Fernandes em reconstruir a personalidade de sua esposa e, por conseguinte, a sua, em processo similar ao que acontece com os herdeiros de Rosalina de Sousa, em *A corte do Norte*. A imagem fragmentada de Maria Pascoal, que ganha forma a cada constatação de limites expressivos e cognitivos, frustra o desejo de Léon Geta em apreender uma Maria Pascoal coerente e simples.

Quando estabelece tais questionamentos, a romancista joga constantemente com o seu leitor. A tese de que Maria Pascoal escreveu o manuscrito de Monte-Faro, como o narrador nos leva a crer, traz importantes desdobramentos semânticos, como o destaque para o apagamento da voz feminina na escrita da História. Mas precisa-se também ter em vista a possibilidade, uma vez que o documento não está assinado, de que ela não escreveu o documento. Portanto, o importante, para a economia narrativa, não é saber apenas quem escreveu a obra assinada por Léon, mas igualmente entender a importância formadora da dúvida, a necessidade do questionamento, o que não significa que a discussão sobre a ausência da voz feminina na escrita da História não seja relevante ao romance agustiniano:

O documento de Monte-Faro, que seguramente não podia ser atribuído a um homem ou a uma mulher, teria, com o tempo, de ser alvo de toda a sorte de dúvidas e complicadas análises. Pelo que a teoria de ele ser obra de Maria Pascoal foi arrefecendo, enquanto que ganhava terreno a ideia seguinte: ele pertencia antes a um seminarista adiantado no curso ou jovem noviço que, na casa de férias da Companhia, conhecendo a família dos Arcos, privasse com Maria durante alguns dias, tendo deixado à sua guarda o manuscrito que ela provavelmente copiara. Não estava assinado e a letra era regular e bem desenhada, como a dum copista (BESSA-LUÍS, 1997, p.232).

O narrador adverte que Marcia Pascoal é a autora, porém, também reforça que o manuscrito não tem nome. Nesta perspectiva, não será que, no fundo, Agustina Bessa-Luís, como é típico em seus romances, objetiva levar o leitor a duvidar das certezas narrativas que um narrador onisciente é capaz de tecer e, assim, põe em causa a concepção de um foco narrativo privilegiado. Não estaria ela, portanto, problematizando convenções e perspectivas, do mesmo modo como realiza em *A Corte do Norte*? Independente da certeza de quem escreveu

o livro, estamos a lidar com um caso de adulteração, de estelionato da História, assim como acompanhamos a busca de Léon Geta Fernandes pelos espaços em branco deixados pela história pessoal de Maria Pascoal, que parecia ser de um provincianismo simplista e se mostrou densa e um profundo enigma.

É preciso sublinhar que a literatura contemporânea aproveita os buracos da História para preenchê-los com possibilidades (BARRENTO, 2016; CERDEIRA, 2000; REAL, 2012). Conforme destacado, no tópico anterior, as referências históricas, antes verdades acabadas, oferecem também novas hipóteses interpretativas à medida que escritores, filósofos e historiadores, em uma junção das áreas do saber, começam a pôr em evidência as artimanhas do processo composicional e a necessidade de entender a literatura e a História como discursos de representação. Com base em *Um cão que sonha*, podemos conjecturar que a História surge como o Manuscrito de Monte-Faro, um livro sem autoria definida, mas que durante determinado período foi assinado por certos autores. Se, antes, a História era a dos vencedores, hoje, buscam-se adulterações, alterações e o desmentido dos grandes fatos, enriquecendo-os por meio da multiplicação de perspectivas.

Conforme salienta Olga Pombo (2012), ao discutir a enciclopédia contemporânea, o saber torna-se uma escrita palimpséstica, isto é, formado por diferentes discursos. Ao revisitar a historiografia, Agustina Bessa-Luís (1997) repensa o estabelecimento da verdade pela multiplicidade de vozes que compõem a História por mais que uma se sobressaia. Interessante observar que a totalização, a monofonia e o conhecimento de uma versão final, vista como neutra, universal e absoluta, representam, de acordo com Jane Flax (1992, p.235), algumas das armadilhas do poder para demarcar condutas e percepções, uma vez que a aparente totalidade apaga as vozes da diferença: “A supressão de tais vozes parece ser condição necessária para a (aparente) autoridade, coerência e universalidade” (FLAX, 1992, p.235).

Como a diegese agustiniana demonstra, supressão não significa ausência, mas a elipse de uma presença. Assim, o emudecimento da voz feminina teria a finalidade de legitimar a aparente totalidade da perspectiva de um produtor discursivo masculino, logo, a carga ideológica de leitura da realidade valorizada pela voz masculina que surge como a autêntica. Porém, o silenciar de uma voz, não apaga a força de presenças justapostas ao audível, por isso, entendemos que Maria Pascoal está no manuscrito de Monte-Faro, mesmo que sua voz esteja rasurada. Reafirmando o sentido de verdades possíveis, se um dia a autoria do manuscrito fosse colocada em causa, muitas outras “verdades” da mesma forma poderiam também ser legitimadas. Grande parte da História não está assinada, como é o caso do manuscrito de Maria Pascoal e da própria *Odisseia*.

O cotejar das relações entre ficção e História elabora a necessidade de compreensão do contrato ficcional que rege a literatura, assim como as cláusulas do contrato ficcional que regem a História. Seguindo as orientações de Hayden White (1995), que olha a História pelos mecanismos da crítica literária, atentemo-nos à categoria narrador. Normalmente, as narrativas históricas chegam contadas por uma voz em terceira pessoa, o que revela a tendência e a tradição sócio-histórica em aceitar certos focos narrativos como os responsáveis pela verdade. Tanto que Michelle Perrot (2013) acentua isso ao demarcar o pronome possessivo no título de *Minha história das mulheres*.

O discurso monista, a ausência de questionamentos, de dúvidas, a fácil aceitação das primeiras versões, como o nome que está na capa da *Odisseia* e do manuscrito de Monte-Faro, são criticados pela romancista. Em maior escala, isso faz com que se revise e se repense grande parte dos fatos históricos e das personalidades importantes da nação portuguesa, como a história do cerco de Lisboa, Dom Sebastião, Pedro e Inês, Marquês de Pombal, a Revolução dos Cravos, as guerras coloniais, Salazar, Santo António, Florbela Espanca e a abertura democrática pós-25 de abril de 1974.

Essa gramática da criação agustiniana reconhece o peso das imagens históricas para a demarcação de um desejo de coerência acerca da construção e da representação da nação. Entretanto, na medida que esses eventos históricos são desbravados, Agustina Bessa-Luís esculpe a imagem incompleta, mas abrangente, de um país, fazendo ver opções, oposições e divergências. Tal movimento criativo frisa a importância do estabelecimento de novas camadas semânticas, consequência do movimento enciclopédico aberto e interrogativo, assim como do desbravar os elementos discursivos e convenções responsáveis pela escrita literária e história, mas também as camadas vivas (autores e leitores) envolvidas no processo.

Na recensão crítica de *Um cão que sonha*, publicada na revista *Colóquio/Letras*, José Manuel Heleno (1998, p.348) sublinha:

Mais do que saber quem é o autor do “documento” e da reflexão sobre a própria literatura que se desenrola *Um cão que sonha*, impressiona a vivência silenciosa de Maria Pascoal servindo-se de Léon para que o seu ensimesmamento seja total. Fundamental é a cegueira deste perante o mundo da mulher e o uso irónico que Maria Pascoal faz deste afastamento intransponível. Se Virginia Woolf escrevia *A room of one's own*, Agustina Bessa-Luís imagina uma mulher que teve uma ‘infância feliz’ a escrever a sua *Odisseia*.

Segundo Álvaro Manuel Machado (2007), Léon Geta Fernandes pode ser visto como uma espécie de leitor ideal ao se tornar a ficção de um autor, pois o leitor representa uma faceta necessária ao autor e, desse modo, narrativas vivem enquanto atualização/leitura, portanto, essa

consiste em reescrita, por isso, entende-se a personagem masculina como a manifestação desse leitor ideal. Em outros termos, a leitura representa uma reescrita mental do texto literário primeiro; reescrita que pode engrandecer o texto ou até mesmo diminuí-lo, como faz Amálio. Se o manuscrito de Monte-Faro funciona como uma representação do processo histórico, da mesma forma podemos vê-lo como mimese do ato de leitura e, assim, os caminhos semânticos se abrem.

O ponto-chave desta discussão sobre o autor significa compreender que o verdadeiro texto literário, apesar, claro, de ter um autor, não tem dono, não tem assinatura. Todos os que o leem são seus autores e o podem atualizar de sentidos dentro dos limites possíveis oferecidos. A percepção do autor transforma sentidos e pensamentos no texto literário. Os leitores atualizam essas sensações à medida que compreende instabilidades. Nesse processo, os leitores, segundo George Steiner (2012, p.208), entendem entraves, fragmentações e indefinições: “A tarefa do verdadeiro leitor é apreender como «o interior da palavra se torna exteriormente inteligível», embora sentido que a sua apreensão é fragmentária, instável e inevitavelmente distorcida”.

Quando assina o manuscrito de Monte-Faro como seu, o marido de Maria Pascoal transmuta-se em uma ficção, uma narrativa, uma história, assim como também pode ser Homero, conforme a intriga apresenta. A semântica que envolve a personagem Léon Geta Fernandes, e não as suas atitudes, traz a discussão do modo como a imagem histórica do poeta grego foi sendo arquitetada, por consequência, como a história da literatura ocidental surge, visto que para historiadores da literatura, como Otto Maria Carpeaux (2011) e Erich Auerbach (2011), *Iliada* e *Odisseia* representam o seu “nascimento”. Em *Um cão que sonha*, a romancista abre um parêntese na figura de Homero, assim como na sua configuração histórica. Ao trazer as possibilidades hipotéticas da imagem de um autor que pode ser ficcional, Agustina Bessa-Luís lança luz à forma como o início da ficção ocidental deu espaço para a criação da ficção de um autor, sendo este um dos temas que movimenta a literatura contemporânea.

Por isso, como acentuam José Manuel Hellen (1998) e Álvaro Manuel Machado (2007), este romance focaliza as convenções e os processos literários. Nessa caminhada em que a escritora olha categorias narrativas, a ficção pode ser entendida como a mentira que passa como verdade, mas uma mentira procurada e reconhecida como tal, eis a essência do pacto ficcional que o leitor estabelece ao iniciar a leitura, e esse envolve a aceitação da ficção como realidade dentro do espaço textual, logo, a construção da coerência interna da obra. Por outro lado, como a discussão privilegiada pela romancista enfatiza, há pactos ficcionais velados qualificadores da realidade que devem ser postos a nu, por isso, revistar o discurso histórico acaba representando uma maneira de repensar a construção e as categorias literárias.

Ao encarar uma “mentira” como “verdade”, o leitor sabe que o autor representa o elo entre o mundo ficcional e a realidade. Uma mentira autoral, como é o caso de Léon, quebra o laço do mundo real com o mundo ficcional, e, assim, tudo o que resta é ficção, inclusive, do que teoricamente deveria ser a ligação possível da realidade empírica com o texto ficcional. Nesse movimento, segundo Álvaro Manuel Machado (2007), Léon Geta Fernandes se torna o leitor-autor ideal ao ser pura ficção. Deste modo, como são pura ficção os processos socio-históricos aceitos como a verdade que levaram ao silenciamento das mulheres ao longo dos séculos, pois construções discursivas conduziram a determinadas atitudes e essas à condição de subalternidade de muitas mulheres, dessa forma, ao apagamento delas na escrita da História.

Nesse processo de repensar a construção discursiva do saber pela revisitação do estatuto da linguagem, assim como das convenções e ficções que marcam a escrita histórica e literária, o narrador agustiniano entende: “Falar de mulheres é sempre partir do nada” (BESSA-LUÍS, 1987, p.20). Essa sentença paradigmática, a qual voltaremos, retirada de *A Corte do Norte* lança luz aos processos emocionais e semânticos presentes em *Um cão que sonha*, bem como demonstra como o diálogo entre Agustina Bessa-Luís, Michelle Perrot e Virginia Woolf torna-se possível.

4.3 “Partir do nada”

Na terceira parte de *Um teto todo seu*, Virginia Woolf (2014) argumenta que há um profundo desconhecimento sobre a história das mulheres antes do século XVIII. Em *As mulheres ou os silêncios da história*, Michelle Perrot (2005, p.33) aponta para essa mesma problemática: “Esta ausência no nível da narrativa é acompanhada por uma carência de traços no domínio das ‘fontes’ nas quais o historiador se alimentava, devido ao déficit de registro primário”. O ponto torna-se tão preocupante para a historiadora francesa que ela o retoma novamente em *Minha história das mulheres*: “Para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios” (PERROT, 2013, p.21). Em função disso, o historiador francês Jacques Le Goff (2000, p.103) frisa a necessidade de “questionar a documentação histórica sobre as suas lacunas, interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços em brancos da história”. Notemos como esse conjunto de pensamentos está intrinsicamente ligado ao argumento da obra de 1997.

Essa mudez acoplada à história das mulheres, destacada por Michelle Perrot (2005) (2013), surge nas malhas de *Um cão que sonha*, do mesmo modo como já fora destacado, por exemplo, em *A Corte do Norte*, quando o narrador salienta, retomando e complementando o trecho já citado: “Falar de mulheres é sempre partir do nada. Nada é sua história, pelo menos na visitação de seus inquisidores que são os homens em geral. Alguns, excelentes de inteligência, mas que tratam a mulher como um homem como eles, mas castrado” (BESSA-LUÍS, 1987, p.20). Reconheçamos como esta interrogação de Michelle Perrot (2013, p.16) complementa a proposição agustiniana: “Ou antes: será que as mulheres têm uma história? [...] Por que as mulheres não pertenceriam à história?”. Aquilo que parte do nada não tem “história”, porque não tem vestígios e, assim, recolher os cacos e os objetos deixados pelas mulheres equivale a construir os nós semânticos que possibilitam a edificação da teia discursiva sobre elas à medida que se retira o véu de invisibilidade que as cobre.

Assim, essa expressão abre diferentes acepções, entre elas a falta de documentos relacionados às mulheres, tal como frisado pela historiadora francesa. Mas outros caminhos epistêmicos se largueiam. Nada e angústia estão em profunda concordância, sendo que um dos modos de compreensão para esta consiste em entendê-la como ausência de representação e de sentido. A angústia, portanto, pode ser vista como a manifestação do nada.

Se falar de mulheres significa partir do nada, segundo sua concepção, então, precisa-se demarcar como esse conceito pode ser entendido, sendo uma das possibilidades percebê-lo como multiplicidade de definições, em outras palavras, o nada como um conjunto que pode ser tudo, o tudo que se apresenta em potencial. Com a abertura de possibilidade, por conseguinte, fala-se em pluralidade do que não existe, mas que pode vir a materializar-se e do que existe; porém, sem ainda ter forma.

E, assim, exatamente por partir do nada, pelo enigma possibilitado pela ausência, como os inícios de *A Corte do Norte* e *Um cão que sonha* representam, outras hipóteses podem surgir. Agustina Bessa-Luís (1997), por exemplo, parte de similar pressuposto ao indicar a possibilidade de o texto clássico ter sido escrito por uma princesa siciliana, uma vez que, como membro da nobreza, ela saberia dos costumes da aristocracia palaciana e dos afazeres femininos que estão representados na *Odisseia*, o que seria difícil para plebeus, como Homero, saberem: “Ele estava informado de que a *Odisseia* teria sido escrita por uma princesa siciliana, e dava argumentos que achava irrefutáveis, como o de Nausica saber muito das lides domésticas” (BESSA-LUÍS, 1997, p.108).

Se a mulher não está presente em documentos históricos, entendida como vazia de conceituação, então, parte-se do nada. Sendo assim, necessita-se levantar suposições para

enriquecer a história com desmentidos, ainda mais quando se parte do nada. Todavia, um conjunto de nada pinta a outra parte da história e espaços privados que foram afastados da representação.

A complicada concepção de história oficial pode ser lida como aquela que representa e narra os feitos dos “grandes” homens, isto é, a monumentalidade de alguns acontecimentos históricos que alteram a forma como a sociedade se organizava. Em vista disso, a História oficial espelha a dos reis e das guerras dentro do que ficou conhecido, segundo Jacques Le Goff (2000, p.27), como “história-batalha”. No entanto, o mesmo historiador demarca, assim como a narrativa de 1997 frisa, a necessidade de que se “corrija esta história tradicional falseada” (GOFF, 2000, p.30), ou seja, corrigir para ampliar perspectivas, e não substituir uma visão por outra. Sendo assim, se a narrativa histórica é escrita a partir da ótica dos vencedores, dos privilegiados, Agustina Bessa-Luís, na contramão desta primazia, alerta para a importância de se olhar o banal e o corriqueiro, enquanto matérias de interesse.

Com essa trajetória reflexiva, nasce a percepção de que o espaço interno da casa, seria o feminino, de acordo com Michelle Perrot (2005). Quando as mulheres reivindicam um local para si, então, esse constitui um pequeno quarto, consoante à perspectiva de Virginia Woolf (2014), e igualmente representado em *Um cão que sonha*. Mas esse espaço dá azo ao movimento multiplicador que abre sendas filosóficas, sociais, históricas, culturais e psíquicas, como a escolha do termo “nada” para compreender o caminho reflexivo sobre as mulheres conota. Com isso, de acordo com a historiadora francesa, a história feminina passa a ser a dos espaços fechados, enquanto a dos homens a dos grandes feitos e espaços abertos.

Em razão disso, torna-se necessário partir do macro (um suposto grandioso histórico que define a identidade de uma nação) para chegar-se ao micro, ao elemento de sustentação da sociedade, entre eles, as mulheres, conforme destaca Virginia Woolf (2014, p.129): “E há também a moça atrás do balcão – eu preferiria sua história real à centésima quinquagésima vida de Napoleão ou o septuagésimo estudo sobre Keats e seu uso da inversão de Milton que o velho professor Z. e seus semelhantes estavam escrevendo ultimamente”. Em consonância com esta ótica, Michelle Perrot (2005, p.33) assinala: “A narrativa histórica tradicional lhes dá pouco espaço, justamente na medida em que privilegia a cena pública – a política, a guerra – onde elas aparecem pouco”. O motivo para as mulheres aparecerem pouco, de não terem, até o século XX, representatividade intelectual, constitui uma das questões abordadas por Virginia Woolf (2014), quando discute a relação entre a mulher e a escrita de ficção, assim como Agustina Bessa-Luís faz ao meditar sobre a construção discursiva dos saberes.

Aqui, precisa-se fazer um adendo para destacar o singular espaço ocupado por uma mulher escritora na trajetória da literatura portuguesa do século XX. Isabel Allegro de Magalhães (1995), em *O sexo dos textos*, argumenta que, com raras exceções, Agustina Bessa-Luís está entre elas. Segundo a ensaísta, é difícil falar de uma *tradição* de autoria feminina, em Portugal, antes da Revolução dos Cravos. Outros estudiosos, como João Barrento (2016), por exemplo, destacam isso e igualmente sublinham o *boom* de textos escritos por mulheres no cenário pós-25 de abril.

Com a expansão do pensamento produzido por mulheres, põe-se em causa os cânones, as representações filosóficas e literárias, e, em maior grau, o conceito de tradição, conforme argumenta Andreas Huyssen (1992, p.46): “A crítica produzida por mulheres tem lançado uma luz nova sobre o próprio cânon modernista, a parte de uma variedade de perspectivas feministas”. Existem uma imagem da mulher e outra de um conjunto de condutas pertinentes ao modo de ser feminino, ambas construídas ao longo de séculos de monofonia masculina e silenciamentos. Ao focalizar a linguagem e a historiografia, a escritora revisita um processo moral ocidental e, assim, as desigualdades femininas são problematizadas e ganham contornos outros a partir do desenvolvimento de novas posturas epistêmicas obtidas na segunda metade do século XX.

O silenciamento da voz de Maria Pascoal pede um amplo contexto psicossocial, conforme frisam Virginia Woolf (2014) e Michelle Perrot (2013). Para esta última, cuja concepção dialoga com a cosmovisão agustiniana: “Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas” (PERROT, 2006, p.16). Assim, com narrativas marcadas pela dinâmica maximalista, pela valorização da dúvida e do processo enciclopédico, altera-se o motivo predicativo do ser mulher estabelecido pela linguagem como determinante de uma condição existencial. Ao longo de sua obra, conforme já observado nas narrativas de *A Corte do Norte* e *Um cão que sonha*, Agustina Bessa-Luís demarca a impossibilidade de definir o motivo existencial final para a pergunta “o que é”.

Em vista disso, quando se questiona “o que é uma mulher?”, conforme a própria faz, no trecho seguinte, um conjunto de discursos, muitos deles estereotipados, vem à tona para salientar um rol de atributos dados à existência feminina que precisam ser alterados pela escrita entre parênteses, logo, pela pluralidade de perspectivas:

– O que é uma mulher? – disse Baltar, vendo que Martin tinha interrompido as leituras que fazia e se sentara ao sol no pátio dos monges. – Uma mulher é bom – continuou ele. [...] Mas o que é uma mulher? Confesso que as vejo sempre como uma coisa de pouco valor, que nunca nos serve o bastante e povoa a nossa solidão e às vezes a degrada. Não sei de pior companhia do que

a duma mulher. Faz barulho com a loiça, bate com as portas, arrasta as cadeiras, queixa-se o dia inteiro, encontra todas as maneiras de ser desagradável, tem um cheiro horrível às vezes, e quer que a gente lhe diga que a ama. Quer ser notada em casa e na rua, usa roupas impróprias no amor e no trabalho. Só aqueles brincos enormes lhe dão um ar arrepiante. Parecem instrumentos de tortura. Se me beijassem, eu tinha que proteger a cara e os olhos, usar talvez um elmo, não sei bem. São tão ignorantes! Mesmo quando fazem um liceu e um curso superior, ficam ignorantes. Não são capazes de ideologia nem de utopia nenhuma. Quanto a construírem um mundo, limitam-se a limpar-lhe o pó e a fazer constar que isso é uma regra de ouro. Eu não digo que não tenham jeito para governar; mas o que eu digo é que se enchem de complexos de culpa e fazem do governo uma atitude não um ofício. Não sei como as hei-de tratar. Já não lhes podemos bater nem fazer-lhes filhos; nem pedir-lhes que nos façam a cama e a sopa (BESSA-LUÍS, 1999, p.87).

O trecho acima acentua como o domínio da linguagem permite a delimitação de modos de agir e de ser. Em virtude disso, por sua vez, observa de que forma, para negar construções discursivas tomadas como a verdade, a mulher reivindica sua atuação como ser de linguagem. Por isso, uma imagem ficcionalmente construída sobre o ser mulher começa a ser desconstruída à medida que crescem a autoria e a crítica feminina e feminista.

A romancista portuguesa se empenhou em igualar paradigmas existenciais, tanto que seu discurso reiterativo se faz ver na repetição da pergunta-chave demarcada, no fragmento supracitado, bem como na recorrência da pergunta, anos depois, em *A Ronda da Noite*: “O que é uma mulher?” (BESSA-LUÍS, 2006, p.138). Entender a sua produção como enciclopédia aberta delineia como um romance complementa e conversa com o outro, portanto, quando se questiona aquilo que determina o motivo existencial de algo, pede-se a demarcação final dessa substância. No caso em questão, a interrogação “o que é uma mulher?” ganha intensidade, quer pela repetição da pergunta em trabalhos distintos, quer pelo uso do artigo indefinido para demonstrar a multiplicidade de respostas para a interrogação proposta.

Esse conjunto de percepções demonstra a forma como Agustina Bessa-Luís (1997), em *Um cão que sonha*, atualiza o discurso de Virginia Woolf (2014) para o contexto lusitano ao narrar o desenvolvimento de uma intelectual portuguesa, bem como utiliza das ponderações da escritora inglesa para reconhecer que o desenvolvimento cognitivo, por consequência, a escrita também, está aliado a elementos materiais, como a posse de dinheiro e a boa alimentação.

A avaliação sobre a questão feminina ocupa significativo espaço dentro do seu conjunto literário, assim como está presente em *Um cão que sonha*, obra que levanta o aspecto da autoria e da voz feminina na escrita literária e histórica, o que aumenta dados à entrada do verbete “mulher”, no projeto enciclopédia do romance agustiniano, pois se conecta a discussões presentes em outros textos, como almejamos frisar. A romancista tem ciência de que a ideologia

representa uma leitura interessada, por isso refuta aquilo que entende por feminismo heroico (BESSA-LUÍS, 1986), assim como nega articulações simplistas representativas de um maniqueísmo raso, característico dos discursos que adotam a lógica binária. Portanto, prima pela busca da independência do olhar e pelo tom cético característico de sua argumentação, pois, como afirma, “o talento está em ajuizar, não em descobrir” (BESSA-LUÍS, 1983, p.121). A autora está preocupada em desbravar a essência de uma alma feminina, por mais que nunca apresente elementos definidores. Apesar de nunca realizado plenamente, esse desejo não deixa de ser um dos impulsos centrais que movimentam a reflexão.

Esta ideia aparece na exegese de Silvina Rodrigues Lopes (2003, p.173), quando postula que “Agustina é dessa linhagem de romancistas que nos apresentam o real sem a carga de ideologia que o torna consumível como grandes espetáculos”. E, para espanto de muitos, o alvo de sua crítica não são os homens, mas as mulheres e a sua “passividade maternal”, de acordo com Eduardo Lourenço (1994, p.190). Escreve Agustina Bessa-Luís (1998, p.24), em *A Sibila*: “Na verdade, ela aplaudia com fanatismo a integridade do homem na sobriedade das suas leis, junto das quais as lágrimas duma mulher não passavam de superfluidades sentimentais”.

Ao problematizar a condição feminina, Agustina Bessa-Luís dá munição para elas terem mais consciência de si e, assim, conseqüentemente, serem mais fortes, por isso, joga com imperativos e toca em feridas, como o fato de que algumas mulheres aceitam a realidade de forma passiva, bem como reproduzem discursos estabelecidos. Do mesmo modo focaliza, como outras não possuem condições de enfrentarem a ordem estabelecida, conforme acontece com Estina, irmã de Quina, em *A Sibila*. Criticar modos de ser femininos impostos representa uma atitude corajosa.

A ficcionista prioriza a liberdade de escolha como traço fundamental, por isso, critica as mulheres que aceitam passivamente os papéis que lhes são designados. A submissão não deve ser imposta, entretanto, para isso, é necessário que ocorra uma revolução no modo como a condição feminina foi construída. “Permitir o caminhar entre polos opostos é a tônica necessária. Estas estratégias identitárias mostram-se às vezes limitantes e tornam difícil a afirmação da subjetividade” (PERROT, 2005, p.475). Desse modo, a perspectiva plural manifesta tanto na alternância de focos narrativos, quanto na construção das personagens, reflete estruturalmente a necessidade de compreender as diferentes vozes contrastantes formadoras do eu, em vista disso, diz: “Sou capaz de todas as composições que a natureza humana permite” (BESSA-LUÍS, 2004, p.4). Sendo assim, a escritora se preocupa mais em desbravar as profundezas da dinâmica social entre homens e mulheres, ou melhor, entre seres

humanos movidos pela vontade de poder, do que retomar ou criar utopias com discursos que estão, na grande maioria dos casos, afastados da realidade.

Conforme frisado, a autora de *A Sibila* ambienta grande parte de suas narrativas na província portuguesa. Uma efetiva mudança só se dá, segundo Agustina Bessa-Luís (2000), quando as alterações psicossociais são perceptíveis nos cenários característicos de uma nação. A verdadeira revolução não significa mudar tudo, reestabelecer um marco zero, mas conseguir alterar as estruturas constitutivas dos lugares e papéis sociais, construídos ao longo dos anos, que homens e mulheres ocupam. A metrópole com seus dinamismos e modismos pode enganar a percepção de uma real modificação de elementos-chave da cultura que estão travestidos pelas roupas da novidade, do modismo.

A mudança serve para gerar uma abertura de possibilidades, não um estreitamento de perspectivas embebidas de novidades. Portanto, ao ambientar suas narrativas em uma paisagem típica do norte de Portugal, a romancista questiona o local ocupado pelas mulheres na sociedade lusitana à medida que os mitos da condição feminina, como os da maternidade, do matrimônio e da fragilidade, são revistos e, nesse processo, parte das mulheres agustinianas ganham destaque devido à sua suprema competência.

Mas, em *Um cão que sonha*, o matrimônio e a suposta fragilidade, valores tidos por femininos, são utilizados para que Maria Pascoal consiga aquilo que deseja. A subversão das forças pode ser praticada, portanto, de dentro. Esses mitos foram construídos, segundo Michelle Perrot (2005, p.476), como “evidência desejada por Deus, ditada pela Natureza e, ainda por cima, necessária à vida familiar e social. Deus, a Natureza e a Sociedade, eis a Trindade da diferença entre os sexos”. Desse modo, tocando em questões importantes, Agustina Bessa-Luís (1997, p.26) indaga as supostas bases da condição feminina como as, em significativa expressão retirada de *Um cão que sonha*, “obrigações do útero”. Portanto, o romance em estudo prioriza a apreensão acerca do papel intelectual das mulheres na história do ocidente, por outro lado, nos momentos em que abre outro nível narrativo, apresenta questões diversas pertinentes ao universo feminino.

No romance em estudo, no momento em que o narrador conta o caso da prostituta, este afirma: “Ela estava muito longe de qualquer plano para o enlouquecer e o que queria era *gozar sem ter que se mostrar agradecida*. Tudo o que não fosse a cama e as cartas causava-lhe um imenso fastio” (BESSA-LUÍS, 1997, p.18; grifo nosso). Essa temática elucida importante ganho epistêmico. A narrativa da prostituta, em *Um cão que sonha*, que quer gozar de seu corpo sem se mostrar agradecida, remete a um específico contexto sócio-histórico português, pois o prazer do corpo feminino estava vedado e elas deveriam se ater à maternidade e ao cuidado do

homem. Portanto, supostamente, as mulheres deveriam seguir os preceitos do Estado Novo ditados, por exemplo, pelo discurso de Salazar às mulheres, feito em 1959, quando este glorifica a maternidade, o cuidado do homem e do lar, logo, o zelo e função da mulher pelo modelo de família patriarcal. Não é à toa que o livro *As novas cartas portuguesas*, marco do feminismo em Portugal, escrito pelas três Marias, ataca esses pilares.

Nesse período, formam-se as organizações femininas que apoiam o salazarismo como, em 1936, a Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN), e, em 1937, a Mocidade Feminina Portuguesa (MFP). Ambas funcionavam como mecanismo de educação das jovens no amor de Deus, da pátria e da família,— sendo esses os pilares do salazarismo (MAGALHÃES, 2002; RAMOS, 2015). Portanto, libertar o corpo feminino e permitir o gozo são gestos representativos de um ato político, assim como a refutação do matrimônio e da geração de filhos. A autora nega a algumas de suas personagens femininas a maternidade, por sua vez, problematiza o que, ao longo dos anos, foi estabelecido como a essência da condição feminina, segundo a leitura de Michelle Perrot (2005).

Sendo assim, uma mulher sem filhos era lida como não cumpridora da sua condição base. Em razão disso, Elaine Showalter (2004, p.44) argumenta que “as maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais”. Ora, Agustina Bessa-Luís focaliza, preferencialmente, a província nortenha como ambiente cultural e a partir dessa localidade e suas especificidades a escritora altera lugares sociais e modos de ser entendidos como femininos, como a narrativa de *A Sibila* demonstra, quando a romancista destaca a necessidade de as mulheres de serem reconhecidas como boas administradoras e ganharem dinheiro para serem independentes e, assim, subverter os jogos de poder e não serem valorizadas apenas pelo nome do marido.

Mas precisamos entender como isso acontece nas malhas discursivas e pelo trabalho estrutural. Muitos textos agustinianos podem ser percebidos como romances de costumes que falam sobre relacionamentos, sobre o cotidiano, sobre os hábitos, sobre a vida social e sobre dramas corriqueiros e familiares (FILOZOLA, 2014). Em vista dessa escolha, o poder do hábito está presente em *Um cão que sonha*: “Não era a fidelidade que acorrentava às velhas famílias e aos seus defuntos caídos nas trincheiras das gerações — era o hábito” (BESSA-LUÍS, 1997, p.147). A própria romancista destaca o seu gosto pelas histórias prosaicas e do lar: “A pequena história do quotidiano, isso que fazia o fenómeno da mais bela literatura” (BESSA-LUÍS, 2000, p.22). No fundo, essa tonalidade de romance de costume guarda o tom de inventário.

Para visualizar essas questões, a autora foca em suas tramas, muitas vezes, como acontece em *Um cão que sonha*, o espaço da casa, sendo este, conforme salienta Michelle Perrot (2005), o local fechado historicamente atribuído às mulheres. Essa escolha sinaliza da mesma forma o desejo da romancista em contemplar a dinâmica das relações humanas, um dos seus temas mais destacados, tanto que isso acontece pelo espaço da casa que serve de cenário para a curta relação entre Léon Geta Fernandes e Maria Pascoal. Mesmo após a morte desta, o espaço doméstico continua a ser elementar na diegese. A escolha desse local, assim como a alteração do estatuto da mulher, no interior do Norte de Portugal, possui importante carga semântica.

A ficcionista utiliza do prosaico e da cena familiar para realizar a sua radiografia e o seu inventário de Portugal e, nesse processo de recolhas, de forte cunho enciclopédico, Agustina Bessa-Luís altera o lugar característico das mulheres na sociedade portuguesa, assim como os atributos “inatos” discursivamente construídos como inerentes às mulheres. Nesse mecanismo que perscruta a linguagem como mecanismo capaz de criar e destruir valores (BESSA-LUÍS, 2000), a ficcionista repensa tópicos como consciência, memória, imagens simbólicas, historicidades e racionalidades.

Sendo assim, se há vontades de poder que guiam homens e mulheres, há também uma condição ressentida, de base nietzscheana, muito valorizada por Agustina Bessa-Luís, responsável pela dinâmica feminina reveladora, da suprema competência das mulheres: “Agustina Bessa-Luís é a escritora do alto riso das mulheres, *quando elas se vingam por suprema competência. A competência no amor, na fazenda, nas artes e nos negócios*” (JORGE, 2014, p.89; grifo nosso). Nota-se, em *Um cão que sonha*, que dois homens maculam a suprema competência da mulher para escrever. Em *A Sibila*, Quina representa uma exímia administradora, responsável por transformar a Casa da Vessada em importante ponto de produção agrícola. Essa personagem central do conjunto agustiniano não quer ser reconhecida pelo nome do marido, mas por sua capacidade administrativa. Tal atitude, em 1954, no contexto do salazarismo, configura-se como um ato extremamente problematizador:

Quina acabou por o despedir, consolando-o, soprando-lhe soluções, sugestionando-o pela força da sua razão, o seu desaire de noiva já ultrapassado pela paixão de corrigir, de mandar, de vencer, e que na sua alma tomava as proporções dum vício. Tinha vinte anos. Talvez ela não amasse o rapaz, ou fosse, simplesmente, mais capaz de dedicação que de paixão. *Mas, sem dívida, preferia ser admirada a que a desejassem.* A admiração submissa, grave, que Adão experimentava por ela, pelos seus dotes de sagacidade e prudência, pelo seu estranho poder de conselheira, era-lhe mais agradável que todo o amor que arrebatadamente ele pudesse confessar (BESSA-LUÍS, 1998, p.42-43; grifo nosso).

O fragmento supracitado ilustra uma das formas que a autora escolhe para trabalhar com essa temática, pois a vontade de ser distinguida e valorizada por seu mérito administrativo faz com que Quina negue casamentos. Porém, avançada a idade, bem como frisando o desejo da autora em mostrar os paradoxos dos caminhos e dos sentimentos dos seres humanos, essa postura que foge aos padrões difundidos e esperados de uma mulher da província nortenha portuguesa do início do século XX não impede que Quinta sinta desejos maternais, sendo esses expressos na sua relação com seu enteado Custódio. A protagonista de *A Sibila* é, assim, movida por diferentes forças que se contrastam e se complementam à medida que os mitos da condição feminina são questionados e, conseqüentemente, Deus, a Natureza e a Sociedade têm seus discursos repensados. Com essa escolha epistêmica, Agustina Bessa-Luís dilata as perspectivas balizadoras dos gêneros sexuais (e textuais).

Sendo assim, papéis qualificadores de homens e de mulheres convergem e são remodelados nessa importante figura do conjunto de personagens da romancista. Tal faceta permite a discussão sobre como ações são conseqüências de atos discursivos capazes de delimitar moralidades e valores. Porém, nesse contexto, uma pergunta deve ser trazida: para uma mulher ser vista como competente, ela deve repetir as mesmas atitudes de um homem. Talvez a própria nos ajude a pensar essa questão, pois ela tece apreciações como estas: “A agressividade da mulher, na escola e na sociedade em geral, consagra um efeito de virilidade que, na verdade, resulta de ser ferida no seu amor-próprio. Tem que provar, como o homem, alguma coisa que a convença da sua condição magnífica” (BESSA-LUÍS, 2008, p.187).

Dois homens: António José Amálio e Léon Geta Fernandes corrompem uma voz, uma autoria que pode ser (e bem provavelmente pode ser) de uma mulher. Esse ato revela a concepção de uma superioridade moral de um sexo, fruto da necessidade de menosprezar o outro. Tal atitude se aproxima do caso narrado por Virginia Woolf (2014, p.53): “É possível que, quando o professor [Von X] insistiu de forma um pouco enfática na inferioridade das mulheres, ele estivesse preocupado não com a inferioridade delas, mas com sua própria superioridade”, ou seja, inferiorizar as mulheres retrata um modo de diminuir a autoconfiança destas, nas palavras agustinianas, como elas foram feridas no seu amor-próprio, e, conseqüentemente, a maneira como elas atuam no mundo e se portam como seres de ação e formadoras do saber. De acordo com Virginia Woolf (2014), bem como retomado por Agustina Bessa-Luís (1997), durante séculos, diferentes vertentes do pensamento criaram uma ficcional inferioridade feminina para, então, fundarem uma ficcional superioridade masculina.

Essa apreensão ilumina o porquê da suprema competência, identificada por Lúcia Jorge (2014), ser um traço qualificador de algumas das personagens femininas da autora, pois tal

atitude funciona como mecanismo das mulheres, inferiorizadas e silenciadas por séculos, para se convencerem “da sua condição magnífica”. Em *Um cão que sonha*, pelo diálogo travado com o texto de Virginia Woolf (2014), a suprema competência, na sociedade atual, remete a outro aspecto destacado por ambas, qual seja, a emancipação financeira feminina. No romance de 1997, La Roque, por exemplo, representa a “aristocracia de dinheiro” frente à “aristocracia do nascimento”. Dinheiro e trabalho passam a ser definidores da condição feminina e responsáveis por permitir uma tomada de voz, segundo a perspectiva de Virginia Woolf (2014), assim como trabalhado por Agustina Bessa-Luís.

Mas algumas subversões são silenciosas, como indica a atitude de Maria Pascoal, em *Um cão que sonha*, assim como o narrador destaca: “É preciso que aconteçam muitas coisas sem estridência para que se complete o ciclo duma época, tanto de amor como de política, que é um amor em que intervém a vontade e assimila todos os obstáculos” (BESSA-LUÍS, 1997, p.188). O casamento, usado por anos para oprimir as mulheres dentro do mecanismo patriarcal, representa o meio encontrado por Maria Pascoal para obter um espaço seu e o suporte financeiro necessário para escrever. Não é o caminho ideal por ainda estar cimentado em um homem, mas representa o mecanismo encontrado pela personagem para conseguir produzir. Em vista disso, retomando uma ética contemporânea, ela subverte os valores a partir da aceitação desses (HUTCHEON, 1991). A obediência e a submissão destacadas por La Roque como qualidades da mulher de Léon, na verdade, são atitudes irônicas que mascaram as reais intenções da personagem.

Por outro lado, a supressão da voz narrativa de Maria Pascoal desenha como o ato da personagem “falha” em seus propósitos, pois a voz proeminente continua a ser a de um homem. Apesar dos leitores ficcionais do manuscrito de Monte-Faro não saberem quem é o seu real autor, nem os leitores empíricos do livro de Agustina, acentua-se a percepção de que a mulher precisa, para escrever, conforme assinala Virginia Woolf (2014), de um teto e de dinheiro.

No mecanismo de reconhecer as fraudes e os silêncios da História, destacados em *Um cão que sonha*, a necessidade do aumento de perspectivas realça, entre elas, claro, a feminina, que, em Portugal, apresenta novos contornos após a Revolução dos Cravos. Renovados olhares modificam e acrescentam formas de percepções pelo trabalho discursivo, por consequência, ajudam a repensar os três elementos que formam a História, quais sejam, a historicidade, o tempo histórico e a consciência histórica.

Três modalidades formam a concepção de História, segundo a discussão proposta por Benedito Nunes (2010): a historicidade, o tempo histórico e a consciência histórica. A historicidade representa aquilo que Agustina Bessa-Luís (2000, p.91) entende por

“temporalidade humana”, ou seja, o tempo da existência individual. Já o tempo histórico representa o da historiografia, o da escrita da História, cujo sentido mnemônico guarda o desejo de eternizar existências ao transformar visões pessoais em memórias coletivas. Por fim, a consciência histórica espelha o modo como o Homem problematiza as três dimensões temporais, passado, presente e futuro. Em outras palavras, a existência natural marcada pelo tempo, pela percepção e escrita deste e os julgamentos, retomadas e projeções.

Na atualidade, diante da diversidade, o ponto de arranque da consciência histórica compõe, nas palavras de Benedito Nunes (2010, p.25), as “modalidades de consciência histórica” que levam à produção e à busca de outros saberes, conforme enfatiza a diegese de *Um cão que sonha*, em seu movimento de salientar os silêncios para desbravar a multiplicidade, quando fala sobre a ausência da presença feminina, enquanto produtora de textos, ao longo de diferentes períodos. Se a historicidade das mulheres estava apartada do tempo histórico, conforme destacam Michelle Perrot (2005; 2013) e Virginia Woolf (2014), por sua vez, as rasuras feitas pelos excluídos da História dão densidade à consciência histórica e aos enigmas do tempo.

Maria Pascoal conota a pluralidade de discursos que estão ao redor da História e as variações do erro que são permitidas frente a toda fala monológica. Na senda dessa apreensão, João Barrento (2016, p.31) também discorre sobre a fragmentação do discurso histórico, quando comenta o uso da História por autores contemporâneos, visto que

a literatura desafia uma certa historiografia objectivista, porque não trata do passado como realidade dada, mas sempre como uma construção - uma montagem de factos - que um sujeito (um sujeito necessariamente ideológico) realiza num dado presente – o que significa que o passado é sempre e apenas lido e interpretado por um presente.

Agustina Bessa-Luís, conforme a exposição de sua filosofia da História estampa, retomando o fragmento acima, “desafia uma certa historiografia objectivista”. Mas desafia por apontar a memória, ficcional em si mesma, como forma adjunta ao tempo. Quando a autora embaralha períodos temporais, valendo-se de uma mesma personagem e percepções heterogêneas, esse desafio ganha força para destacar mecanismos mnemônicos e o reconhecimento do novo com base no já conhecido:

Quando foi para Lisboa, Léon Geta esqueceu quase tudo. A memória voltou-lhe depois dos cinquenta anos e admirava-se de tantas coisas como se elas fossem perfeitas novidades. De repente, lembrava-se de pormenores extraordinários, dum vestido que a mão usara em determinado dia, das festas de casamento em que se serviram lagostas inteiras com olhos iluminados (BESSA-LUÍS, 1997, p.16).

O reconhecimento de outros caminhos com base no já conhecido, conforme dito, demonstra como, nesta perspectiva, *Um cão que sonha* traceja a discussão do imperativo da busca de caminhos heterogêneos aptos a estabelecerem novas percepções e a quebra da historiografia objetivista pela dúvida e pelo erro. Em outros termos, distintas leituras do tempo histórico, com base em outras consciências, devem produzir a relativização das verdades. Esse percurso, representativo do processo maximalista da escrita enciclopédica, grifa, portanto, a necessidade do ajuizamento dos saberes estabelecidos por tempos definidos como memoráveis. Na trajetória desenhada no romance em foco, há o olhar lançado às consequências do discurso “autêntico”, que passa a ser narrado como verdadeiro. Porém, como toda suposta verdade, pois esta simboliza valores, deve-se perceber que, ao lado do dito, há também o silenciado.

Ao mostrar as impossibilidades de se delimitar o percurso coerente e monolítico de uma existência individual, quer na escrita de biografias, quer nas metaficções historiográficas, como *A Corte do Norte* e *Um cão que sonha* demonstram, Agustina Bessa-Luís articula um movimento revisionista, ao passo que enche seu texto de perspectivas. Eduardo Lourenço (1994), no ensaio “Des-concertante Agustina: a propósito de *Os quatro rios*”, sintetiza o processo estilístico da autora ao compará-la à personagem Penélope, da *Odisseia*. À medida que Agustina Bessa-Luís tece suas narrativas, ela desfaz a possibilidade de ordenação totalizadora e da lógica tradicional pelos fatos que se contrapõem.

Assim como Penélope, Agustina Bessa-Luís constrói para destecer as certezas, o discurso generalizador, as primeiras versões, as verdades legitimadoras empregadas para qualificar o ser humano e para traçar uma ideia de evolução histórica coerente e unitária, quando, na verdade, a História é um discurso palimpséstico. Em suma, entrar em contato com seu discurso funciona como ler às avessas, efetuar uma *desleitura*. Em razão disso, o crítico utiliza o adjetivo “aberta” para qualificar a tessitura literária dela, o que, por sua vez, justifica a concepção do conjunto da produção agustiniana enquanto enciclopédia aberta. E, como tal, repassa a História em busca do encontro dos seus silêncios para ampliar olhares e discursos após o reconhecimento dos “estelionatos”:

Falamos de tapeçaria a propósito da sua maneira de ser sem verdadeiro começo o fio da evocação e por adquirir vida em função do desenho inteiro. De cada ponto da obra pode partir-se para todos outros sem que haja um círculo de que cada um seja centro. *É uma tapeçaria, mas dum gênero especial, aberta*. Se da forma passamos ao hipotético, não obrigado conteúdo, é caso para evocar a sempre jovem aventura de Penélope. *Bessa-Luís vai tecendo com uma mão o que destece com a outra*. Nada parece guiá-la, na aparência, senão uma fidelidade sonâmbula à vontade de desfilar por sua própria conta um fantástico rosário de «relações humanas», tornadas em suas

mãos como elementos de um ‘puzzle’ variável ao infinito. (LOURENÇO, 1994, p.166; grifo nosso).

A expressão “elemento de um ‘puzzle’ variável ao infinito” destaca como a dúvida leva à multiplicação, portanto, aos elementos que formam um quebra-cabeça complexo que permite diferentes composições, por conseguinte, imagens diferentes e com valores semânticos outros como, por exemplo, a mudança que ocorre em *Um cão que sonha* com base no fato de Maria Pascoal ser a autora do manuscrito e a sua antítese. A imagem da tecelã que constrói e desconstrói reforça a importância da dúvida enquanto elemento-chave, haja vista que esta estrutura a arquitetura textual da romancista, que coloca um fato para questioná-lo e, assim, evitar a perpetuação de fraudes grosseiras, dos estelionatos operados na escrita da História, assim como a fratura existente em todo tipo de classificação.

Em *Um cão que sonha*, Agustina Bessa-Luís (1997), assinala que, quando se contempla uma série de acontecimentos históricos, devemos saber que não há uma perspectiva única, porque, quando um evento se torna fato, este está sendo transformado em discurso, como frisado, valendo-se da linguagem, logo marcado pela posição e ideologia do sujeito enunciador. Nessa perspectiva, de acordo com o narrador: “O rigor das palavras apodrece como uma velha pele que cobre os factos. A meditação filosófica que há entre uma pessoa e outra deixa de pertencer à corrente da História. *Não há corrente histórica, há só margens da História*” (BESSA-LUÍS, 1997, p.157; grifo nosso).

Após lermos essa sentença, cremos ser pertinente interrogar: “quando o rigor das palavras apodrece a velha pele que cobre os fatos?”. A expressão “o rigor das palavras” revela o desejo de um sentido unitário que aspirava a ser a explicação singular dos fatos. No entanto, a velha pele começa a apodrecer quando a percepção do outro, da alteridade, do que é exógeno, se acentua e destaca que há mais histórias dentro da História e que o acréscimo, o outro levou ao apodrecer da velha pele unificadora que cobria os fatos. Muitos são os jogos de linguagem responsáveis, na contemporaneidade, pela multiplicação de narrativas e de saberes, inclusive, a literatura. Dessa forma, intensifica-se o significado do fato de o livro de Agustina Bessa-Luís e o atribuído à Maria Pascoal terem o mesmo nome.

4.4 Os romances intitulados *Um cão que sonha*

Amálio e Léon dão ao manuscrito de Monte-Faro o título de “Um cão que sonha”: “-Pense bem - disse Amálio. *Um Cão que Sonha* deixa-nos a possibilidade de se tratar dum caso contemplativo levado para longe pelas exigências doutra vocação” (BESSA-LUÍS, 1997,

p.232). Ora num puro jogo metatextual, quando lemos o romance agustiniano, com o mesmo título do manuscrito de Monte-Faro, estamos também interpretando os fatos apresentados por um narrador, ou seja, estamos atribuindo e multiplicando sentidos a um texto primeiro, porque cada leitor acrescenta uma camada de interpretação aos elementos descritos.

Sendo assim, a leitura possui similaridades com a narrativa de Agustina Bessa-Luís, uma vez que aquela é um procedimento de transformação e assimilação de um texto primeiro, no caso do romance em estudo, o documento de Monte-Faro, que vai se construindo com as adulterações e interpretações em cima de interpretações. A leitura assimila-se à criação de redes, pois estabelece cadeias semânticas fundamentadas em um elemento base que permite o desenho rizomático, em que o leitor puxa outros saberes e repertórios. Em outras palavras, retomando as de Eduardo Lourenço (1994, p.166): “De cada ponto da obra pode partir-se para todos outros sem que haja um círculo de que cada um seja centro” (LOURENÇO.1994, p.166). Se Léon pode representar o leitor ideal (MACHADO, 2007), por sua vez, o fato de o romance físico e o literário terem o mesmo nome equivale ao mecanismo de leitura, sendo este responsável pelo aumento de olhares e de caminhos interpretativos, assim como deveria acontecer com a História, consoante com o entendimento da romancista. Cada leitor equivale a um novo autor que, nesse processo de sobreposição de olhares e ponto de vista, deixa de ter um dono e passa a ter muitos.

Na obra de 1997, ao focalizar os silêncios da História, a escritora desenha os caminhos possibilitados pelos jogos de linguagem e pelo desbravar epistêmicos permitidos por esta, apta a criar valores e a movimentar saberes, inclusive, pela criação de metáforas. Maria Pascoal utilizava essa expressão para descrever Léon: “Maria Pascoal dizia isso dele próprio. ‘Um cão que sonha’” (BESSA-LUÍS, 1997, p.211). Ou seja, Léon é como um cão que sonha, e, assim, o sentido metafórico do título alude à impossibilidade de decifração pela ausência de linguagem. Ao observarmos um cão dormindo, podemos supor que ele sonha, mas é impossível afirmar se os cães sonham ou não, e se sonham, sonham com o quê, pois não há um elemento comum que permite a comunicação entre os homens e os cães. Na verdade, criamos possíveis interpretações e hipóteses a partir de um acontecimento que muda de indivíduo para indivíduo. Se transformarmos o nome do romance em uma pergunta, por mais banal que pareça, o procedimento agustiniano de, a partir de um acontecimento, levantar perguntas sem respostas corretas é evidenciado: o que um cão sonha?

Metáfora significa transposição, transferência e tradução, de acordo com Umberto Eco (1991); entretanto, o título coloca uma expressão indecifrável em função da impossibilidade de estabelecimento de um nexos seguro ao apoiar-se apenas na hipótese nascida da observação. Do

mesmo modo, configura-se o episódio histórico observável, ou seja, há um fato que permite diversas inferências, mas não um acesso à verdade que “jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana” (BESSA-LUÍS, 1983a, p.224). Nas muitas hipóteses lançadas sobre o que um cão sonha, a impossibilidade de apresentar uma resposta definitiva faz com que “a última palavra, provavelmente, nunca será dita” (BESSA-LUÍS, 1997, p.245). Essa importante expressão retirada de *Um cão que sonha* ilumina quer o texto em estudo, quer o conjunto enciclopédico aberto erguido pela romancista; aberto, pois “a última palavra, provavelmente, nunca será dita”, reiterando a ilustrativa frase. Aliás, acrescente-se, aqui, que uma palavra final nunca será dita, inclusive, sobre a própria autoria do manuscrito de Monte-Faro.

Essa sentença ilumina-se por outra, pois, quando o narrador argumenta sobre os fatos sendo “levados pelos ventos da História” (BESSA-LUÍS, 1997, p.10), muito está a ser aludido. Focalizando o universo narrativo da obra de 1997, podemos indagar ao modo agustiniano: quantas verdades evidentes ditas por um narrador onisciente e demiúrgico, dotado de suposto conhecimento pleno, a História não eternizou? Em razão disso, Agustina Bessa-Luís, em *Um cão que sonha*, adverte as ressalvas cruciais para com algumas primeiras versões, com as verdades retidas no papel, inclusive, aquele que traz a palavra literária, como o jogo com a *Odisseia* alude.

Nessa dinâmica, sendo levados pelas pistas que o narrador dá, por mais que creiamos, que Maria Pascoal escreveu o manuscrito de Monte-Faro, bem como continua a produzir literatura enquanto estava em seu quarto de costura, nós, leitores, nunca saberemos, assim como Léon Geta Fernandes, quem era o autor do manuscrito de Monte-Faro, nem quem era Maria Pascoal: “Mas também quem sabia quem era ela? Há pessoas completamente assustadoras debaixo da sua pele imaculada. Ou então tudo são imaginações a que não falta uma boa dose de candura” (BESSA-LUÍS, 1997, p.84). Desse modo, o romance como enciclopédia aberta atua também na configuração historiográfica, que passa a ser marcada por ambiguidades e paradoxos (LE GOFF, 2000), assim como são os seres humanos.

Por sua vez, quando criticamos Léon por sua postura antiética, utilizamo-nos da linguagem para tecer juízos de valor. A partir da leitura de uma narrativa de adulteração da História, o leitor passa a buscar uma explicação para o acontecimento que pode ser tanto de ordem psíquica, quanto sócio-histórica. Em outras palavras, pergunta-se: por que ele fez isso e com qual direito? Assim como questiona-se, após alguma atrocidade causada pela escolha humana: como isso foi possível?

Todavia, à medida que as vozes adulteradas da História vêm à tona, explicações muitas vezes simplistas são criadas para o complexo, uma vez que os jogos de poder não se dão apenas por binarismos elementares. Para refutar tal elemento, no ensaio “Controlando a evidência: o juiz e o historiador”, Carlo Ginzburg (2011) argumenta que, para muitos estudiosos, a historiografia passou a ser construída por meio de duas atitudes, quais sejam, julgar e entender. Neste sentido, pensando a ótica agustiniana, resumir tudo a causalidades e binarismos constitui uma consequência de uma visão rasa do Homem. Tal postura evidencia o desejo dos seres em continuar a construção de narrativas-mestras que aspirem a definir como acontecimentos devem ser entendidos e fixados:

Dispostos a combater o que nos parece inaceitável, não somos capazes de nos debruçar sobre o que nos desagrade e de aprender alguma coisa na provável confirmação que pode estar no ponto de vista que não adoptamos. Deponhamos a nossa cólera, pois a justiça depende da explicação em que cabe o que se aprova e o que se contesta (BESSA-LUÍS, 2000, p.19).

Sentenças como esta acentuam o desejo dos homens em continuar a criar absolutos, mesmo quando uma contraparte se estabelece, ou seja, a manter a dinâmica binária excludente; não convergente. Para embasar sua interpretação e abrir caminhos intertextuais, a escritora cita diretamente o nome do filósofo romeno Emil Cioran³⁴ (2011, p.13), para quem a “história não passa de um desfile de falsos Absolutos, uma sucessão de templos elevados a pretextos, um aviltamento do espírito ante o Improvável”. Em xeque, portanto, a perspectiva hegeliana da História como movimento ascendente rumo ao encontro do Absoluto, por consequência, a verdade. A autora, com *Um cão que sonha*, pela impossibilidade de uma palavra final e pela revista dos tempos e consciências históricas, mas também com a referência ao pensador romeno, ajuíza essa forma de compreender a História, pois ressalta que, quando absolutos foram erguidos, pontos ficaram marginalizados, bem como as outras perspectivas que jazem submersas no discurso dos vencedores.

Assim, a ficcionista ressalta diferenças para depois mostrar uma essência constitutiva da condição humana. Ela tem ciência de que a história não é una, apenas aquela que consta nos documentos oficiais, mas formada por vários quadros, várias perspectivas, visto que: “Há mais morais no mundo do que sonha a tua filosofia”, acentua Agustina Bessa-Luís (1983, p.185). Ou seja, a História dita oficial é um discurso sobre o passado, um relato, uma perspectiva entre as muitas possíveis, um jogo entre o sim e o não, e neste “processo em que o sim e o não se

³⁴ “José Maria Geta falava com ele como se o Carreto fosse um erudito e citava-lhe as frases de Cioran que mais apreciava, entre as quais aquela sobre a vitalidade do amor ‘que sobreviveu ao romantismo e ao bidé’”. (BESSA-LUÍS, 1997, p.306).

alternam” pode ser articulada a forma como o narrador apresenta Maria Pascoal ora como autora do documento de Monte-Faro, ora como ele desfaz esta possibilidade.

Tem-se combinações inesperadas construídas pelo jogo entre o sim e o não se dão à medida que a narrativa se arquiteta tendo como mola propulsora a revisitação do passado, a repaginação da História, o estabelecimento de certas rasuras para, nessa trajetória, desnudar os silêncios e as sombras da História pela escrita de uma Penélope qualificadora da gramática da composição agustiniana (LOURENÇO, 1994). O jogo entre o sim e o não abre percursos semânticos marcados por diferentes tonalidades, pois distingue as muitas vias da apreensão com base em um eixo específico. Essas trajetórias são possibilitadas pela carga semântica presente em nomes e espaços, como a narrativa de *A Corte do Norte* demonstra e que reaparece em *Um cão que sonha*.

Se temos, no texto literário em apreço, uma reflexão sobre os mecanismos da História, por sua vez, as técnicas utilizadas pelos historiadores igualmente aparecem nas malhas discursivas do romance e uma delas consiste no estudo de pequenos espaços - o da casa, por exemplo -, assim como dos nomes. Existem diferentes procedimentos para a escrita da História e um deles aparece descrito pelo narrador de *Um cão que sonha*: “Porque havia uma história do bairro, como havia a dos tratados do Methuen e outros” (BESSA-LUÍS, 1997, p.10). O levantamento da “história do bairro” recebe o nome de micro-história, de acordo com Carlo Ginzburg (1991). Sendo assim, o historiador italiano explica um dos métodos de trabalho historiográfico possível, qual seja, o estudo onomástico, visto que “o nome revela-se [...] uma bússola preciosa” (GINZBURG, 1991, p.175). Agustina Bessa-Luís, ao discutir sobre a escrita da História, o nomeia diretamente, assim como internaliza a lógica dessa técnica historiográfica.

Com o suporte de um nome, o historiador pode buscar as relações do ser escolhido como guia, em seu contexto sócio-histórico, por meio do levantamento de documentos históricos como certidões de casamento, de propriedade e, assim, realizar “a reconstituição das famílias” (GINZBURG, 1991, p. 174), por conseguinte, das relações humanas que o cercaram. A reconstituição das famílias, por sua vez, ajuda a construir sagas que, como observado, são valorizadas pela autora. Similar a essa perspectiva, Jacques Le Goff (2000, p.31) defende que “todo o documento é um monumento ou um texto, e nunca é «puro», isto é, puramente objectivo”. Não ser “puramente objetivo” significa dizer que determinado modo de leitura embasou o documento, por mais claro que esse aparente ser. Afinal, documentos também não são atos de linguagem?

No romance como enciclopédia aberta, a rede estabelecida, por exemplo, apoiada em um nome, aumenta gradativamente de tamanho, pois, o uno se fragmenta ao permitir outras

cadeias. Essa metodologia está presente nas malhas discursivas de *Um cão que sonha*, quando o narrador alude ao procedimento da micro-história e a história onomástica. Se Carlo Ginzburg (1991, p.174-175) crê que a investigação onomástica deve ser feita tendo, como “fio condutor”, um nome, por exemplo, então em *Um cão que sonha*”, quantos caminhos o nome de Maria Pascoal oferece?

Há uma trajetória que remete ao ser fechado em si mesmo, ou seja, o aspecto existencial do Homem trespassados pela multiplicidade interior, marcado por contradições. Isso avoluma a dificuldade em reconhecer a razão existencial, o que por sua vez, largueia outras sendas. Porém, existe outro como escrita da História, como ato discursivo e ideológico, por conseguinte, os percursos permitidos por esse eixo de leitura, que vão desde a moralidade até os jogos de poder. Há outro que versa sobre a condição feminina, consequentemente, a demarcação de valores e as sendas psíquicas, sócias e históricas fundamentadas nesse eixo. Tem-se, por fim, a reflexão sobre a ausência das mulheres como escritoras de textos pertencentes a áreas do saber diversas. Todos esses percursos são contemplados em *Um cão que sonha*, o que ajuda a tracejar o aspecto enciclopédico da arquitetura textual agustiniana, em razão da abertura de eixos de discussões. Mas vale destacar que esses caminhos estão centrados em um nome. Portanto, quer quando focaliza as técnicas e os gêneros da historiografia, quer quando focaliza a História como assunto, a romancista realça a multiplicidade de eixos.

Philippe Hamon (1976) argumenta que um significante e um significado qualificam as personagens. O primeiro é o seu nome, o modo como se referencia a ela, já o acumular de significados constrói o segundo. No entanto, pondera o ensaísta francês, as personagens históricas vêm já embebidas de significados prévios: “Nomes históricos não são carregados de brancos semânticos. Quando uma narrativa começa e a personagem aparece pela primeira vez há o seu significante posto à medida que os significados são construídos” (HAMON, 1976, p.100). No entanto, esses significantes atrelados a personagens históricas começam a ser desconstruídos. Agustina Bessa-Luís questiona a personagem, quer histórica, quer ficcional, como monolítica, dotada de unicidade e identidade definida, logo, parte do pressuposto que todo ser acaba sendo composto por semânticos brancos, se por exemplo, a biografia da poeta portuguesa Florbela Espanca escrita pela romancista é central nesse processo, Maria Pascoal também não foge à regra.

Nesta reflexão sobre um gênero historiográfico, em função da referência direta a esse, cabem as perguntas: quando o historiador vai construir textualmente o sentido dessa vida, embasado pelos documentos históricos, ele não está tecendo um discurso, que se quer científico, mas está sendo preenchido pela visão do historiador? E quando falta um documento? Uma

verdade? Portanto, o levantamento das histórias que circundam certos nomes não exclui a ficcionalidade, quer como matéria literária, quer como reconstrução biográfica, teoricamente, afastada da pura criação literária. Mesmo alicerçada e cercada por documentos históricos, a romancista portuguesa adota o seu habitual tom modalizador, porque, no momento em que um documento histórico se torna falho, Agustina Bessa-Luís (2008, p.29) é categórica ao afirmar como preenche as lacunas e os espaços em branco: “quando me falta a imagem, a confissão, invento a verdade”. Logo, se inventa, não é a verdade, mas uma possibilidade de interpretação.

Tal linha de pensamento revela o desejo de aproximar o trabalho do romancista com o do historiador e, desse modo, destruir as barreiras que afastam ambos. As dificuldades ligadas à História são as mesmas dos escritores, pois ambos trabalham com linguagem e com perspectivas, como frisa a etimologia do termo “história”, cujo sentido é “aquele que vê” (GOFF, 2000, p.19). Ora, aquele que vê, percebe com base em determinados conceitos, analisa guiado por certa moral e com o suporte desses escreve textos em que a subjetividade se faz notável.

Narrar uma vida em seu conjunto de relações fundamentado em um nome, pelas lentes da historiografia, representa a capacidade de estabelecer causalidades e linearidades e, com isso, produzir um texto que apresenta particularidades sócio-históricas. No entanto, Agustina Bessa-Luís utiliza, em *Um cão que sonha*, dessa metodologia da pesquisa historiográfica para parodiá-la, pois a partir do nome de Maria Pascoal não se tem uma determinante fixa. Da mesma forma como, em *A Corte do Norte*, parodia a tentativa matemática de explicar o sensível e o suprassensível. Portanto, quando o olhar ajuizador da ficcionista recai sobre diferentes “retratos”, a romancista quebra com a lógica científica historiográfica ao se investigar um nome, em razão do processo de abrir parênteses que aspiram a destacar os inúmeros espaços em branco que uma existência traz, como o caso de Amélia, tia da escritora, modelo utilizado para a criação de Quina, conforme deixa claro neste fragmento:

Mas para os não desiludir muito, posso começar pela nota auto-biográfica que sempre parece a abertura dum romance. Uma data parece sempre a abertura dum romance. Foi com uma data, gravada na fronteira duma casa, que eu comecei o meu livro mais famoso – *A Sibila*. Agora, o que se diz da Sibila surpreende-me bastante. Dividem-na em porções, como os mapas de campanha, e descobrem nela teoremas de Lacan e de Freud. Eu sempre pensei que a Sibila era a minha tia Amélia, vaidosa e com jeito para coisas de tribunais, e que sabia como ninguém estuar um pato com pimento, num lume de rama de pinheiro. A resina, ao arder, dava ao pato um sabor especial. Entre isso e Lacan não sei que relação haverá (BESSA-LUÍS, 2000, p.155).

Essa articulação expõe o jogo complementar entre existência e literatura, vida e história e, nesse caso, como a autora utiliza de mecanismos da historiografia em textos literários. Portanto, se Hayden White (1995) reconhece os gêneros e as categorias literárias como constitutivos da escrita da História, por outro lado, Agustina Bessa-Luís (1997) da mesma forma reconhece a possibilidade de ficcionalizar e utilizar os mecanismos da historiografia como artimanhas para a construção literária, como aponta a referência à micro-história. Em função dessa combinação de atitudes, ela critica alguns procedimentos estéticos e críticos que querem quebrar essa relação, ao definir a literatura apenas como arquitetura textual, efeito do discurso (BESSA-LUÍS, 2000).

Agustina Bessa-Luís recria, repensa e problematiza verdades aceitas, bem como preenche espaços em brancos, aquilo que a própria intitula de “infinitos espaços” (BESSA-LUÍS, 1997, p.318), sendo essa outra significativa expressão retirada de *Um cão que sonha*, que serve como porta de entrada para a imaginação ficcional. Quantas interpretações uma vida permite? Quantas incertezas um nome pode trazer? Como se inventariar uma existência? Esses questionamentos, sem dúvida, são alguns dos elementos que movimentam a diegese. Nesse exercício interrogativo feito por grande parte das personagens e dos narradores de Agustina Bessa-Luís, esta, além seu movimento enciclopédico, constrói a sua teoria sobre o romance.

Em função disso, cabe inquirir; quando a subjetividade humana e a memória estão envolvidas, torna-se possível existir conhecimento que não seja sentimento? Essa questão aparece quando A. A. Mendilow (1972, p.251), em *O tempo e o romance*, indaga: “Pode-se separar uma pessoa do que lhe acontece?”. Da mesma forma, nessa via, ganha destaque a linguagem, visto que esta “simboliza, *representa*, *nomeando-os*, os factos reais” consoante com Julia Kristeva (2014, p.22). Mas, como a argumentação agustiniana traceja, a noção de realidade passa a ser entendida como constructo subjetivo e a linguagem marcada pela consciência histórica, dessa forma, pelo eu marcado pela historicidade. E, assim, com essas ponderações, começamos a sair do campo da História, dos silêncios e dos silenciados, de forte carga social, mas, claro, também marcado pela questão da perspectiva, logo, da subjetividade, para adentrar nos caminhos da memória, outra pedra de base do romance em foco.

Dois elementos-chave sustentam o texto literário de 1997 e abrem caminhos de leituras convergentes: a reflexão sobre a História e sobre a memória. A historiografia representa uma forma da memória do passado a ser retomada, a ser acessada no presente, mas também guardada. Tem-se, portanto, a tentativa de compreensão do tempo a partir da investigação de textualidades pretéritas marcadas por rupturas e discontinuidades, não como linha evolutiva e ascendente, mas também por silêncios e jogos de poder, como *Um cão que sonha* demonstra.

O valor da memória caminha em paralelo com a reflexão histórica e, em outro grau, ambos enfatizam o tempo, sendo esta substância elementar à memória e à História. Se o tempo, consoante com Maria Alzira Seixo (1987), configura a base do romance agustiniano, por sua vez, a ação destrutiva e transformadora desse faz com que a autora literariamente inventarie e guarde elementos e personalidades de naturezas diversas. Essa ação simboliza o desejo de evitar o caráter de destruição causado pelo natural movimento do tempo, conforme frisa a romancista: “A importância que damos ao tempo está radicada nas nossas tendências destrutivas” (BESSA-LUÍS, 2000, p.194).

A centralidade da temporalidade baliza a ponderação sobre a História e sobre a memória, ambas filhas do tempo. Sendo assim, quando inquire os símbolos de uma nação, contempla-se a construção da “subjetividade” de um povo, mas quando se olha os símbolos pessoais, dos seres comuns, não elevados à categoria de ícones, cadeias semânticas podem ser desencadeadas pela reminiscência, conforme a narrativa de *Um cão que sonha* exemplifica ao longo de seu desenvolvimento com base na memória involuntária de carga proustiana. Anteriormente, apontou-se a investigação acerca do sentido dos nomes como um dos elementos-chave da literatura de Agustina Bessa-Luís. Nesse momento, apontaremos algumas relações entre os dois escritores, visto que o autor francês valoriza da mesma forma a memória das coisas como mecanismos para salientar a memória involuntária.

4.5 A memória dos objetos, o encadeamento enciclopédico e a presença proustiana

“A memória, eis uma das grandes pedras-bases da tragédia”
Agustina Bessa-Luís (1961, p. 290)

Em Agustina Bessa-Luís, na inter-relação entre seres-objetos-lugares, os mundos fechados, que são cada um dos seres, se abrem a outros e, assim, criam uma rede de conexões. A dinâmica da memória, por sua vez, remete à estrutura em teia, visto que ela estabelece cadeias distributivas de significados, que não obedecem a uma ordem lógica sequencial e causal. Nessa ordem de ideias, a autora tenta responder um “o que é?” de ordem da subjetividade e um “o que é?” de ordem coletiva. Em outras palavras, o objeto configura os elos e faz com que as narrativas subjetivas sejam coletivas e vice-versa.

Nesse processo, um objeto deixa de ser um objeto, segundo sua ótica, quando a visão deste consegue retomar aspectos caros a determinadas personagens que o tocaram. Nessa perspectiva, portanto, as coisas são capazes de guardar memórias e de desencadear processos. Ora, não é esta a arquitetura da “multiplicidade”, tônica do romance enciclopédico? Segundo

Italo Calvino (1990, p.122), “cada objeto mínimo é visto como o centro de uma rede de relações de que o escritor não consegue se esquivar, multiplicando os detalhes a ponto de suas descrições e divagações se tornarem infinitas”. Essa mesma concepção reaparece em outro momento de *Seis propostas para o próximo milênio*: “A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis” (CALVINO, 1990, p.47). Ambas as proposições lançam luz ao movimento encontrado em *Um cão que sonha*, quando junto à reflexão sobre a História e os mecanismos historiográficos, o valor da memória involuntária ganha destaque e sua importância remete à narrativa proustiana.

Catherine Dumas (2002, p.29) destaca o valor desse movimento configurativo do romance como enciclopédia aberta, quando argumenta que: “Os elementos materiais formam a base da inspiração de Agustina Bessa-Luís” (DUMAS, 2002, p.29), ou seja, os “elementos materiais” obtêm destaque, pois estão marcados pela historicidade e pela possibilidade de “guardarem” memórias, logo, funcionam como mecanismos que armazenam uma “força especial”, como referenciada por Italo Calvino (1990), em função das potencialidades de estabelecimento de rede de relações crescentes com base nesses elementos. Em outras palavras, os objetos podem desenhar cadeias semânticas múltiplas entre elementos de ordem diversas que vão do prosaico ao abrangente, retomando o processo da micro-história e do romance como enciclopédia aberta.

Quando pensa essa característica da obra da escritora portuguesa, Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.39-40) argumenta: “sabemos que tudo o que foi vivido deixou as suas pegadas sobre a terra; que qualquer objecto inicia um número ilimitado de acontecimentos, os de cada momento em que ele ‘foi’, que encerra na sua opacidade insignificante”. Notemos, aqui, os termos utilizados pela ensaísta para explicar os mecanismos da literatura agustiniana: “objecto” e “número ilimitado”. Ambos, valendo-se das ponderações de Italo Calvino (1990), Umberto Eco (1989) e Maria Esther Maciel (2009), desenham os meios de atuação do romance como enciclopédia aberta.

Esse percurso acerca da relação memória-objetos remete às apreensões de Marcel Proust, sendo este um nome chave com quem trava diálogo intertextual, como evidenciam muitos pontos de *Um cão que sonha*, conforme veremos em detalhes adiante. Quando fala sobre o passado e sobre os objetos, o autor francês utiliza-se de ambos para tecer comentários acerca da memória involuntária: “Aquilo que a inteligência nos dá sob o nome de passado não é ele. Na verdade, como ocorre com as almas dos mortos em certas lendas populares, cada hora de

nossa vida, tão logo suceda a morte, encarna-se e oculta-se em algum objeto material” (PROUST, 1988, p.39).

Em *Um cão que sonha*, isso se configura do seguinte modo: objetos - entre eles, claro, a centralidade do Manuscrito de Monte-Faro - rementem à Maria Pascoal, esta, por sua vez, às mulheres do Norte de Portugal que podem dar visibilidade, ampliando o arco temático, à configuração existencial da mulher portuguesa, bem como as diferenças psicossociais entre Norte e Sul. Esta relação, por sua vez, apresenta a questão de como as mulheres agem em espaços distintos e com mentalidades e configurações geográficas e econômicas diversas.

Continuando a buscar as conexões entre as informações, os mistérios da personagem, como se ela foi a estudante do MUD, retomam dados do período salazarista, o que leva também à reflexão acerca da moralidade oficialmente estabelecida às mulheres por órgãos oficiais como a Mocidade Feminina Portuguesa. Por outro lado, abre-se a discussão se ela é ou não a autora do documento de Monte-Faro, esse assunto demonstra outro aspecto mais amplo, qual seja, a configuração historiográfica das mulheres como produtoras de saberes a ponto desse assunto remeter ao início da literatura com a obra homérica. Nesse movimento, o narrador passa em revista convenções literárias e os elementos físicos da literatura: autor, livros, editores e editoras.

Cada um desses caminhos se conecta e se distingue, assim como evidencia a maneira que Agustina Bessa-Luís se mune de disciplinas diversas como a filosofia, a história e a teoria literária para erguer seu universo literário enciclopédico. Mas, nesse procedimento abrangente, a interrogação sobre Maria Pascoal continua sem resposta final. A multiplicidade de caminhos abertos estabelecidos corrobora essa indefinição. Ao longo do romance, o desejo de Léon Geta Fernandes em estabelecer uma imagem definida de Maria Pascoal ganha forma de diferentes modos, conforme veremos, mas isso se configura essencialmente através do seu contato com o manuscrito de Monte-Faro. Ou seja, retomando os discursos críticos de Silvina Rodrigues Lopes (1992) e Catherine Dumas (2002), um objeto liberta a força da memória e, consequentemente, as muitas perguntas que esse elemento, ao guardar pedaços da alma de Maria Pascoal, permite evocar.

Esse procedimento balizador de *Um cão que sonha* se faz notar desde *A Sibila*, visto que esse texto literário se estrutura sob o signo da reminiscência, o qual está literariamente representado pelo baloiçar da cadeira de balanço como imitação da dinâmica do pensamento e da memória, conforme investigou Simone Monteiro Pinto de Oliveira (1972).

A romancista, anos depois, retoma esse objeto em *Um cão que sonha*, por conseguinte, a simbolização do movimento de ir e vir da cadeira como conotativo dos caminhos da memória,

presente em *A Sibila* na figura da *rocking-chair*, o que remete ao aspecto intertextual dos textos da romancista (OLIVEIRA, 1978). Em um dos momentos em que Léon Geta Fernandes e Amálio Correia de Sá conversam, o narrador descreve a cena nestes termos: “Estava a balançar-se na cadeira, e Amálio pensou que ele[Léon] ia desequilibrar-se e possivelmente bater a cabeça e morrer” (BESSA-LUÍS, 1997, p.237). Nesse momento da narrativa, as personagens discutem sobre Maria Pascoal e como ela, com o afastar dos anos, foi se tornando memória “opaca” (LOPES, 1992). Mas, apesar de embaçada, a esposa de Léon ainda está marcada pela materialidade de sua presença através de objetos capazes de “ativar” a memória e interrogações. E, assim, notemos como, após a descrição da cena de Léon na cadeira, no mesmo parágrafo, ele inquire sobre a esposa, numa nítida retomada daquele mecanismo encontrado em *A Sibila*:

Estamos sempre disponíveis para esses momentos malignos que arrumam de vez com as nossas perplexidades. Léon não era o mesmo, agora causava-lhe constrangimento e cada vez mais se convencida de que tinha uma personalidade concebida como um heroísmo. Ele não escrevera o documento de Monte-Faro, mas havia uma forma de grandeza em não o ter feito. Então, quem? Ele sabia, ao menos, que Maria Pascoal não era dada a visões nem àqueles transportes de histeria a que ele chamava milagres. Viu retratos dela, vestida de tenista com soquetes e uma faixa na testa, como se estivesse enferma. Ninguém dizia que fosse uma intelectual, com aqueles olhos dum azul claro e compassivo. Era bonita, mas não de assombrar; tinha, provavelmente, maneiras duma espantosa grosseria, tanto elas eram adequadas a todas as circunstâncias. Ignorante como os ignorantes, pobre de espírito com os pobres de espírito. Podia-se imaginar coisa mais promíscua e dura de coração? Era assim como Amálio a via; e depois as suas ideias ganharam nova firmeza quando descobriu o vício dessa mulher espantosamente agressiva; descobriu que ela gostava de carros e de velocidade (BESSA-LUÍS, 1997, p.237-238).

Com o movimento da cadeira de balanço, as memória e indagações de Léon caminham simultaneamente entre si e o outro, marcando, conforme entende Laura Fernanda Bulger (1989), a feição hamletiana de algumas personagens agustinianas, que constantemente precisam, conforme acentua a voz narrante, arrumar as suas “perplexidades”, isto é, as suas indecisões, irresoluções e hesitações, sendo que estas fazem com que um ser seja tomado de espanto. No entanto, a necessidade de arrumar as perplexidades, como ilustra o trecho, produz novas inquiuições.

A reminiscência estrutura o trecho supracitado, por consequência, o narrador apresenta as aberturas causadas pela ampliação de caminhos interrogativos e interpretativos de um eu sobre si e sobre os outros, visto que Léon sai das ponderações sobre si mesmo e sua personalidade para pensar no manuscrito de Monte-Faro. Deste modo, tem-se um aumento das interrogações e a multiplicação das sendas a partir de um objeto, assim como acontece quando Amálio vê os retratos de Maria Pascoal. O ente narrativo multiplica caminhos com base no

discurso indireto, em que dá relevo a um misto de percepções e de perguntas representadas. Sendo assim, as impressões dessa personagem sobre sua esposa são rearrumadas a cada movimento de ir e vir da cadeira, logo, da memória; entretanto, nessa trajetória, matérias de outra ordem surgem.

O trecho ilustra e ilumina a dinâmica encontrada ao longo do romance e em outras obras da autora, pois apresenta o caminho argumentativo arquitetado entre um elemento material e uma realidade profunda, sendo esta a via valorizada pela escritora, segundo Catherine Dumas (2002). Agustina Bessa-Luís (1997) constrói um percurso para mostrar como as coisas, assim como pessoas, são imagens, as quais permitem ressaltar forças inconscientes: “A imagem, pela valorização de um suporte material, põe em relação a realidade exterior com a realidade profunda. Tem a função de unificadora do despertar” (DUMAS, 2002, p.30). Despertar o que e como? Despertar memórias submersas no inconsciente, aptas a estabelecer novas teias relacionais e, assim, fazer emergir novas camadas de sentidos a partir do contato com objetos, tal qual o lenço de cambraia de Rosalina de Sousa, em *A Corte do Norte*, demonstra, assim como o manuscrito de Monte-Faro. Quando investiga os mecanismos de produção de sentido, em uma imagem pictórica, essa discussão reaparece, conforme veremos em *A Ronda da Noite*.

Da mesma forma, esse percurso aproxima não apenas a memória dos seres, mas também a memória dos objetos, temática elementar ao romance como enciclopédia aberta (MACIEL, 2009). Além da cadeira, outros elementos da Casa da Vessada, em *A Sibila*, ativam a memória de Germa sobre Quina, e de igual modo, em *Um cão que sonha*, atizam a de Léon sobre Maria Pascoal. Neste despertar, estão as diversas redes de significados e nós que o nome de Maria Pascoal permite evocar. Com isso, um objeto deixa de ser um objeto para ser uma reminiscência, recordando, inclusive, outras lembranças e cadeias de significação, como explica Catherine Dumas (2002, p.55): “Por assimilação com a tia avó, Quina, a jovem Germa pode falar desta personagem. A transfiguração faz-se por intermédio e objectos mágicos, como nos contos de fadas, mas, sobretudo, por meio do ‘espírito do lugar’, da casa da Vessada”. Ou seja, objetos podem ser capazes de ressignificar existências por meio da libertação de reminiscências. Quando isso ocorre, identidades, como estruturas fixas, são questionadas, visto que passam a ser um conjunto de impressões, tal como o trecho anteriormente citado de *Um cão que sonha* mostra.

Deste modo, quando se amplia a rede de significados devido ao contato com os objetos, surge o caráter enciclopédico do romance, segundo Italo Calvino (1990). Em razão disso, o aspecto inventariante, que trespassa a literatura de Agustina Bessa-Luís, o gosto descritivo pelo pormenor e a valorização da memória possibilitam esse feitio do romance como enciclopédia

aberta, espelhado na concepção de memória das coisas, mas também no de memória involuntária, em que tempo, memória e história dialogam através de relações intrincadas, aptas a oferecer aberturas e interpretações novas.

Esse jogo de relações amplia a busca de algum momento significativo existencial “guardado” em um elemento, algum objeto capaz de desencadear reminiscências e, assim, fazer nascer aberturas e sentidos outros (PROUST, 1988). Mas os encontros capazes de gerar a perplexidade são inconscientes e acontecem ao acaso. Marcel Proust desenvolve essa tese baseado no conceito de *memória involuntária*, desse modo, a tampa de um bule quebrando - conforme veremos em pormenor adiante - torna-se tão importante para a dinâmica narrativa de *Um cão que sonha*, como a *madeleine* é essencial ao desenvolvimento da trama de *Em busca do tempo perdido*. Portanto, o autor francês e a autora portuguesa valorizam a *memória involuntária* enquanto substância elementar ao processo criativo. Ambos prezam por uma reminiscência não racional representativa da “nebulosidade do espírito”.

A espiral de desejos que recupera gestos e olhares desconhecidos marca a retomada de momentos perdidos, situações esquecidas, e porções da existência que a memória voluntária não é capaz de evocar e que acontecem nos momentos inesperados. Esse acontecimento afasta a percepção do presente e faz com que cômodos empoeirados sejam novamente habitados pela iluminação de um novo olhar. Todavia, isso ocorre apenas de forma inesperada e, assim, adensa de sentido as percepções. Em vista disso, a memória involuntária é mais forte, marca do tempo curvo e eterno, pois ilustra a percepção da efemeridade da vida, bem como anulação desta, haja vista que passado perdido volta com cores mais intensas do que a memória voluntária seria capaz de dar.

Sendo assim, a memória involuntária alia-se à memória dos objetos, pois: “Todos os objetos contêm um sentido para além da aparência” (BESSA-LUÍS, 2000, p.365). O sentido para além da aparência produz o reconhecimento de um valor subjetivo que amplia o valor material, tanto que, em *Contemplação carinhosa da angústia*, Agustina Bessa-Luís (2000) versa sobre a memória oculta dos objetos e a força dos detalhes guardados nas coisas e capazes de despertar diversas lembranças, da mesma maneira como faz Walter Benjamin (1987, p.228), no ensaio “Desempacotando a minha biblioteca”, quando este discute “uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia”. Nessa perspectiva, objetos não são apenas objetos, meras coisas físicas, mas materialidades que permitem cadeias axiológicas, logo, novas teias associativas. Em outras palavras, por permitirem o movimento maximalista, os objetos ganham uma grande importância tanto para

Agustina Bessa-Luís, quanto para Marcel Proust. São eles que permitem, de forma inesperada, a manifestação do acaso e da memória como desencadeadores de momentos autoavaliativos.

Se a memória involuntária constitui uma das chaves-mestras do enredo dos sete volumes de *Em busca do tempo perdido*, em muitos momentos de *Um cão que sonha*, ela está referenciada, como quando o narrador praticamente interpreta a reflexão proustiana: “Não é o passado inteiro que nos leva ao encontro das nossas ambições, mas sim um detalhe, uma pequena cena quase furtiva, um olhar dum amante que subiu para o eléctrico em andamento e de lá lança uma despedida grata” (BESSA-LUÍS, 1997, p.70). Cada um desses momentos banais, essas “cenas furtivas”, pode revelar um outro rumo, mas que a autora não demonstra, apenas assinala essa possibilidade.

Uma cena furtiva produz a revelação do narrador Marcel de *Em busca do tempo perdido*, pois este constrói a diegese após comer um pedaço de *madeleine*, na famosa cena, e tomar chá de tília:

E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhada em chá que minha tia me dava (embora ainda não soubesse, e tivesse de deixar para muito mais tarde tal averiguação, por que motivo aquela lembrança me tornava tão feliz), eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava seu quarto, veio aplicar-se, como no cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim e que fora construído para meus pais ao fundo dela (esse trancado trecho da casa que era só o que eu recordava até então); e, com a casa, a cidade toda, desde a manhã à noite, por qualquer tempo, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas por onde eu passava e as estradas que seguíamos quando fazia bom tempo. E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d'água pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram se delineiam, se cobrem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores de nosso jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aleia e suas pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, sai, cidade e jardins, de minha taça de chá (PROUST, 2006, p.74).

A emblemática cena reforça a concepção do romance como enciclopédia aberta como a tessitura de uma teia, mnemônica, apta a unir diferentes existências à medida que subjetiva os tempos e diminui os espaços. As fraturas temporais qualificadoras de *Um cão que sonha* delineiam esse dado, pois, no mesmo capítulo, quando não na mesma página, Léon tem idades diferentes, logo, esse recurso funciona como o mecanismo de percepção da construção da dinâmica espaço-temporal por intermédio do envelhecimento físico da personagem, e esse processo natural espelha o afastamento do espaço do Norte e do tempo de Maria Pascoal, conforme delimitado no primeiro capítulo do romance. No entanto, a atuação da memória faz

com que espaço-tempo se encurtem, ou seja, se amarrotem, segundo a visão de José Manuel Heleno (2002, p.31), visto que: “Grande parte das narrativas de Agustina Bessa-Luís são helicoidais ou espiraladas”.

Nessa via argumentativa, o narrador aponta que a recordação do passado vem imbuída pelas cores da ficção: “À medida que envelhecia, tudo o que lhe acontecera ganha foros de maravilhoso, e a única coisa de que não se cansara era de embelezar o passado com as cores mais vistosas, ganhando ele próprio, aos seus olhos, méritos que na realidade não tinha” (BESSA-LUÍS, 1997, p.78). A ação da memória e do acaso, principalmente, do acaso capaz de liberar a memória involuntária, demonstram como “o caráter helicoidal da narrativa pressupõe que se volte a repetir noutro contexto as mesmas cenas, o que permite ver de outro modo o que já se sabia ou se pensava saber” (HELLENO, 2002, p.31). Assim, o reiterativo e a repetição, nessa situação, voltam à cena.

Diante disso, portanto, desfazer-se dos objetos de Maria Pascoal equivale a abandonar a viabilidade de reencontrá-la involuntariamente, em razão da memória dos objetos. Conforme sublinha Agustina Bessa-Luís (2000, p.170): “A vida é, para o que pensa e registra os acontecimentos, uma sucessão de amargos elos soltos e desaparelhados”. Ser uma sucessão de elos soltos e desaparelhados corresponde a ser formado por vários pontos distintos que, ao se conectarem, ganham o aspecto rizomático e, assim, a imagem da rede distributiva assemelha-se a da própria trajetória mnemônica. Para isso formar-se, torna-se necessário elementos diferentes, nós diversos capazes de abrir caminhos e possibilidades semânticas aptos a tentarem alcançar um sentido que, nesse processo, sempre se perde nos labirintos da multiplicação. Mas a consciência, por sua vez, precisa da materialidade para, em algum momento inesperado, conseguir tentar juntar esses elos soltos e desaparelhados para, na sequência, essa junção ser desfeita por outro elemento, por outra perspectiva.

Complementar ao trecho proustiano acima, podemos citar outro momento, quando o narrador de *Em busca do tempo perdido*, após tropeçar, tem mais um momento de memória involuntária:

Ruminando as tristes reflexões a que acabo de aludir, entrara eu no pátio da residência dos Guermantes, e com minha distração não vi um carro que se aproximava; ao grito do *wattman* só tive tempo de afastar-me rapidamente, recuando tanto, sem querer, que tropecei nas pedras irregulares do calçamento em frente à cocheira. Mas no momento em que, procurando equilibrar-me, firmei o pé numa pedra um pouco mais baixa do que a vizinha, todo meu desânimo se desvaneceu, ante a mesma felicidade em épocas diversas de minha vida suscitada pela vista das árvores que eu julgara reconhecer num passeio de carro pelos arredores de Balbec, ou dos campanários de Martinville, pelo sabor da Madeleine umedecida numa infusão por tantas

outras sensações das quais já falei e me pareciam sintetizar-se nas últimas obras de Vinteuil. Como quando provei a Madeleine, dissiparam-se quaisquer inquietações como o futuro, quaisquer dúvidas intelectuais. As que há pouco me assaltaram, sobre a realidade de meus dons literários, haviam desaparecido por encanto (PROUST, 2013, p.207).

Após essa apreensão e da descrição da cena final, quando o narrador, já envelhecido, observa como o tempo atuou naqueles que frequentavam a sociedade aristocrata francesa, esta também já transformada, destruída pela I Grande Guerra e pelo tempo, o romance nasce. Ora, torna-se interessante sublinhar que esse mesmo processo acontece com a personagem Maria Pascoal, em *Um cão que sonha*, assumindo-a como autora do manuscrito. Ao observar Monte-Faro, Maria Pascoal “ficou contente com a imagem que lhe surgiu, e preparou-se para escrever. Era um livro que ela queria escrever” (BESSA-LUÍS, 1997, p.113).

Diante disso, a personagem percebe que dos costumes, do tempo atuando nos seres e da mística de espaços, um romance pode nascer, assim como acontece com o narrador proustiano. O ímpeto da escrita surge, como o trecho acima demonstra, de maneira incontrolada. Dessa forma, feitas as devidas ressalvas, o manuscrito de Monte-Faro, segue uma dinâmica muito parecida com a de *Em busca do tempo perdido*:

Primeiro foram só notas sobre o folclore do lugar, as paisagens, os cheiros, os moradores. Mas depois tudo ficou ligado por um fio de sentimento próprio, um íntimo roteiro que a levava ao encontro do mundo, seu parceiro na obra que iam fabricar. Ela estava movida pelo vento ‘como o de Argos’, em que as paixões resplandeciam. Ela morreria daí a sete anos e não se diga que tudo ficava por viver. Nesse tempo de Monte-Faro, arderam nela todas as velas plantadas no terreno do conhecimento. O sentido da vida revelou-se naquele prazer anunciado pelo conceito estético de tudo que ia escrever. Haveria outra coisa? Sentia-se estremecer de avidez, de puro desejo de inventar e fazer desabar as montanhas. Estava transformada, cheia duma alegria brutal (BESSA-LUÍS, 1997, p.113).

Nesta perspectiva, não será possível pensar que o documento de Monte-Faro inventaria dados de uma realidade à medida que analisa elementos cotidianos dos fatos utilizados na sua criação? Com esse conjunto de apreensões e de situações mundanas, tanto a criatura romanesca Maria Pascoal, quanto o escritor Marcel Proust – e por que não, também Agustina Bessa-Luís? – deram vida, nas palavras do narrador de *Um cão que sonha*, a “um livro extenso, a que foi retirando e acrescentando episódios novos” (BESSA-LUÍS, 1997, p.117). Por esse motivo, além da apreensão da teia subjetiva, capaz de diminuir espaços e misturar tempos, há o nascimento da vocação literária e, assim, o desejo de escrever um livro sobre aquela realidade que os cercavam vai se dilatado a ponto de se tornar, no caso de Proust e Agustina, um romance-enciclopédia.

Agora notemos como essa dinâmica de valorização da memória se apresenta neste excerto: “Só que, de repente, a recordação fazia uma das suas e implantava uma nova ordem a partir dum ínfimo traço que se tornou visível na memória” (BESSA-LUÍS, 1997, p.71). Implantar uma nova ordem representa reconfigurar e multiplicar modos de percepção aceitos, logo, tem-se a impressão que a narrativa agustiniana, tal como a proustiana, pode continuar de forma inacabável em sua “ambição de propósitos” (CALVINO, 1990, p.27), em suas perspectivações, em suas interrogações, visto que a memória continua a fazer das suas à medida que demarca uma “realidade caleidoscópica” (HELENO, 2002, p.31).

Nesse processo, de acordo com José Manuel Heleno (2002, p.32), a trama passa “uma impressão de inesgotabilidade no modo como se configuram eventos e personagens, e que, a *fortiori*, a narrativa não terminaria nunca se a autora assim o desejasse” – essa leitura acentua o elemento aberto do romance-enciclopédico, na medida em que a narrativa não terminaria, porque a memória, no espaço de uma vida, continua a atuar em um ser e a remeter a outros tempos e a outros espaços, assim como permanece agindo, quando os seres morrem, pois os vivos permanecem buscando os sentidos dos mortos.

O trecho acima do romance em foco, em que o narrador perscruta os meandros da reminiscência, prepara o momento proustiano em que León Geta Fernandes tem uma memória involuntária e passa a buscar as teias espaço-temporais, as relações e os seres que o circundam, como sua mãe, a partir da quebra da tampa de um bule. Um acontecimento banal, corriqueiro, mas inesperado, portanto, foi capaz de desencadear uma rede de sentidos ocultos pelos caminhos do subconsciente:

Para León Geta foi o dia em que partiu a tampa dum bule. Era um bule vulgar, de barro vidrado cor de pinhão, desses que são importados em série do Reino Unido, e aquela mutilação não representava perda maior. Mas León Geta lembrou-se subitamente duma cena que parecia insignificante: ele tinha cinco anos e a mãe servia o chá. Tinha as mãos húmidas e o bule escorregou, deixando que se partisse a tampa. As mãos molhadas, impróprias duma senhora do bem, comoveram-no extraordinariamente. Quem era a sua mãe? (BESSA-LUÍS, 1997, p.71).

A memória involuntária aproxima elementos de naturezas diversas. Em Proust, a *madeleine* deixa de ser apenas uma bolacha e transmuta-se em infância; em Agustina, a tampa do bule quebrando transpõe-se em indagação sobre a mãe de León, por consequência, sobre a sua identidade. Notemos como a indagação existencial “quem era?” aparece na materialidade discursiva e esta movimenta, como assinalado, a narrativa de *Um cão que sonha*. Funciona, portanto, como elemento primordial ao processo de efabulação e de construção da multiplicidade. Se ele não fosse filho de José Maria Geta Fernandes, um homem de feições

deformadas e com rompantes de crueldade, uma outra narrativa sobre sua vida seria estabelecida. Contudo, esse questionamento permanece em aberto e o leitor fica com as pistas possíveis para pensar outros caminhos semânticos.

O narrador apresenta de novo a cena da tampa quebrando, no último capítulo, intitulado “Fase terminal de um amor profundo”. Isso salienta aquela presença do discurso iterativo, na poética agustiniana, reconhecido por Maria Alzira Seixo (1987). Da pergunta “quem era sua mãe”, Léon Geta Fernandes, em um processo que acrescenta níveis e comentários distintos a uma mesma cena olhada a exaustão, pensa na maldade intrínseca de seu pai. Ou seja, de um dos elementos da teia de relações que o formam, a personagem parte para outro, porque um mesmo acontecimento permite olhares e temáticas distintas:

Léon encontrou-se com a extraordinária figura do pai, um paraplégico genial, com enormes conhecimentos de música e de matemática e que tinha dominado completamente o espaço familiar com a sua imaginação maléfica. Batia brutalmente na mulher, e uma vez queimou-a com chá a ferver, causando-lhe deformações no peito; ela nunca mais pôde usar decotes. Era estranho como ele conseguira derramar o bule, apenas dando-lhe uma cabeçada e esperando o momento em que ela se inclinara para apanhar do chão uma colher, para a atingir certamente (BESSA-LUÍS, 1997, p.306).

Interessante constatar que a cena do bule não consiste no único caso em que isso ocorre. A imagem do bando, por exemplo, é referenciada outras vezes, apesar de o autor implícito, no início, dizer que ela não era importante ao romance. Nesse procedimento, tempos, pessoas e recordações se misturam alicerçados em uma emaranhada rede.

Nos trechos citados do romance francês, bem como nos de Agustina Bessa-Luís, o narrador tem um momento de retomada de memória de forma involuntária por meio do contato com objetos, que atizam o olfato, a audição, a visão, o tato e o paladar. Portanto, o desnível de uma calçada, uma bolacha com chá e a tampa de um bule quebrando vão além da pura materialidade, pois se ligam a outros momentos, a outras pessoas e, assim, a cadeias axiológicas distintas, a imagens outras que, por consequência, se ligam a outras, e assim sucessivamente. Essa gramática criativa reconhecível, em Agustina Bessa-Luís, conduz à visão pluralista.

Conforme destacamos, a cena da tampa do bule quebrando ora remete à inquirição sobre a identidade e motivos da mãe de Léon, ora à maldade do seu pai, e ambas se conectam e, ao mesmo tempo, se afastam. Do acaso de um objeto em estilhaços surge a percepção dos muitos fragmentos que o compõem e, assim, a imagem da teia distributiva de relações materializa-se. O objeto quebrado liga-se à indagação sobre a mãe, que se acopla à maldade do pai, que permite a reflexão sobre Maria Pascoal, que conduz aos silêncios e silenciados da História, e que, finalmente, pode retomar a mãe de Léon, como mulher que precisa aguentar a convivência com

um ser cruel, em função da falta de oportunidades oferecidas a ela. Temos, portanto, uma situação que remete a um contexto sócio-histórico específico e este, por sua vez, demonstra como uma mulher, ao assumir-se como escritora e como pensadora, pode gerar uma revolução moral.

A memória involuntária faz com que Léon Geta Fernandes perceba as redes que o circundam, assim como as muitas interrogações. A teia representa aquilo que possibilita caminhos distintos, mas também é o que prende e limita, haja vista que, nesse momento, a personagem de *Um cão que sonha* percebe que, assim como não sabe nada sobre Maria Pascal, o mesmo ocorre em relação a sua mãe.

Na extensa obra proustiana, os momentos de memória involuntária produzem no narrador o ímpeto de recolha literária daquelas vidas e daquela realidade francesa do fim do século XIX, o que faz com que Italo Calvino (1990) reconheça, em Proust, um autor enciclopédico. Em chave comparativa, se a percepção e a atuação da temporalidade produz no autor francês a apreensão da necessidade de guardar certas vidas, em Léon gera repulsa e afastamento: “Destetava assistir à degradação física das pessoas e, quando encontrava um antigo conhecido, mesmo um dos companheiros do bando, costumava distrair o olhar para outro lado e deixar passar a ocasião de o reconhecer” (BESSA-LUÍS, 1997, p.72).

Em *Longos dias têm cem anos presença de Viera da Silva*, Agustina Bessa-Luís (1982, p.21) tece uma série de considerações sobre o autor francês, ao compará-lo com a pintora Maria Helena Vieira da Silva:

Proust ia para 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, minucioso, próprios duma solidão em que as paixões não entram, em que parecem febres debeladas, como as doenças de infância.

Sublinhemos o termo “identidade”, pois, desse modo, o foco cai no entendimento de como dos fragmentos familiares, psíquicos e históricos, do *status* social e dos espaços habitados, um conceito do ser sobre si aparece. Mas essa axiologia, quer pela atuação do acaso, quer pela força do tempo, pode ser revista, quando o indivíduo abre parênteses em si mesmo e nos outros em um momento de memória involuntária, conforme representam Marcel Proust (2006) e Agustina Bessa-Luís (1997).

Nesse percurso reflexivo, o narrador do autor francês e o da escritora portuguesa estabelecem que a memória possui ordem iterativa, isto é, um fato pode ser evocado diversas vezes e, em cada uma delas, um novo detalhe aparece, capaz de alterar o sentido anterior ou

complementá-lo. Notemos como este fragmento de Fernando Py (2004, p.9-10), tradutor da obra de Marcel Proust, ilumina aspectos do romance agustiniano:

Quanto ao estilo, Proust baseia sua obra num movimento de idas e vindas, de avanços e recuos alternados e simétricos a que já e deu o nome de ‘rosácea de Proust’. O estilo em *busca do tempo perdido* é uma conquista árdua e deliberada do autor. De certa forma tem raízes autobiográficas (PY, 2004, p.9-10).

O ensaísta escolhe, inclusive, o termo “rosácea” para qualificar o estilo do autor francês, do mesmo modo como Álvaro Manuel Machado (1983) utiliza o mesmo adjetivo para qualificar a escritora.

Retoma-se a discussão sobre a repetição, pois a reiteração, da mesma forma, espelha mecanismos da memória, ou seja, o “movimento de idas e vindas, de avanços e recuos”. Portanto, tem-se a configuração das volutas e voltas do pensamento, as quais estão presentes na arquitetura textual de Marcel Proust, conforme destacado por seu tradutor, assim como potencializadas na de Agustina Bessa-Luís, consoante com Maria Alzira Seixo (1987, p.83):

A ligação com Proust, antiga e já «sibilina», sucede-se sem sobressaltos, através não só do acto reminescente, como, principalmente, da utilização (aliás muito mais maciça em Agustina) do estilo iterativo, característica singularmente aprofundada pelo autor de *A La recherche du temps perdu* (cf. Gérard Genette, em estudos sobre Proust). É esse talvez o grande traço individualizador da obra de Agustina em relação à generalidade do romance português contemporâneo. É que uma característica da ficção dos nossos dias é precisamente a repetição, ao nível da escrita, de um acontecimento que se define pela sua singularidade na intriga; em Agustina dá-se precisamente o contrário – a comunicação ao leitor, através de uma atitude narrativa maior (cena, sequência, etc.), de vários acontecimentos semelhantes, diversamente produzidos na história; ou então, curiosamente, essa redução do vário ao essencial costumeiro acresce-se de pormenores integradores da cena num tempo definido, fazendo-o oscilar entre o frequentativo e o singular. Temos, pois, duas espécies de unidades narrativas integradas no discurso iterativo: o que que podemos chamar de cena-súmula e cena-tipo.

As consequências dessa predileção pela técnica proustiana, apontada por Maria Alzira Seixo (1987), demonstram como, por exemplo, segundo Catherine Dumas (2002), romances como *A Corte do Norte* são arquitetados em cima de um discurso iterativo, em consonância com o gosto estilístico de Marcel Proust. Segundo a ensaísta francesa: “Em *A Corte do Norte*, o motivo iterativo é a cena do desaparecimento de Rosalina” (DUMAS, 2002, p.72).

Esse mesmo recurso também pode ser conjugado em *Um cão que sonha*, visto que a reiteração exprime a repetição da forma como os enigmas, quer da autoria do manuscrito de Monte-Faro, quer sobre a identidade de Maria Pascoal, ressurgem ao longo da obra. Com isso,

a ficcionista (re)cria estrutural e literariamente o movimento mnemônico à medida que dá forma à “dispersão informativa” (POMBO, 2012, p.216), ou seja, à multiplicidade de caminhos semânticos abertos com base em um mesmo fundamento. Em vista disso, memória, história e tempo se coadunam e dinamizam a matéria narrativa e a composição das reflexões agustiniana e proustiana. Em relação a isso, Fernando Py (2004, p.7) ainda argumenta:

Os principais temas de *Em Busca do Tempo Perdido* são o Tempo e a Memória. Proust era um obcecado pelas questões relativas do tempo. Preocupava-o o passar dos anos que leva tudo de arrasto, modificando, transformando, vencendo e extinguindo todos os sentimentos, paixões, amores, ideias, opiniões e até os corpos. Com o passar do tempo, o esquecimento e a indiferença sobem das profundezas do indivíduo para destruir tudo aquilo que o ser julgara eterno e inamovível. [...] Submerso no tempo, o homem se desagrega por dentro e nada mais subsiste, no velho, daquele jovem que um dia amou, fez uma revolução, ocupou altos cargos na vida pública ou na iniciativa privada.

Assim como Marcel Proust, a ficcionista também centraliza sua temática em assuntos como a memória e o tempo. À vista disso, em uma percepção muito sensível sobre esses aspectos do seu projeto literário, Álvaro Manuel Machado (1983, p.122) destaca alguns traços característicos da gramática composicional e temática da romancista, que ajudam a desenhar as aproximações com o autor francês:

No entanto, pergunta-se: que tipo de analogia é cultivado por Agustina? Desde as primeiras obras, o tempo surge como tema obsessivo [...]. Esse imenso poder analógico do tempo desenvolve-se a vários níveis da escrita romanesca de Agustina, inclusive ao nível da própria história contada e das próprias personagens, não situáveis num tempo histórico preciso mesmo quando dão a ilusão de representa-lo. Todavia, o tempo como elemento analógico tem sobretudo, parece-me, uma função ao longo de toda a obra de Agustina: a de nos dar uma visão do mundo, visão essencialmente simbólica, feita de imagens que constantemente nos escampam.

O “poder analógico” representa aquilo que não segue cadeia lógica e causal, ou seja, operações digitais estabelecem sequências de números binários, enquanto a analógica *sobrescreve* dados, por exemplo. O analógico, sublinhado pelo crítico literário português, aparece caracterizado nesta fala da estudiosa francesa de Agustina Bessa-Luís: “A romancista distancia-se duma lógica cartesiana de pensamento ao associar o acto criador à memória, como fez Proust” (DUMAS, 2002, p.26). Distanciar-se de uma “lógica cartesiana” expressa o afastamento da razão sequencial, visto que essa, de acordo com Nicola Abbagnano (2015), simboliza como o espírito consegue, por meio da ciência e da razão, alcançar e quantificar matérias de maneira correta e acabada, em detrimento da mistura, do erro e das sobreposições. Diante desse afastamento, a economia narrativa dá espaço ao iterativo, capaz de sobrescrever

impressões e dados, logo, apontar multiplicidades, erros e errâncias, isto é, a forma como, em função da proeminência da visão pluralista, o ser espalha memórias e percepções em várias direções e objetos e, assim, este dilui-se.

Esta discussão comparativa visa, portanto, ao entendimento de como o tempo, enquanto substância materializada na memória, estrutura e dinamiza o discurso literário de Agustina Bessa-Luís, pois, em outro grau, estabelece a sua teoria do romance. Concordamos, portanto, com as palavras de Catherine Dumas (2002, p.27; grifo nosso):

Numa obra assim inspirada, a memória passa a ser naturalmente a chave da criação. É como um mergulho no inconsciente. Personalizada à partida (Agustina Bessa-Luís faz reviver suas recordações de infância e faz recuar a memória até às gerações anteriores da sua família), a evocação torna-se universal e gera imagens poéticas. A romancista desenvolve uma criação ao mesmo tempo ética e estética, tendente a reconciliar na paz o ser consigo mesmo e encontra a sua própria expressão de harmonia.

Quando se evoca o termo “memória”, esta pode ser, inclusive, a de Agustina Bessa-Luís (2000), como a própria destaca ao falar de sua tia Amélia. Misturando real e ficcional, num gesto muito próximo ao de Marcel Proust, Agustina Bessa-Luís questiona fronteiras. Do mesmo modo que raízes autobiográficas apontadas por Fernando Py (2004), em Marcel Proust, movimentam *Em busca do tempo perdido*, ainda que de modo velado, conforme destacado por Eduardo Lourenço (2014), a narrativa de *Um cão que sonha* igualmente discute isso. Mas, novamente, em gesto conciliatório entre os autores, as personagens proustianas eram resultados de uma multiplicidade de referentes reais.

A metodologia composicional iterativa e de valorização semântica da memória faz ver níveis de conflito crescentes e distintos, pois “acumula contradições da escrita e do ser, no âmago do fluir temporal, e, paralelamente, procura, hesitante, uma hipotética unidade de sentido” (MACHADO, 2007, p.119). Essa sentença estabelece uma sintonia com o pensamento crítico que leva Catherine Dumas (2002) a dizer que a escrita se distancia da razão cartesiana, pois esta impediria a configuração de Maria Pascoal como um ser incompleto. Eis como a tópica do valor existencial, representada pela constância da pergunta “o que é?” e um dos responsáveis pela composição enciclopédica, volta à tona pela indefinição e abertura do sentido do ser, quanto do ser português.

A diegese de *Um cão que sonha* ilustra a impossibilidade de encontro dessa hipotética unidade de sentido ao dar forma às cadeias axiológicas heterogêneas e incompletas tanto de Maria Pascoal quanto da História. Na escrita entre parênteses, responsável pelo caráter hesitante, ou seja, pela manifestação do indeciso, do duvidoso e do vacilante, o que produz a

centralidade da dúvida, torna-se possível encaixar uma outra peça ao *puzzle* e esta modifica o estabelecido ao oferecer um dado complementar ao dito ou por negar o estabelecido e o conhecido, quer seja quando se esmiúça a História coletiva, quer seja quando se contempla a história subjetiva a partir da memória dos objetos que possibilita a involuntária.

Nessa ordem de ideias, argumenta a romancista, valorizando o distributivo da rede de sentidos possibilitada pelo romance como enciclopédia aberta: “Uma vida tem muito pouco significado se não se distribuiu na memória de maneira geral” (BESSA-LUÍS, 2008a, p.221). Essa sentença pode ser lida como sua explicação para a memória involuntária proustiana, pois distribuir-se na memória significa transmutar-se em diferentes olhares, daí a rememoração funcionar como a matéria que faculta a errância e os caminhos heterogêneos a serem percorridos. Diante disso, o implícito dessa sentença basilar ao entendimento de *Um cão que sonha* e da mecânica de composição da autora aponta ao entendimento de como as memórias do ser se espalham em camadas semânticas “guardadas”, por exemplo, em diferentes objetos e em espaços diversos, conforme representado na cena em que Léon Geta Fernandes olha as coisas de sua mãe:

Quando Léon voltava para casa, ia primeiro ao quarto da mãe. Havia um perfume delicioso e a porta da sala de banho deixava ver a marca dos pés húmidos no mármore preto. Pareciam marcas maiores do que seria de supor. Ele sentia um arrepio na nuca, como se um perigo estivesse iminente. Ao mesmo tempo, não podia deixar de reprovar o fastidioso bom-gosto de tudo, a mão caída na borda da cama, o colar de esmeraldas na caixa de couro dourado, como se fosse posto ali há instante (BESSA-LUÍS, 1997, p.21).

A cena, descrita no primeiro capítulo do romance, adianta o importante momento de memória involuntária de Léon, quando este questiona a sua identidade pela possibilidade de não ser filho de José Maria Geta Fernandes e pelos mistérios que rondam não apenas a sua esposa, mas também a sua mãe, o que, apesar de não explorado pelo narrador, demonstra como outros caminhos podem ser construídos para demarcar imperfeições. Desse modo, o arrepio na nuca sentido por Léon funciona como índice de prolepse³⁵, a qual será realizada depois, quando a tampa de um bule se espatifa. Vale destacar que a sinestesia representa outro campo de atuação da memória, visto que o olfato pode motivar um momento de memória involuntária, assim como

³⁵ Quando o narrador adianta informações da trama a serem desenvolvidas mais à frente (REIS; LOPES, 2002). Simone Monteiro Pinto de Oliveira (1972, p.37) reconhece esse como um dos “processos de inversão” mais utilizados por Agustina Bessa-Luís para quebrar o “paralelismo temporal” causando, assim, o “extermínio da sequência linear” (OLIVEIRA, 1972, p.38), bem como esse mecanismo funciona para circunscrever “o índice de uma intervenção do sujeito da enunciação”, isto é, a demarcação da voz do narrador-autor.

os objetos. Esse procedimento evocativo volta a acontecer quando uma “mão invisível” conduz Léon à contemplação e vasculha o significativo quarto de costura de Maria Pascoal:

No meio da noite levantou-se e, como se fosse guiado por uma mão invisível, entrou no quarto de costura e abriu todas as gavetas, inclusive a da máquina onde não cabiam mais do que os pequenos carretos de aço e tubos de linhas. Não deu conta que houvesse outra coisa senão restos de sedas, porque Maria Pascoal gostava de seda como um mandarim. Voltou para cama e adormeceu (BESSA-LUÍS, 1997, p.41).

Essas cenas demonstram a maneira de Agustina Bessa-Luís (1997) entender a existência como espaço em branco passível de ser preenchido por tonalidades diversas. Diante disso, ao valorizar os mistérios do existir, a autora não fecha as linhas de uma existência, como também não encerra as possibilidades da História pela iterativa possibilidade de encontrar novos dados, em razão do estabelecimento de perguntas:

“Quem prevalecia? A estudante do MUD ou a Nausica de Monte-Faro? Que tinham de comum ou que as dividia? Léon sentia-se humilhado parente a sua incapacidade para achar Maria disponível, sua mulher, como fora declaro nos papéis de viva voz ao pé do altar” (BESSA-LUÍS, 1997, p.158); “A maior parte das pessoas passam a vida sem serem reveladas a elas próprias” (BESSA-LUÍS, 1997, p.252); “Mas também quem sabia quem era ela? Há pessoas completamente assustadoras debaixo da sua pele imaculada” (BESSA-LUÍS, 1987, p.84).

A pulverização de interrogações constantes em *Um cão que sonha* salienta que o questionamento se torna representativo de uma busca que pode não chegar a lugar algum, conforme acontece em *A Corte do Norte*, mas também em *Um cão que sonha*. Nessa trajetória, a caminhada pelos labirintos da memória, pelas volutas da argumentação, torna-se mais importante do que a determinação de uma verdade, por isso, a lógica cartesiana não se apresenta satisfatoriamente (DUMAS, 2002).

Esse conjunto de interrogações acerca de Maria Pascoal, por outro lado, desenha o movimento imanente do pensamento que busca a compreensão, pois todo *questionamento* possui algo a ser *questionado* e um *questionador*. Em outros termos, alguém pensa e entende alguém ou alguma coisa de determinada forma e em determinado contexto. Os entendimentos centrados em um eu ganham notoriedade nesse processo, assim como os limites que balizam determinados discursos. Desse modo, um romance que prioriza a *história contrafactual* manifesta os mecanismos subjetivos do processo de apreensão, tanto como se fundamenta com base no emprego de interrogações, muitas ao longo da obra em foco, e de caminhos condicionais. À vista disso, essa metodologia composicional sublinha o conjunto de impressões das personagens sobre uma outra, o que conduz ao conjunto de parênteses abertos por cada uma

delas. Dessa forma, é preciso interrogar: quem é Maria Pascoal para Léon, para Maria Rosa, para La Roque e para Mário (irmão da personagem central)?

Mas apesar dessas outras leituras sobre Maria Pascoal aparecerem, a caminhada e as interrogações de Léon sedimentam *Um cão que sonha*, tanto que Álvaro Manuel Machado (2007, p.103) afirma que a procura do autor do manuscrito de Monte-Faro “é também, para Léon Geta, a procura do seu «tempo perdido»”. O crítico português é claro, nessa sentença, ao demarcar a importância do universo proustiano, no texto de 1997, sendo esse feitio manifestado, principalmente, pela memória involuntária.

Entretanto, como fazer com que o tempo deixe de ser perdido para ser reencontrado e, assim, causar a multiplicação das percepções? De acordo com a leitura proustiana e trabalhada por Agustina Bessa-Luís, isso ocorre por intermédio dos fragmentos, das ruínas e dos pedaços de alma deixados pelos seres que, após a morte, depois do efeito derradeiro da temporalidade, tornam-se abstração e memória. E, assim, a memória funciona como as sementes deixadas por cada um, segundo metáfora construída pelo narrador: “Ela já tinha morrido há muito tempo, e a memória abriu-se como um fruto deixando as sementes negras” (BESSA-LUÍS, 1997, p.150). A semente simboliza a possibilidade de expansão, logo, o desabrochar de algo maior, quando germina. Do mesmo modo, a reminiscência-semente representa a primeira parte da germinação, já que as raízes surgem dela e se as raízes possuem estrutura rizomática, de igual modo ocorre com o romance como enciclopédia aberta. Uma ocasião de memória involuntária permite a frutificação; no entanto, quando isso ocorre algo se obscurece, talvez uma compreensão anterior, talvez um reconhecimento pleno. A semente equivale a um momento de clareira que parece iluminar um caminho da apreensão, mas que perde a intensidade até escurecer à medida que é percorrido e as interrogações voltam, tal como ilustra a diegese de *Um cão que sonha*.

Por estar à procura do sentido de si e de Maria Pascoal, em um jogo de autorrelações e descortinamentos, Léon não consegue eliminar os objetos de sua esposa, entre eles, a mobília usada por ela. Por esse caminho interpretativo, como pontuamos, ele igualmente não se desfaz da casa de sua família, no Porto. Daí a conclusão do narrador: “Mas admitir que ele, Geta Fernandes, seria capaz de mudar nem que fosse os móveis, era coisa bastante improvável. Falando dos móveis, ele tinha-os conservado depois da morte de Maria Pascoal, não por gosto, porque os achava de pouco valor e há muito fora de moda” (BESSA-LUÍS, 1997, p.62). Ora, mas por que ele não consegue, por que conserva a mobília? De acordo com a ótica proustiana, retomada por Agustina Bessa-Luís, os homens deixam substâncias de si espalhadas nas coisas. Inconscientemente, Léon compreende a dimensão de todo este elenco de objetos ser capaz de apontar trajetórias semânticas distintas, pois, de forma inesperada, momentos e existências

corroídas pelo tempo podem voltar de modo involuntário e dar ensejo às reminiscências incontroladas, fluidas e torrenciais que possibilitam, inclusive, a arquitetura do discurso literário, bem como a novos caminhos de autoimagem.

Comparativamente, em *A Corte do Norte*, os herdeiros de Rosalina de Sousa procuram os objetos deixados por ela, mas, apesar dessa busca, os poucos fragmentos pretéritos são encontrados mais pelo acaso do que pela ação das personagens. Em *Um cão que sonha*, em que Léon examina os sentidos existenciais de Maria Pascoal para pensar a si, como destacou Álvaro Manuel Machado (2007), em procedimento interrogativo similar aos herdeiros de Boal, as coisas estão lá, mas, de certa forma, estão inacessíveis como mecanismos aptos a oferecer uma abertura, uma clareira semântica para desanuviar as interrogações que corroem o neto de La Roque sobre sua esposa. Portanto, como em Proust, em Agustina Bessa-Luís (1997, p.115), como frisa o narrador, os objetos oferecem um “caminho material e imaterial ao mesmo tempo”. Todavia, o mistério se assenta na capacidade de acesso ao percurso imaterial, valendo-se do material, visto que a memória involuntária acontece de forma inesperada, logo, como fruto do acaso.

E, assim, os leitores de Agustina Bessa-Luís lidam com as constantes buscas suscitadas por interrogações. Essas investigações percorrem campos semânticos e áreas do saber, as quais, no fundo, voltam a registrar a importância das incertezas frente às certezas, marca da escrita entre parênteses, conforme acentua o narrador: “Não tinham qualquer certeza e, como o Deus do Corão, podiam dizer que a certeza é o primeiro passo dos privilegiados. Só que os privilegiados não mereciam o céu mas o inferno. A diferença estava nisso” (BESSA-LUÍS, 1997, p.19). A autora prioriza a importância da dúvida, por consequência, do sofrimento causado pela sua intensificação. Do mesmo modo, esse mecanismo, de acordo com Italo Calvino (1990, p.126), se apresenta no autor francês, pois “o mundo dilata-se a tal ponto que se torna inapreensível, e para Proust o conhecimento passa pelo sofrimento dessa inapreensibilidade”. O inapreensível significa que uma pergunta ficou sem resposta ou possui várias e, conforme apresentado, essa ausência gera sofrimentos e angústias.

Com as incertezas e a multiplicação, a “dilatação” do mundo, no dizer do ensaísta italiano, tonifica a elevação do inapreensível pela apreensão dos limites do eu. Ganha volume, por sua vez, a dificuldade, como percebem os herdeiros de Rosalina de Sousa e os leitores de Maria Pascoal, de “dar consistência à multiplicidade do escrevível na brevidade de uma vida que se consome” (CALVINO, 1990, p.127). Isto é, a dificuldade em estabelecer um discurso referencial coeso e unificado sobre um ser. Nesse procedimento, alarga-se a impossibilidade de se fechar discursos, logo, amplia-se o caráter aberto das existências. Portanto, verifica-se aqui,

que a mesma temática presente em *A Sibila* e em *A Corte do Norte*, materializa-se em *Um cão que sonha*, pelo trabalho com a memória involuntária, sendo ela também explicitadora da questão “quem era?” e, como aludido, de toda a ambivalência que cerca tal questionamento. Nota-se, portanto, que por ângulos diversos, a escritora retorna às suas questões e temáticas-chave.

Acompanhamos toda a vida de Léon, o que confere certa linearidade ao romance, mas este é fragmentado devido à multiplicação e à sobreposição de níveis semânticos e de vozes narrativas. Nessa trajetória “linear”, o tempo se subjetiva, porque lidamos com uma narrativa centrada na interioridade e nas contradições de um ser, que não existe isoladamente, mas se acha cercado por objetos e coisas, preso nas teias das relações humanas, nos jogos de poder, e em atos de amor, sinônimo, aliás, de imperfeição do espaço outro. Entre os objetos catalizadores do desejo das teias do caminho da memória, as imagens representativas, nessa via, ganham importante destaque.

A representação da factualidade, ou seja, do ocorrido, manifesta-se como acumulação de elementos e de sendas. Mas a consciência e a atuação da memória subjetiva e coletiva trazem à tona as imagens do passado para lhe apresentar outras trajetórias axiológicas. Walter Benjamin (1994), no ensaio “A imagem de Proust”, identifica esse componente e, diante disso, a reminiscência, ato de esquecer e de lembrar, movimento entre claro (memória) e escuro (esquecimento), configura-se como novelo, conforme a metáfora retirada do romance agustiniano não deixa de desfiar ao longo da temporalidade do ser: “Agora estava na casa da Rua Nova do Almada, e tudo aquilo acudia-lhe à ideia, como um grande novelo a que fosse encontrando as pontas e dobrando-o de novo” (BESSA-LUÍS, 1997, p.257).

A memória, como um novelo, pode ser cosida e descosida, sendo esse um gesto típico da arquitetura textual de Agustina Bessa-Luís. Tal mecanismo, portanto, configura um ato de Penélope, conforme destacou Eduardo Lourenço (1994), sendo a reminiscência marcada por pontas e dobras, caminhos a serem percorridos e outros obscuros, em que algo pode ser costurado e descosturado incessantemente, como demonstram o itinerário reflexivo de *Um cão que sonha*. O fragmento, do mesmo modo, grifa a memória dos objetos e o ambiente da casa como local de predileção para o fluxo de impressões. Se esta remete ao espaço historicamente atribuído à mulher (PERROT, 2005), por sua vez, demarcando a dilatação dos sentidos, representa também a lacuna em que o ser encontra os nós que formam a rede capaz de interconectar tempos e lembranças passadas pela atuação da recordação e da memória das coisas.

A lembrança configura-se como imagem mental, portanto, como representação, como rede descentrada, mas também atua como imperfeição e como temporalidade. Em razão disso, o pedido de Amálio Correia de Sá para ver um retrato de Maria Pascoal abre, assim como a cena da tampa do bule quebrando, caminhos interpretativos importantes à trama de *Um cão que sonha*. A relação entre presença e ausência, materialidade e desaparecimento, ilustra um dos movimentos elementares da representação, conforme argumenta Georges Didi-Huberman (2010, p.77), para quem a imagem leva ao espaço do outro e espelha algo a ser interpretado e completado por aqueles que observam e percebem fluxos de impressões possíveis nas imagens: “Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”. Estamos, dessa forma, no campo semântico da poética agustiniana.

O ato de ver não representa, segundo a lógica didi-hubermeniana, “uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77). Este termo significa sentido claro e verdade. Por outro lado, a argumentação do crítico demonstra que as imagens funcionam enquanto mecanismos que frisam como os Homens não devem entender o plano sensível como composto por evidências translúcidas, porque o ato de ver espelha o de não-ver e, dessa forma, avulta-se as camadas profundas de sentidos. Em vista disso, a necessidade de ir além do factual, isto é, do que se apresenta material e representativamente, faz com que Georges Didi-Huberman (2010) lance luz ao percurso labiríntico e relacional da assimilação e da apreensão.

Os Homens, portanto, devem buscar, no intelecto, fundamentado no que existe, outro rol de ligações, pois, deve conectar o visto ao não-visto. E, assim, ver passa a ser diferente de enxergar, pois o primeiro pede um encadeamento semântico rizomático, enquanto o segundo representa apenas um ato físico. Nessas relações, os mecanismos de conhecimento e a reminiscência aliam-se à dialética do ver (DIDI-HUBERMAN, 2010). Sendo assim, a imagem permite um momento de abertura que pode desembocar na memória involuntária daquele que o observa. O ponto elementar está em entender como os sentidos afloram reminiscências, conforme observado neste importante momento na narrativa de *Um cão que sonha*, quando Amálio pede para ver o retrato de Maria Pascoal, há anos morta:

- Você tem pensamentos animadores – disse Amálio. Tornara-se empresário de Léon, a quem o livro de Monte-Faro rendia bom dinheiro. Lamentava não ter à mão a defunta Maria Pascoal, primeiro porque seria mais interessante do que aquele corvo aos pulinhos pela casa quando não dormia as suas longas sestras de Verão e de Inverno. Depois, ela escreveria outros livros, pródiga em espírito e confissões graciosas. Fora uma mulher extraordinária, pena era ter vivido tão pouco. – Não tem retratos da sua mulher?

- Tenho, mas não está muito favorecida. E hoje parece uma catequista, porque a moda é outra. Não era nada moderna, mesmo no tempo dela, e andava de chinelos como uma cozinheira. Chinelos de panos, que ela própria cosia, talhados num resto de fazenda qualquer. Eu não gostava que a vissem naquele preparo. A única nota mais avançada era guiar o carro e gostar de andar depressa. Foi isso que a matou. Era débil demais para suportar a excentricidade.

- Não penso assim. Você é um snob, não passa disso. Mostre-me um retrato.

- Aqui o tem. Está satisfeito? Sirva-se do chá primeiro. As têm que têm que cair, caem. Eu não gosto do chá que parece um caldo da hortalíça.

Amálio estava a analisar o retrato de Maria Pascoal, ou os retratos, porque Léon trouxa mais e espalhou-os como um baralho de cartas. Havia um em que ela estava vestida para o baile e não se diferenciava duma jovem em camisa. Era, de facto, pouco elegante ou, para dizer melhor, tinha um ar antiquado. Onde é que ele vira mulheres assim, com um ar de princesa intocável no seu mundo indiferente ao vedetismo? Lembrou-se duma noite que tinha passado na Nova Inglaterra, numa casa de Verão, e lá havia retratos assim, de jovens exemplares, com um pequeno toque de altezas reais quase imperceptível. Mas lá estava, com uma tatuagem em lugar escondido (BESSA-LUÍS, 1997, p. 225-226).

Ora, aqui, Maria Pascoal deixa de ser abstração, voz suprimida para ganhar “materialidade”, ou melhor, plasticidade pelo retrato. Em razão disso, configura-se como “presença” apta a estabelecer elos com outros momentos e tempos. Não podemos deixar de sublinhar a referência ao chá, recusado por Amálio, mas tomado pelo narrador proustiano junto com a *madeleine*, sendo ambos responsáveis por desencadear a transposição do tempo presente ao pretérito. A visão das fotografias conduz Amálio ao salto de temporalidade, a outras memórias, como a “duma noite que tinha passado na Nova Inglaterra, numa casa de verão” (BESSA-LUIS, 1997, p.226). Como a cena do bule evoca, a recordação tece as suas artimanhas e impõe questionamentos.

A personagem não quis mecanicamente lembrar desse tempo e local, mas acabou sendo remetido a ele a partir da visão do retrato de Maria Pascoal e pelas analogias possibilitadas. Eis a rede, “como uma tatuagem em lugar escondido” (BESSA-LUÍS, 1997, p.226), típica do romance como enciclopédia aberta, literariamente trabalhada com base no processo de reminiscência involuntária. Portanto, uma imagem fotográfica torna-se capaz de desencadear fluxos subjetivos e temporalidades heterogêneas, bem como processos autointerpretativos.

Por outro lado, Léon não deixa os retratos de sua família visíveis, conforme explicita o narrador: “Não tinha expostos retratos de família e foi-se esquecendo das feições das pessoas que mais amara” (BESSA-LUÍS, 1997, p.15). Essa atitude traceja uma dinâmica contraditória, visto que a personagem não os deixa visíveis para não lembrar, pois ele quer apagar o passado, tal como a mudança do Norte para o Sul mimetiza, mas também não se desfaz das coisas, logo, não consegue esquecer. Contradições marcam Léon, assim como, em maior grau, representam

uma característica-chave de muitas das personagens agustinianas, pois esse fato ajuda a compor traços da condição humana valorizada pela autora.

De certo modo, Léon nega sua família como memória. Tem-se, essencialmente, a centralidade da narrativa de *Um cão que sonha*, nas ações e atitudes de Léon. Isso mostra o outro lado das sagas, não mais familiares, mas, de acordo com Maria Alzira Seixo (1997), pessoais. Se, em *A Sibila* e *A Corte do Norte*, o tom de saga faz ver a passagem temporal com base nos membros de suas gerações, bem como pela constante presença da memória dos seres de uma geração na de outra, em *Um cão que sonha*, este procedimento ganha diferentes roupagens. O romance de 1997 não representa a trajetória de uma família, inclusive, se esse aspecto está presente, ele pode ser entendido muito mais como o fim de uma família, visto que o protagonista não deixa herdeiros e é filho único: “Léon Geta Fernandes foi o que se chama o último ramo de uma espiral de gerações. Caíam nos seus ombros as maiores promessas em forma de benevolência da Natureza” (BESSA-LUÍS, 1997, p.12).

Sagas familiares explicitam o fato de que as vozes dos que partiram são transmitidas por seres que, narrando processos existenciais, também sabem que, um dia, deixarão de existir. Assim, quando os vivos interrogam os mortos, eles estão investigando a si mesmos. Em razão desse fato, há certa urgência de recolha e de narração, em *A Sibila* e *A Corte do Norte*, que faz com que o desenrolar de cenas, estados e acontecimentos busque o vislumbre de situações capazes de dar conta do sentido de ser. Todavia, como vencer esse ciclo, quando não se tem uma saga, conforme o caso de *Um cão que sonha*? Se a memória dos vivos representa uma forma de manter a existência dos mortos, então, cabe questionar: como Léon Geta Fernandes continuará existindo depois de sua morte? Pelos leitores do manuscrito de Monte-Faro? Mas essa será uma memória falsa, pois Léon encarna a ficção de um autor, como nós, os leitores do romance de Agustina Bessa-Luís, sabemos.

Neste viés de reflexão, ganha volume outra das tópicas-chave de *Em busca do tempo perdido*, pois a arte, segundo interpretação proustiana, consiste em um dos elementos capazes de vencer o tempo ao estetizar e cristalizar existências, em imagens literárias demarcadoras de imperfeições e contradições. Já, segundo a sua perspectiva, o verbo consegue eternizar vivências: “As palavras voam, e o que não é escrito é perdido” (BESSA-LUÍS, 2000, p.155). Ou seja, após a morte, a vida desse ser só existiria enquanto ato artístico e mnemônico. E, assim, a memória involuntária transmuta-se, em Agustina Bessa-Luís, na memória dos sentimentos, sendo este o tema escolhido para concluir *Um cão que sonha*. Entretanto, mais do que o conteúdo final selecionado para encerrar o texto de 1997, esse assunto transmuta-se em conceito base da literatura agustiniana, pois demarca um dos traços da teoria do romance e da visão desse

gênero defendida pela escritora. Em um trabalho marcado por traços autobiográficos, essa opção assinala um caminho de discussão importante, o que abre outro ramo para a configuração enciclopédica do romance de Agustina Bessa-Luís ao materializar dentro do espaço literário a manifestação teórica.

4.6 A memória do amor ou a memória dos sentimentos: uma teoria sobre o romance

A discussão sobre a memória do amor conduz à apreensão acerca do processo de efabulação valorizado por Agustina Bessa-Luís, bem como qual deve ser a matéria-prima que o artista deve utilizar para dar forma e sentido aos objetos estéticos. Para entendermos essa questão, torna-se necessário dialogar e contrastar com textos anteriores, como *O Susto*, publicado em 1958, bem como apresentar este trecho de *O Manto*, publicado em 1961, quando esse importante conceito agustiniano aparece nomeado pela primeira vez durante esse momento de digressão crítica:

E o contador de histórias - peço perdão - não é um romancista. Lembra-se - não constrói; deixa-se arrastar pela memória do amor e surpreender pelos episódios, tão vivos no seu coração, que não pode menos que sublinhá-los conforme a sua própria surpresa. O contador de histórias é auditório da vida; participa, coexiste, exprime-se tomando a palavra como um recurso mais, nunca como um objectivo. Assim como a enxada e o arado abrem a terra, desentranham raízes, preparam a profundidade da germinação, também o contador de histórias serve para revelar a *memória do amor* e, com ela, o encontro dos seres e das coisas (BESSA-LUÍS, 1961, p.293; grifo nosso).

Demonstrando a pertinência desta discussão para o entendimento do processo criativo de Agustina Bessa-Luís, cabe destacar que a essência dessa ideia já se encontra em *O Susto*, conforme este trecho nos permite inferir: “A verdadeira fusão do espírito, a qualidade humana, apenas era possível nessa ausência, na simples criação da memória e na vontade de perduração que é, afinal, todo o fulcro amoroso” (BESSA-LUÍS, 1958, p.19). O excerto, mas, principalmente, a expressão “vontade de perduração”, estabelece a relação entre tempo, memória, convivência, alteridade e criação literária. Em *Um cão que sonha*, essa ideia também aparece como “memória dos sentimentos” (BESSA-LUÍS, 1997, p.321).

Quando Álvaro Manuel Machado (2007, p.105) resenha *Um cão que sonha* para o *Jornal de letras, artes e ideias*, o crítico assinala o elo temático entre *O Susto* e o romance de 1997 devido à “reflexão essencial sobre a verdade do autor e da obra confrontados com a morte”. Quase quarenta anos separam um texto do outro, porém, a problemática recorrente que

mobiliza esse pensamento ainda se faz presente. Em vista disso, o nome do conceito muda, mas a ideia por trás dele não. Independente disso, vejamos quais elementos o fundamenta.

No momento em que uma existência se torna literária, essa vida traz consigo um rol de adjetivos e de conceitos plasticamente representados pela imagem da rede, pois há um conjunto de associações que um nome permite evocar. Quantos argumentos e adjetivos, por exemplo, os nomes de Agustina Bessa-Luís, Fernando Pessoa ou Teixeira de Pascoaes trazem? Quantos pormenores, quantas relações esses nomes guardam e, acima de tudo, quantas interpretações, quantos juízos de valor cada um pode construir, levando, assim, à imagem da teia aberta de significados? Cada interpretação realizada por cada leitor-autor acrescenta uma nova linha, um novo ponto e um novo ramo ao sentido desses autores e suas obras, como sugere a imagem do ponto-pé-de flor, que intitula o segundo capítulo da primeira parte de *Um cão que sonha* - esse tipo de bordado, que dá nome ao capítulo, permite o desenho de diferentes figuras por intermédio um eixo principal. Em outras palavras, assim como configura o romance como enciclopédia aberta, esse pensamento sedimenta o conceito de memória do amor ou memória dos sentimentos. Em outro romance, *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983a), o narrador afirma: “escrevo de Pedro o que de Pedro creio” (BESSA-LUÍS, 1983a, p.81). Ora, o que esse narrador crê é muito diferente do que outra pessoa pode crer de Pedro e assim, nesse movimento de multiplicidade de vozes, de identidades e de interpretações, Agustina Bessa-Luís quebra com estatutos fechados acerca do sentido dos seres e do mundo.

Retomando *O Susto*, temos como personagem central José Maria que, como destacam Álvaro Manuel Machado (1983), Aniello Angelo Avella (2007) e Paulo Motta Oliveira (2009), equivale à recriação literária do poeta Teixeira de Pascoaes. Tal conclusão ocorre tendo em vista a presença quer dos elementos característicos da poética do autor de *Marânus*, quer de elementos biográficos à medida que se discute, no bojo do discurso romanescos, a função e o sentido da arte frente à passagem temporal. *O Susto* focaliza os mecanismos da convenção literária que marcam o estilo de cada autor, assim como, anos depois, *Um cão que sonha* destaca o aspecto comercial do mercado literário com o suporte de figuras como editores, agentes e prêmios literários. Além da transmutação de Teixeira de Pascoaes em José Maria, aparecem os temas costumeiros como a família; a província, ligada aos valores do campo; a capital e os valores da modernidade social; as figuras femininas de forte presença, assim como as submissas. São elementos, enfim, característicos da escrita agustiniana e centros emanadores de sentido.

Estruturalmente, o romance não é delimitado por capítulos, mas por asteriscos. O primeiro e último, são dez ao todo, estão marcados pela forte presença de uma voz em primeira

pessoa, expondo os motivos pelos quais resolveu escrever. Em *O Susto*, a autora trabalha a intriga para criar uma visão da existência de José Maria, dos lugares essenciais frequentados por ele, bem como dos seres que gravitam ao seu redor, além, estando aí o motivo da narrativa, a tendência estética e composicional valorizada pelo poeta. O mesmo ocorre em *Um cão que sonha*, quando o narrador agustiniano recria o percurso da existência de Léon Geta Fernandes. Ao seguir uma linha cronológica, em ambos os casos, os desenvolvimentos emocionais e intelectuais, tanto do poeta quanto do artista falhado, ganham forma. Em cada momento da vida de José Maria muitas vidas o circundam e marcam, uma delas, na idade madura e já gozando de consagração literária, é Álvaro Carmo, nítida invocação intertextual da recriação de Fernando Pessoa, mais especificamente do heterônimo Álvaro de Campos. Na convivência e nos estilos dispares dos dois poetas, páginas de cunho crítico e filosófico são construídas à medida que as duas figuras são contrastadas para depois, no momento derradeiro, serem unidas a partir do seu elemento antagônico.

Retomando a fala do narrador de *Adivinhas de Pedro e Inês*, em *O Susto*, feitas as devidas ressalvas, a narradora escreve o que de José Maria/Teixeira de Pascoaes crê, e nesse escrever o retomar de uma imagem sedimentada na memória, mas já marcada pelo elemento ficcional, pela visão subjetiva. Ora, em *Um cão que sonha*, Léon Geta Fernandes também não reconstrói a imagem de Maria Pascoal a partir do que acreditava ser sua esposa? Mas recria alicerçado em reminiscências distantes temporalmente. E, assim, seu gesto parece repetir o da narradora de *O Susto*, já que a individualidade, e o olhar subjetivo a tudo maculam: “Havia um pormenor que eu vira com os olhos de carne e que tomara com essa indiferença zelosa da nossa própria personalidade que tudo macula e sobre todas as coisas pois o eu é inimigo do conhecimento” (BESSA-LUÍS, 1958, p.20).

Mas por qual motivo o eu é inimigo do conhecimento? Porque a subjetividade quebra com a concepção de plenitude do conhecimento, o acesso ao transcendental, em vista disso, o eu, logo, a individualidade representa um dos componentes da modernidade (VATTIMO, 2002). Ver com os olhos da carne, por sua vez, expressa algo diferente de olhar com os olhos da mente, como expõe o processo de apreensão imagético, explicado por Georges Didi-Huberman (2010). Essa demarcação de limites epistêmicos se complica ainda mais quando a voz em primeira pessoa assume a distância temporal dos fatos que evoca, pois essa, seguindo a coerência narrativa, presente em *O Susto* e em *Um cão que sonha*, embaça as percepções dos seres. Isso transcorre para a construção textual, conforme entende Simone Pinto Monteiro de Oliveira (1972), o que enfatiza a atuação da ficção, portanto, a invenção de outra verdade. Tal via afasta o “conhecimento”, termo que podemos compreender como mecanismo de atuação da

razão, pois, tem como consequência a impossibilidade da construção de uma noção unitária, embora almejada, da personalidade de José Maria, mas também de Maria Pascoal.

No fim da narrativa de 1997, a primeira imagem construída - a de mulher submissa - está em desconcerto com a última - mulher de gênio, grande articuladora da situação e, em ambos os casos, vozes em primeira e em terceira pessoa dificultam a possibilidade de estabelecer um conhecimento coerente sobre ela, o que inicia o jogo desestabilizador e hipotético configurado por Agustina Bessa-Luís em seus romances. Apesar de traços predominantes serem destacados, é impossível um entendimento de modo completo, distanciando e coerente da existência alheia, porque toda construção é feita a partir de um ponto de vista interno e subjetivo. Tampouco é ao acaso que a narradora, após descrever a morte de Vasco, irmão de José Maria, frisa: “Vasco, quem sabia o que fora Vasco?” (BESSA-LUÍS, 1958, p.76).

Pela importância da indagação “o que é?”, torna-se interessante pensar que, pelas lentes da ficção, talvez, no romance de 1997, ela estaria lançando uma espiral sobre si mesma, revisita-se como mulher, como pensadora e como ser histórico. Desse modo, provavelmente, no final da década de 1990, esse seja o momento em que ela faz as contas de sua vida, como bem exemplifica este importante excerto retirado do ensaio “Conferência em Granada”:

Nunca é oportuno falar de nós próprios. Penso muitas vezes que adiamos continuamente as nossas contas com a própria vida; adiamos o nosso retrato, e só raramente damos uma pincelada mais, em geral para nos embelezarmos e mentirmos um pouco mais. Penso que recordar é mentir com sentimentos. Excepto agir, tudo é mentir mais ou menos cegamente. O que fazemos é construir um claustro em volta desse jardim abandonado que é a infância de cada um. Um claustro onde andamos cautelosamente e sem fazer barulho, dando boa impressão de nós próprios e de nossas intenções. Isto leva-nos a uma pergunta inquietante: o que é uma obra literária? É a maneira de ocuparmos esse espaço das nossas traves com uma espécie de princípio ético que se chama talento. O facto de o talento estar ligado à liberdade não o desculpa; ele é um princípio das trevas e joga com factores demoníacos (BESSA-LUÍS, 2000, p.162).

Após inquirir e abrir parênteses sobre figuras centrais e acontecimentos históricos, bem como sobre a província portuguesa e a metrópole, sobre outros países e territórios, sobre propriedades e categorias constitutivas, pode-se conjecturar aqui, na velhice, Agustina Bessa-Luís estaria se revisitando, repensando e indagando, ou seja, abrindo parênteses sobre si.

As referências, as preferências e as cosmovisões intrínsecas à personagem feminina, essencial do romance de 1997, não poderiam funcionar, portanto, como bem atesta Eduardo

Lourenço (2009, p.40), como um possível duplo da autora? De acordo com o ensaísta português:

Num livro que particularmente me deslumbrou – *Um cão que sonha* – Agustina revisita a sua juventude e dá-nos um pouco a misteriosa e insólita perspectiva da sua ficção, como destinada a ser devorada por um outro que será o autor da sua obra em vez dela. Como se ela, que, como é sabido, tão pouco aprecia Fernando Pessoa, inventasse um mito da sua criação proliferante para se converter numa ficção sem autor. E isto pode ser uma fábula que resume o que trouxe realmente de novo Agustina para a ficção da sua época. Menos uma voz que narcisicamente inventa um mundo para se afirmar através dele do que para ser, por assim dizer, a voz anónima das múltiplas memórias do seu universo povoado de figuras cada uma resumindo a extravagância da vida como se fossem seres da natureza indomáveis e imortais. Como ela.

A identificação de traços autobiográficos consiste em uma das hipóteses de leitura da personagem Maria Pascoal. A possível autora do documento de Monte-Faro se configura como manifestação dos esquecidos da História, entre eles, as mulheres. Mas também, sendo coerente com o caminho da nossa argumentação, que focaliza a multiplicidade, logo percebe-se na personagem a representação de outros caminhos interpretativos, entre eles, a reflexão da ficcionista sobre si mesma e sobre elementos qualificadores do seu procedimento composicional. Essa leitura, por sua vez, demonstra como traços autobiográficos, críticos, teóricos e, claro, ficcionais trespassam a construção agustiniana. Em vista disso, o romance, portanto, torna-se o espaço do ficcional, mas também do ensaístico, do filosófico e do crítico, consoante com aquelas perspectivas do romance poliândrico preenchido por níveis distintos (CEIA, 2007).

A escritora valoriza instabilidades, do mesmo modo que o factual e o biográfico, conforme retrata, na terceira parte de *Contemplanção carinhosa da angústia*, em que discorre sobre sua metodologia composicional e temática, assim como sobre a sua visão de literatura. Agustina Bessa-Luís (2000), em “Encontro com a sibila num domingo de manhã”, discute o limite entre a matéria literária e a vida a ponto de insinuar que Germa, personagem da *A Sibila*, possui traços seus, tal qual Eduardo Lourenço (2009) e Álvaro Manuel Machado (2007) assinalam elementos autobiográficos em *Um cão que sonha*. Paradigmaticamente, Agustina Bessa-Luís (2000, p.157) salienta: “Tornamo-nos actores da nossa própria vida, personagens da nossa própria obra”. Para ilustrar essa questão, comparemos dois trechos. No primeiro, Agustina Bessa-Luís (2000) fala da sua experiência ao voltar à Casa do Passo, transformada na Casa da Vessada, de *A Sibila*, e a lembrança que a romancista tem de sua tia Amélia na escada:

[Amélia] Era uma pequena mulher cheia de tenacidade, dessa tenacidade que é precisa para transformar o mundo. Vou dizer-lhes como ela aparecia no domingo de manhã, no cimo da escada que conduzia à porta da cozinha. Ia dizer a grande porta da cozinha, mas faltava à verdade. Há pouco tempo, quando voltei a ver a casa da Vessada, tudo me pareceu mais pequeno: a dita porta, meio chapeada de zinco, e a eira que eu julgava enorme, com uma eterna meda de palha que nunca se desfazia e servia de abrigo à máquina de debulhar o feijão. [...] A Sibila, nascida na Casa do Passo, que no romance tem o nome de Casa da Vessada, era a penúltima de nove irmãos e a mais nova das raparigas (BESSA-LUÍS, 2000, p.188)

Notemos as afinidades e semelhanças entre a fala biográfica, presente no excerto acima, com a maneira como a ficcionista portuguesa descreve, neste segundo excerto, retirado de *A Sibila*, a experiência de Germa, ao observar a sua tia na escada:

O infinito cabe num dedal de terra; as mais belas histórias são articuladas na dimensão da infância, quando tudo parece imenso e é pequeno. A porta da cozinha da casa da Vessada era grandiosa para Germa quando entrava, vindo do comboio das quatro. Depois pareceu-lhe estreita. Mas quando a Sibila saía para a patamar da escada, trazendo vestida a blusa de seda crua, num domingo de manhã, era a porta dum extraordinário paço onde se ouvia o crepitar do lume e a chaminé a soprar do alto como se lá estivesse uma pessoa escondida (BESSA-LUÍS, 1998, p.192).

Tendo como força propulsora a dúvida investigativa, assente em sua tia Amélia, Agustina Bessa-Luís (2000, p.191) constrói a personagem Quina: “Amar era um sentimento menor ao pé do que eu sentia, do que todos sentiam por ela. Era como uma oração aprendida, e não aquele gosto de humanizar algo que chamamos espírito, ambição de percorrer um caminho desconhecido, e, no entanto, nosso para sempre”. Esses fragmentos, que remontam a dados biográficos, demonstram como a escritora valoriza a desproporção e a abertura de caminhos, como princípio fundamental do romance. A oração consistiria em uma forma de contato com o sobrenatural, com o imaterial, capaz de oferecer sentidos existenciais para além do racional e do lógico, por isso funciona como um ato de crença. Diante disso, essas narrativas-existências ganham novos olhares, novas leituras, portanto, novas interpretações que perpetuam o caráter incompleto e indefinido desse ser factual transformado em criatura ficcional.

O motivo autobiográfico presente em *Um cão que sonha* se materializa a partir de palavras como estas, proferidas por Agustina Bessa-Luís, em 1955, um ano após a publicação de *A Sibila*, quando fala sobre os seus dois primeiros romances escritos³⁶ na adolescência e até hoje inéditos:

³⁶ *Deuses de barro*, primeiro texto escrito por Agustina Bessa-Luís, foi publicado em novembro de 2017 pela editora Relógio D'Água.

Num inverno monótono numa província magnífica demais para ser justamente interpretada aos dezesseis anos, ou se namora um primo, ou se come demasiado, ou se escreve um romance. Chovia muito; num pátio, a água das caleiras batia nas folhas das hidrâneas, que brilhavam como faróis do outro lado da janela. O outro lado da janela e a chuva são para todo o espírito criador uma oportunidade – eu aproveite-a rigorosamente, escrevi um romance (BESSA-LUÍS *apud* MACHADO, 1983, p.21).

Em *Um cão que sonha*, escreve Agustina Bessa-Luís (1997, p.100): “Com quinze anos, Maria Pascoal ia sozinha para o Monte-Faro. Era servida pelas mulheres do lugar e entre elas estabelecia-se uma fantástica simpatia, com qualquer coisa de convulso”. Monte-Faro torna-se, portanto, a representação desse lugar provinciano magnífico, capaz de inspirar um romance. Mas, há também a presença do amor juvenil de Maria Pascoal por Cunha. “Maria ia vê-lo [Cunha] passar, embora nunca lhe ocorresse dirigir-lhe a palavra. Datavam desse tempo os seus primeiros escritos, que não eram tentativas mas páginas numa pessoa experiente” (BESSA-LUÍS, 1997, p.103). A partir das lembranças do amor sentido pelo menino mulato e da imagem do lugar, o manuscrito de Monte-Faro nasce como o inventário de um tempo-espço transformado em artefato literário.

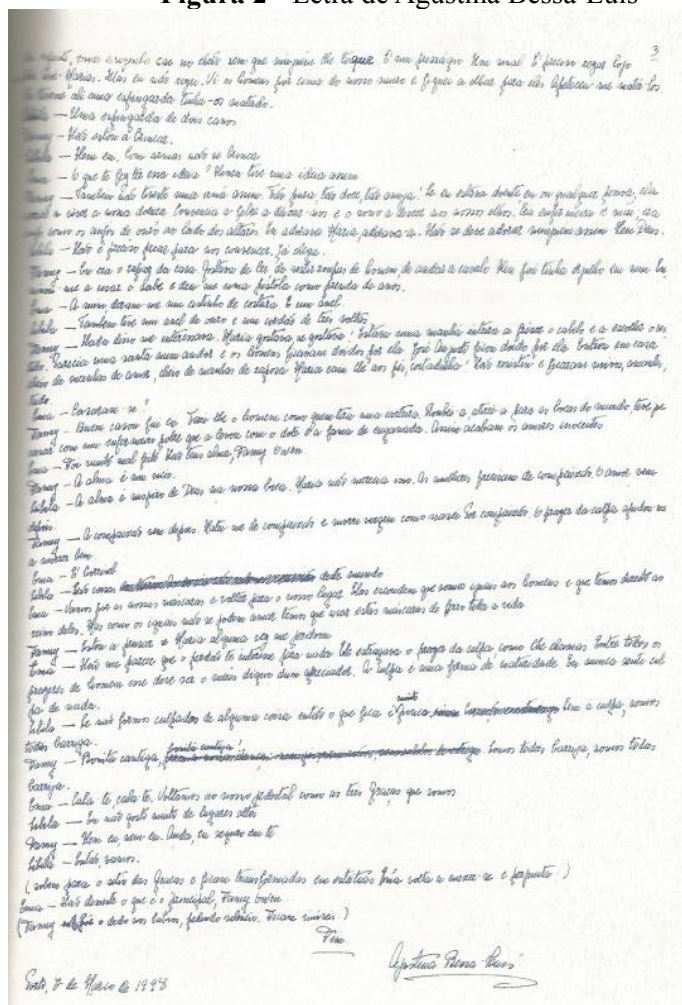
Após a leitura da fala de Agustina Bessa-Luís e dos excertos do romance de 1997, é inevitável não pensar na presença de certos traços autobiográficos, como destacam Eduardo Lourenço (2009; 2014) e Álvaro Manuel Machado (1997). Mas a riqueza da personagem está nas suas hipóteses e nas chaves de leitura múltiplas que podem ser evocadas. Diante disso, o desenho rizomático não é apenas o da obra com sua configuração poliândrica e construída pela presença de gêneros textuais diversos, mas também a imagem da multiplicidade arquitetada pela personagem Maria Pascoal, que solicita assuntos diversos, bem como remete a traços autobiográficos para, talvez, demarcar a própria pluralidade da autora, quer como ente físico, quer como ente ficcional.

Tendo em vista esse aspecto, reconhecido pela escritora e por ensaístas como Eduardo Lourenço (2009), torna-se interessante perceber a forma como a ficcionista se multiplicou e pulverizou a si mesma e as suas memórias, em personagens como Quina e Maria Pascoal. Ao dar corpo a essa dinâmica, Agustina Bessa-Luís, segundo Paulo Motta Oliveira (2009, p.162), “multiplica o jogo de espelhos”. Aliás, não à toa, espelhismos é o subtítulo que Catherine Dumas (2002) dá ao seu ensaio sobre Agustina Bessa-Luís. Portanto, com esse jogo de reflexos e impressões falsas, visto que espelhismo é sinônimo de miragem, a discutida relação entre arte e vida, estatuto real e estatuto ficcional, trespassa a meditação agustiniana.

Corroborando essas apreensões, um outro momento precisa ser evocado: “O trabalho de Maria Pascoal era bastante enigmático. Escrevia folhas e folhas com uma letra bicuda que ela

ia arredondando quando voltava atrás para reler o que escrevia” (BESSA-LUÍS, 1997, p.101). Além do enigmático, como exemplifica *Um cão que sonha*, não se pode menosprezar o fato de que a descrição da letra de Maria Pascoal está muito próxima da de Agustina Bessa-Luís, conforme podemos constatar na imagem abaixo:

Figura 2 - Letra de Agustina Bessa-Luís



Fonte: Agustina Bessa-Luís (2014, p.13).

Em outro momento, o narrador descreve a letra que, provavelmente, seria de Maria Pascoal deste modo: “a letra era regular e bem desenhada, como a dum copista” (BESSA-LUÍS, 1997, p.232). No entanto, marcando o jogo de hipóteses, a descrição da caligrafia da personagem, em outro trecho, ganha características diversas: “Depois que ela morreu, a casa foi vendida e o livro estava lá, ressequido com o calor, escrito numa letra grande e que apreciava uma enfiada de balões” (BESSA-LUÍS, 1997, p.292).

Os elementos autobiográficos vão se desenhando, no entanto, Agustina Bessa-Luís pode querer despistá-los como, por exemplo, pela demarcação do gênero literário “romance”, na capa do livro. Mas isso pode ser da mesma forma uma atitude irônica, pois volta-se à tópica do

romance como enciclopédia aberta que aspira a identificar o inclassificável e o arbitrário de toda classificação, conforme argumenta Maria Esther Maciel (2009), inclusive, a do próprio gênero romanesco. Nesse mecanismo, da mesma forma quando olha a História e a construção dos saberes, a escritora assinala o ficcional de todo real, assim como o real de todo ficcional, logo, manifesta um gesto de quebra de barreiras, ao passo que aponta convenções. A multiplicidade, portanto, demarca-se na discussão teórico-crítica qualificadora do gênero romance.

Se o estabelecimento de questões como essas define o movimento narrativo de grande parte dos textos agustinianos, como traceja a diegese de *Um cão que sonha*, então, não caberia questionar: o que significa um romance? Ou melhor, o que representa perguntar o que é um romance? Com base nas respostas possíveis para essas indagações, temos a multiplicidade de caminhos oferecidos pela definição do gênero textual a ser destacada e, ao mesmo tempo, questionada pela mistura de elementos, a ponto de criar um romance enciclopédico apoiado na estruturação poliândrica (CEIA, 2007).

Nesse procedimento interrogativo das categorias definidoras do gênero romance, entendido apenas como manifestação da ficção, como fruto do pensamento criativo e estrutural, a romancista realiza uma verdade marcada pela *confusão* e *cofusão* de elementos, inclusive, pela manifestação de traços da sua geografia pessoal, conforme destacam críticos literários como Catherine Dumas (2002, p.16): “A confusão de gêneros praticada pelos romancistas contemporâneos, e que apaga as fronteiras entre romance, autobiografia e biografia, é central na obra de Agustina Bessa-Luís”. A mistura de ensaio, ficção, biografia e autobiografia, típico de sua poética, almeja apontar a intersecção entre arte e vida.

Ao apresentarem elementos que remontam à vida da autora, a pluralidade característica do desenvolvimento de sua trama romanesca sai da esfera literária e atinge o nível empírico e, assim, a ficção passa a não ter dono, nem espaço definido como o seu. Joga-se, portanto, com elementos multívocos possíveis, quer pelo desenvolvimento da trama, quer pelas aberturas existenciais de uma vida. A percepção da veia autobiográfica possibilita caminhos interpretativos para além das fissuras semânticas deixadas pela narrativa em si mesma, visto que passamos a ter outros níveis discursivos e de indagações causadas pela confusão de gêneros, bem como entre arte e vida.

Portanto, a relação entre literatura e realidade discutida por diferentes correntes críticas, bem como a tentativa de alguns críticos e autores em separar mundo e literatura, incomoda a escritora a ponto de ela, quando indagada sobre seu processo criativo, deixar evidente a importância da matéria que inunda seu processo criativo e afirmar que sua literatura não nasce

de movimento imaginativo, mas da recordação que ela tem das pessoas que lhe são significativas.

Em seus ensaios, quando expõe o seu processo composicional, diz Agustina Bessa-Luís (2000, p.178): “Um grande artista (não sei se hoje haverá grandes artistas) executa com a memória todo o seu trabalho. Desde a infância armazenou prazeres e terrores, formas e linhas que lhe sucedem. Com isto, um dia, faz uma obra”. Por mais que essa ideia possa ser questionada, torna-se necessário destacar a sua relevância, devido à recorrência que aparece tanto nos escritos ficcionais, quanto críticos, assim como por diferentes analistas da produção agustiniana.

Em razão disso, a romancista frisa: “Escrever romances é uma maneira sedentária de *multiplicar* a nossa história” (BESSA-LUÍS, 2008a, p.219; grifo nosso). Sublinhemos o verbo escolhido para definir o seu mecanismo de composição e como este põe às claras o caminho apresentando ao longo deste estudo. Cabe, nesse momento, entender que multiplicar também significa ampliar pela fragmentação e, nessa trajetória, tem-se os destaques dados às imperfeições e às incompletudes tanto dos seres, quanto do romance, como ressalta Silvina Rodrigues Lopes (1992, p.19):

O final dos romances de Agustina Bessa-Luís, onde se conclui frequentemente a impossibilidade de concluir, é um efeito do conflito entre uma cosmologia dominada pela ideia de individuação e uma outra onde é principal a afirmação inquestionável das singularidades, verdadeira "memória do amor", enquanto princípio de ligação que apenas a morte, condição de precariedade, torna possível.

Essa reflexão esboça os caminhos da teoria do romance levantada e defendida pelo conceito de memória do amor. Este sentimento, nessa chave de leitura, funciona como sinônimo de vida, mas também de outro, pois tal afeto envolve a aceitação de si e do outro como imperfeitos. A memória do amor surge como a reminiscência dos caminhos que outorgam equívocos. Todavia, como observado, o erro não ganha conotação pejorativa, mas funciona como errância, isto é, “como condição do que não pode permanecer em pontos fixos, já que *errar* pode ser tanto ‘enganar-se’ quando ‘espalhar-se em várias direções’” (MACIEL, 2004, p.134).

No prefácio de *O triunfo do amor português*, de Mário Cláudio, escreve Agustina Bessa-Luís (2004, p.17), quando fala sobre o amor: “Entre a representação imaginária e a experiência da linguagem, a memória evoca as emoções necessárias à escrita. Digamos que tudo são memórias da infância. É com elas que o amor anuncia e cumpre os seus compromissos”. Ou seja, entre a imagem de um ser na mente (representação) e a construção discursiva (escrita), a

memória atua como mecanismo capaz de sedimentar o amor (imperfeição). Mas tudo são memórias de infância, visto que, nessa fase, as memórias vêm marcadas pelo lúdico, pela transformação “mágica” da realidade pela atuação da imaginação. A expressão funciona, portanto, como distanciamento da razão prática, do objetivismo que apaga o processo criativo natural nesse período da vida dos seres humanos. Do mesmo modo, essa expressão discerne o raio temporal entre o momento que o ser rememora e o tempo das lembranças buscadas; e quanto maior as separações entre os tempos, maiores as possibilidades de atuação da criação ficcional nesse processo.

Em *Um cão que sonha*, o narrador afirma isto, quando comenta sobre a protagonista, mas também sobre o seu processo de composição: “Ela [Maria Pascoal] mostrava quanta vida há no vazio. Para ela o amor existia; para os outros o que existia era a esquizofrenia e absurdo e, às vezes, a surpresa de encontrar um nome parecido ao amor para o amor” (BESSA-LUÍS, 1997, p.318). Mas quantas vidas há no vazio?

A forte expressão explicita os caminhos labirínticos daqueles que investigam sentidos existenciais, sendo que o vazio deixado é o de alguém que morreu, assim como o vazio constitutivo do modo de ser dos entes humanados apartados da lógica do Ser. Diante disso, o amor não consiste em uma memória, torna-se mais do que isso, porque representa a aceitação do incompleto, da ausência de sentido (absurdo) e da distorção (esquizofrenia), tais quais marcas da memória, da criação e do convívio com os outros que invoca o conceito de amor. E, assim, nessa trajetória, poucos conseguem encontrar um nome parecido ao amor para o amor, ou seja, poucos podem entendê-lo como imperfeição, incompletude e fragmentação. Esse afeto resulta da fatalidade do conhecimento, sendo este consequência do estarmos inscritos no aporético “rosário de relações humanas”, retomando a expressão de Eduardo Lourenço (1994, p.166), bem como na aceitação do “coração humano” como imperfeito. Tal sensibilidade surge pelo contato entre os seres e pela percepção de que todos somos ao mesmo tempo e “igualmente pedra, verme e sol perfeito e desígnio de Deus” (BESSA-LUÍS, 1958, p.324).

Em razão disso, a memória do amor ganha notoriedade, ao passo que pede o entendimento de como a “representação imaginária”, ou seja, uma imagem mental, alia-se ao discurso e este fundamenta a escrita literária. Reconhecer um nome parecido com o do amor para designá-lo significa do mesmo modo sofrer um processo de memória involuntária, capaz de fazer com que o eu de hoje seja revisto pelo de ontem e pelas relações que este travou com outros seres, coisas e espaços. Nessa volta, tautologias se esmigalham, quando a percepção da incompletude e da imperfeição transparecem, portanto, esse modo de entendimento de

realização do romance pela manifestação da memória do amor gera um artefato que cristaliza a imperfeição, bem como a precariedade do conhecimento.

A interioridade desenha as incertezas do eu e do conhecimento, pois esse fundamenta-se nos modos subjetivos, nos modos desse “eu” em ler e decompor a aparência. Portanto, o significativo conceito agustiniano de “memória do amor” demarca imperfeições existenciais e limites do sujeito, os quais mergulham as vozes narrativas de Agustina Bessa-Luís dos mesmos valores e dá materialidade à escrita entre parênteses, por isso, pede a aceitação da alteridade como incompletude. Assim, a memória do amor potencializa dúvidas, entre elas, as de ordem constitutiva e existencial, quer quando se fala de existências literárias, quer quando fala de existências empíricas.

Falar em memória do amor configura, assim, aceitar a constituição humana como incompleta e, em igual medida, imperfeita. Em função disso, Eduardo Lourenço (1994, p.166) acentua que o conjunto literário agustiniano está marcado por uma “meditação sem fim sobre as relações humanas”. A proximidade e a aceitação do elemento imperfeito fazem com que a memória seja construída, transfigurada e sedimentada e sirva como meio para dar forma ao complexo, às redes de relações humanas e epistêmicas. Os poucos que trazem consigo “corações de grande fortaleza” devem nutrir-se dessa imperfeição representada pelo outro ao construir objetos estéticos, na concepção da romancista. Tem-se, assim, a memória do amor como força elementar da construção literária e, nessa aceitação da alteridade como abertura, memória e incompletude, Agustina Bessa-Luís (2000, p.96-97) define o seu conceito de poesia, próximo à manifestação do prosaico e do dia a dia, o que lança luz ao seu conceito de literatura:

Mas poesia é outra coisa. Tem que ver com o concreto do nosso dia-a-dia, só que suspenso no coração por uma espécie de registro que o modela, sem explicação. Mas tem que ver com a alma, mesmo quando a alma é ausente ou cativa [...]. A poesia, não acredito que seja esse estado nervoso tão doente e agitado. Alguns poetas parece que lhes arrancam os dentes ou deliram numa meditação assombrosa com coisas que nos descrevem o amor e a morte, mas não sabemos se lhes parecem. A poesia, vou dizer-lhes o que é: eu tinha uma avó velhíssima, de quase cem anos, que perdera já a memória do presente. Não reconhecia as filhas, que a não deixam nunca só e a serviam continuamente. Não reconhecia os lugares da casa, a porta chapeada de zinco que abria para o caminho, a outra porta pequena que abria para o quinteiro. Mas, às vezes (eu fixo-me num dia em que assisti a isso), ficava atenta à chuva que caía, e ordenava, levantando a mão tão branca e ociosa, ela que trabalhara tanto e amassara a farinha e carregara tantas abadas de legumes e de feijão, e carregara ao colo os filhos também. Ela disse, olhando pela janela a eira inundada: «Vem ali o vosso pai e não tem casaco. Leva-lhe um casaco para que a chuva não o molhe». Era uma cena que reproduzia fielmente passados mais de quarenta anos, e isso era poesia.

Como demonstra o excerto acima, o processo mnemônico evoca a imagem do outro, perdida no caos do inconsciente, e que pode, de forma involuntária, emergir. Deste modo, em Agustina Bessa-Luís, “as imagens que se encontram na sua ficção estão claramente relacionadas com a tentativa de alcançar a ‘verdade’; não sabemos, contudo, até que ponto elas são ‘verdadeiras’ e o que, afinal, comunicam” (AVELLA, 2007, p.10). Há, portanto, dois caminhos (verdade e comunicação) cotejados na ponderação sobre a memória, mas, na necessidade de encontrar uma verdade para comunicá-la, tem-se a errância. Nesse mecanismo, a reminiscência desalinha a perspectiva dos fatos e a discussão centra-se na maneira como as lembranças não são resgatadas em sua totalidade e nem de forma neutra. Assim, a verdade se perde nesse emaranhado de recuperações subjetivas, de sorte que a pluralidade se faz ver como determinante existencial, quer quando se analisa camadas internas, os meandros psíquicos do ser, quer quando se olha camadas externas, como componentes sócio-históricos.

Catherine Dumas (2002, p.54) informa que o trabalho com a memória consiste na busca de uma força constitutiva da natureza humana que transcende o presente, há, portanto, “uma memória que já não é a dos factos, mas antes a dos lugares, das pessoas, através da permanência de sentimentos, de vícios e de paixões no passar das gerações”. Nesses meandros, a verdade sobre uma existência, sobre o sentido do lugar, sobre a história apresenta impossibilidades; contudo, mesmo sabendo dessa impossibilidade, Agustina Bessa-Luís realiza a sua tapeçaria “interminável de Penélope” através do seu exercício sisífico que manifesta a impossibilidade do concluir à medida que sua “saga interminável começada em 1953 com *A sibila*” (LOURENÇO, 2001, p.93) ganha corpo.

A memória do amor está ligada, portanto, à percepção da existência do outro e do tempo. Se, em *O Susto*, o narrador define a memória como “a musa verdadeira da morte” (BESSA-LUÍS, 1958, p.163) e a morte, em Agustina Bessa-Luís, simboliza a certeza da impossibilidade de concluir narrativas, esse mesmo aspecto reaparece em *Um cão que sonha*, quando Léon percebe a sua existência cercada por fantasmas e por objetos que ganham a feição de um museu: “Foi aí que Léon percebeu quanto o seu museu estava cheio de objectos e esqueletos que ele podia identificar; não que isso lhe desse um gosto especial, era mais como fazer uma arqueologia” (BESSA-LUÍS, 1997, p.244-245). A sentença demarca os caminhos contraditórios de Léon, pois se ele não tinha gosto especial por isso, então, por que não conseguia se desfazer, por exemplo, da mobília de Maria Pascoal? Mas, por outro lado, não deixava exposto os retratos dela, só que não os jogava fora?

Porque, como apontado, as existências já findadas, bem como momentos outros da vida, podem voltar a estar presentes à medida que são revividos pela memória do amor ou pela

memória dos sentimentos. Isso faz com que, passados anos, os seres que habitaram a história de cada um ganhem um sentido para além da “função humana” (BESSA-LUÍS, 2008a, p.221). Portanto, espaços e objetos, segundo a perspectiva exposta, em *Um cão que sonha*, passam a ser “antro[s] de recordações que envelhicia[m]” (BESSA-LUÍS, 1997, p.24). Algo que envelhece acentua a ação do tempo e provoca distanciamentos. Nessa trajetória, a memória representa, ao mesmo tempo, a ação do tempo e a possibilidade de vencê-lo, segundo a perspectiva de Marcel Proust (2004).

Em vista disso, o amor “exerce a sua batalha na memória e não nos fatos presentes”, assim escreve Agustina Bessa-Luís (1997, p.188). Resume-se, com essa frase, a dinâmica narrativa do livro de 1997. Batalhas, imperfeições e aberturas são substâncias que recorrem ao discurso do inacabado e ao elemento aberto do romance-enciclopédico. Desse modo, Catherine Dumas (2002, p.85) afirma que “a estética do inacabado é em Agustina Bessa-Luís, este movimento perpétuo da memória que confunde os limites temporais e espaciais”. Confundir limites temporais e espaciais indica diminuir distâncias, pela atuação da memória, entre os nós que compõem a teia interna de cada ser, em que um ponto vai se ligando ao outro e a todos, sempre em processo crescente. Assim, demarca-se a multiplicidade de dados que formam uma existência, o que simboliza uma forma de organização estrutural do romance como enciclopédia aberta.

O narrador de *Um cão que sonha*, nos momentos em que assume a primeira pessoa, ao comentar a matéria narrativa, acentua que não sabe se León Geta Fernandes amara Maria Pascoal, porque o neto de La Roque não permitiu modificar a si pela curta convivência com sua esposa: “Amara realmente Maria Pascoal ou, *como eu penso*, nunca se deixara prender pelo amor a ponto de prejudicar a pureza da sua alma e também do corpo?” (BESSA-LUÍS, 1997, p.94; grifo nosso). Tal proposição reafirma o entendimento de que o amor constitui uma energia que nasce e oscila entre dois polos, isto é, um eu e um outro. Permitir a memória do amor representa aceitar a si mesmo como imperfeito, não como ser dotado de coerência, pois consente que o diferente, modifique o eu. Esse constante processo de alterações e redefinições danifica a “pureza” do eu com o exógeno.

Amar o outro, portanto, espelha a introjeção de enigmas, aberturas e falhas, sendo isso característico da matéria da memória. Por essa razão, a essência do diálogo imita a mesma da do amor (BESSA-LUÍS, 1986). Mas, em maior grau, consoante com Agustina Bessa-Luís (2004b, p.15): “O amor é sempre trágico quando atinge o estado mais puro. Inflama-se com a individualidade, os atributos da sedução, os desejos que são uma passagem para a felicidade. Mas porque desespera em superar a individualidade, o amor é trágico”. O excerto demonstra

que quanto mais se aceita o outro como constitutivo do eu, o amor em “estado mais puro”, mas se percebe contradições, impurezas e indefinições. O amor, em Agustina Bessa-Luís, não possui conotações sexuais, mas existenciais. A memória do amor pode ser entendida como memória da existência; todavia, cumpre destacar, a forma como a escritora entende essa ideia e a trabalha literariamente.

O amor representa o trágico, pois permite aporias que nascem da convivência do eu com o outro, apto a quebrar a “pureza da nossa alma”. Se o indivíduo se fecha, sua narrativa-existência também, e isso incapacita a manifestação do amor, por conseguinte, a ação da literatura, pois “escrever é amar por linhas direitas. Todo o escritor nobre tem um sentimento moral de si mesmo, antes de ter uma vontade criadora” (BESSA-LUÍS, 1997, p.160). Ter um sentimento moral significa possuir um conjunto de perspectivas e de condutas que se materializam em discurso literário. Por esse motivo, sentenças como essa explicitam a importância do conceito de memória do amor e como este apresenta o “sentimento moral”, em vista disso, as condutas balizadoras da obra de Agustina Bessa-Luís.

A aceitação pura do trágico, portanto, representa a compreensão dos joguetes do acaso, assim como da impossibilidade de tracejar respostas definitivas para elementos de ordem existencial. Conforme argumenta: “Explorar um facto até ao seu limite, requer muita coragem, sobretudo se a pessoa sabe que vai encontrar algo que a humilha” (BESSA-LUÍS, 2000, p.159). Algo que a humilha equivale à percepção de limites para determinar motivos existenciais e capacidades epistêmicas. A anuência desses sentimentos intensifica angústias, conforme problematizado no processo de escrita entre parênteses. O consentimento da dúvida, como substância intrínseca ao ser, demarca a configuração do acaso, da desordem, do ilógico e tais dados configuram o entendimento da escritora sobre o amor. Amar alguém, nessa perspectiva, representa fragmentar-se, pois se multiplica e modifica o eu pelo contato com o outro.

Nesse processo, o autor implícito questiona se Léon Geta Fernandes amou Maria Pascoal, visto que amar alguém não é ser o outro, um leitor ideal, mas também não representa ser apenas si mesmo, logo, um processo de ensimesmamento. Amar alguém espelha errâncias, transições, fragmentações e multiplicidades que conduzem a um caminho indefinido. Então, nesse percurso reflexivo, será que Léon realmente amou Maria Pascoal? As sendas abertas para contrapor essa interrogação são múltiplas e contraditórias, o que está bem ao gosto da escritora em mostrar chaves de leitura distintas com base em uma interrogação elementar.

A costura de Penélope realizada por Agustina Bessa-Luís, aliada à mudança de foco narrativo, dificulta a chegada a conclusões certeiras, restando, portanto, a especulação e a interpretação. A memória de Maria Pascoal e o desejo de interpretá-la perseguem Léon, porém

não a ponto de modificá-lo em seu modo de ser, como a narrativa da existência de Léon e das vidas que o circundam permite inferir. A personagem primeiramente se assume como a voz de Maria Pascoal, depois, no fim, como portador da existência dessa personagem. Há ora um; ora, outro. Não existe alteração da matéria do eu de Léon Geta Fernandes, como o percurso narrativo dessa personagem demonstra; entretanto, existe a presença da culpa. Segundo a perspectiva do narrador de *Um cão que sonha*, a culpa funciona como um combustível do amor: “Culpado tem que ser o amor para ser verdadeiramente legítimo. Que viu Romeu em Julieta senão a culpa?” (BESSA-LUÍS, 1997, p.123). Reiterando a importância desse afeto na relação entre Léon Geta Fernandes e Maria Pascoal, em outro momento, expõe: “Mas a culpa que se sobrepunha a todos os seus sentimentos pela mulher fazia-o resguardar a sua lembrança” (BESSA-LUÍS, 1997, p.62).

A escritora argumenta que o amor traduz um encantamento maculado de culpa, pois se ama uma falta, uma incompletude do eu e do outro. Em vista disso, diz Agustina Bessa-Luís (2004b, p.14): “Não há amor sem culpa”. Ter culpa representa que alguém, ao transgredir regras morais, está em débito. Porém quais regras e que tipo de transgressão? Alguém é culpado por ter feito algo, possivelmente, por manchar a sensação de pureza da alma, de unidade do eu e, assim, alterar percepções e um modo de ser do eu. Portanto, a memória do amor ou dos sentimentos quebra o monológico, pois a culpa representa um dos pontos da imperfeição dos Homens, uma falta. Seres supostamente ideais e perfeitos não são afligidos pela culpa, uma vez que não erram. Esse afeto une porque faz circular a aceitação do outro e de si como falha e como falta.

Por outro lado, o amor precisa da culpa e da rememoração, porque faz ver o acaso e o absurdo. Conforme exposto, a culpa destaca imperfeições e ambos os sentimentos ajudam a fomentar o discurso literário, pois aquele que escreve revê afetos, culpas e memórias. De um modo torto, silenciado e rasurado, com culpa encoberta, Léon Geta Fernandes mantém viva Maria Pascoal, pela memória dos sentimentos, e pela memória do amor. Crise, questionamento da identidade, culpa e acaso, todos esses elementos são matérias que configuram o trágico.

No movimento de recordação, de memória involuntária, a crise, momento de desordem que busca uma nova ordem, materializa-se quer pela culpa, quer pelo trágico. A memória do amor representa a valorização do outro e das muitas redes de significados que um nome permite e que podem gerar a arte. O texto literário vem à luz a partir da possibilidade de transformar essa vida empírica em narrativa ou verso e, assim, representa um ato de amor, pois “cristaliza” uma existência como imperfeita, ao permitir que ela esteja sempre aberta a outras

interpretações: “Em todo grande homem há, como experiência do seu valor que tende ao inacabado, um sentimento de refrear a morte e pô-la a distância” (BESSA-LUÍS, 2000, p.92).

Resguardar a lembrança indica, portanto, manter um ser vivo pela atuação da memória, como demonstra o narrador: “[Léon] Começou a pensar em Maria Pascoal como um ardor de espírito que a fazia voltar à vida” (BESSA-LUÍS, 1997, p.276). Mas isso, reiterando o questionamento feito, representa amar alguém? A labiríntica argumentação, ilustrando o movimento de multiplicação, ora aponta que ele a amava, ora que não. Em procedimento característico da gramática agustiniana, o narrador lança essa questão de maneira interrogativa: “Maria Pascoal durava na sua mente pela importância que ele atribuía à sinceridade dos seus sentimentos. Casara-se por amor ou não?” (BESSA-LUÍS, 1997, p.175). Em *Um cão que sonha*, a poética da repetição cria uma circularidade hermenêutica, em outras palavras, ergue-se um caminho labiríntico pela pluralidade de inquirições, por consequência, de trilhas que conduzem a outras e, assim, configura-se a errância tanto das personagens, quanto dos leitores do texto de Agustina Bessa-Luís. Nessa via, depois da indagação sobre o que significa fazer uma pergunta e como estas levam a outras (BESSA-LUÍS, 1975), agora ela demanda o que significa investigar se alguém ama uma pessoa para depois tentar entender o amor e como ele aproxima-se da memória, e ambos produzem o discurso literário.

Do mesmo modo, a poética da repetição aparece, no último capítulo da obra, intitulado “Fase terminal dum amor profundo”, pela volta aos temas e às cenas-chave estruturantes do romance que passam desde os motivos que levaram Maria Pascoal a se casar até as fraudes perpetuadas pela História. Desse modo, pelo discurso iterativo, o texto literário termina demarcando como percepções se abrem, quando se emprega a condicional, como mostra a construção semântica do romance de 1997, quer para pensar o ser humano, em sua individualidade, quer para se pensar a História. A ênfase do caráter inacabado dos seres, pelo realce da memória involuntária, demonstra como todo ponto final representa muito mais um ponto de partida e, assim, a autora indaga, que se o ser tem vários sentidos, então, a exegese das exegeses não existe ou não está evidente o valor fundamental determinante da existência, como bem ilustra a indagação feita pelo narrador sobre qual traço de Maria Pascoal prevalecia. Por não existir uma resposta sobre “quem era” a personagem-chave feminina de *Um cão que sonha*, sobressai a obscuridade e a falta de direção. Existe, sim, o início de uma caminhada que conduz a outras sendas e, assim, sucessivamente forja-se uma trajetória espiralada e interminável, típica do romance-enciclopédico (CALVINO, 1990).

A teoria da arte agustiniana, representada pelo conceito de memória do amor, demonstra o trabalho temático e estrutural realizado pela escritora, como frisa Silvina Rodrigues Lopes

(1992). Mas também define o modo de Agustina Bessa-Luís entender a História, a filosofia e o sentido do tempo como absurdo e desordem, ou seja, enquanto ausência de relações causais e lógicas. Nas palavras do narrador de *Um cão que sonha*, o amor aproxima-se da desordem, visto que aquele espelha “uma desordem que me parece sublime. Não é a ordem das coisas que é sublime; é a desordem. O amor salta debaixo dos nossos pés e não podemos fazer nada” (BESSA-LUÍS, 1997, p.127). Saltar debaixo dos nossos pés significa acaso e, assim, o amor aproxima-se do imperfeito, do inesperado e da desordem. A suposta estrutura desordenada, qualificadora de sua arquitetura textual, aproxima-se ao modo de ser da memória, mas também da configuração do amor, conforme expõe o fragmento acima.

Agustina Bessa-Luís, em um *Um cão que sonha*, ao se transplantar para Maria Pascoal, cria também, como assinala Eduardo Lourenço (2009, p.40), “um mito para a sua criação literária”. Entretanto, como destacado, a autora costura algo para depois descoser, e o sentido da criação literária de Maria Pascoal, assim como a sua existência, nunca terão fechos, porque sempre permitirão novos parênteses. Isso também se dá porque a representação literária aproxima-se da imagem de uma existência empírica construída literariamente, com base no inventário de um passado, que potencializa as várias memórias do amor que o habitam.

A discussão acerca da História baliza *Um cão que sonha*, mas também demonstra a teoria do romance edificada. Esses dois elementos coadunam-se com as reflexões sobre a natureza da linguagem, já presente em *A Corte do Norte*. O caminho privilegiado, portanto, aponta para como a linguagem constrói ou destrói valores, na medida em que define modos de agir, condutas, hábitos e costumes. Valendo-se dessa concepção, discutiu-se como a ausência de discurso levou ao silenciamento das mulheres como escritoras e pensadoras. Paralelamente, reflexões de cunho teórico foram levantadas para, assim, identificarmos qual a concepção de romance defendida e definida por Agustina Bessa-Luís. Esse conjunto de componentes, em sua totalidade, conduz à arquitetura do romance poliândrico e este dá sustentação ao enciclopédico.

Agora, cabe questionar, como esses elementos se fazem presentes em uma tela pictórica, visto a importância que a imagem assume no conjunto agustiniano, como exemplifica o momento em que Amálio Correia de Sá pede para ver fotografias de Maria Pascoal. Portanto, qual o sentido da representação imagética? Como esta faz ver o tempo? De que forma a multiperspectiva materializa-se em uma tela? Retomando pontos já apresentados, utilizaremos *A Ronda da Noite* para tentar responder essas questões.

5 A RONDA DA NOITE: a estética pictórica, a narrativa, a simultaneidade e a temporalidade

“Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações”

Clarice Lispector (1999, p.11)

A Ronda da Noite, último romance escrito por Agustina Bessa-Luís³⁷, constitui um texto profundamente influenciado pela filosofia da arte, conforme permitem inferir as constantes referências aos estudos de Georg Simmel e Immanuel Kant realizados pelo narrador. O trabalho de 2006 se estrutura com base em impressões acerca do quadro de Rembrandt³⁸, expoente do barroco holandês do século XVII. Na verdade, pode-se entender esta produção como uma obra criada pela transfiguração e pela reflexão sobre outra, ou, ainda, uma narrativa em dois planos, o ficcional agustiniano e o ficcional rembrantiano, mas cada um desses formado por outros, como, no caso da escritora portuguesa, o da ponderação estética. O gosto pela teorização e pela argumentação filosófica, inerente à criação ficcional, acompanha a autora até a conclusão de sua extensa obra. Isso faz ver a diversidade de gêneros presentes nas narrativas de Agustina Bessa-Luís a ponto de essa ganhar aquele aspecto poliândrico (CEIA, 2007) - apontado na parte inicial deste trabalho -, sendo esse um dos elementos responsáveis pela arquitetura do romance como enciclopédia aberta.

O texto de 2006 arquiteta-se em diferentes estratos, ao ser formado pelo nível ficcional e pelo ensaístico, dessa forma, pode ser lido sob o viés de uma grande reflexão sobre a arte, em especial, a pictórica. A alternância entre as rondas, a de Agustina Bessa-Luís e a de Rembrandt, baliza à urdidura da tessitura narrativa e, assim, “a tele parece determinar a construção do romance e a própria vivência da família Nabasco” (NASCIMENTO, 2008, p.347). Em vista disso, ganha destaque as meditações sobre os modos de ser da pintura, consequentemente, sobre a estética, ambos temas de sua predileção. Do mesmo modo, aparecem a questão da reminiscência e a da temporalidade, sendo ambas centrais ao conceito de memória do amor, pois levam ao inventário de seres e de objetos e à feição artística.

As avaliações de cunho estético atravessam parte significativa do texto de 2006. Estas surgem concebidas quer pela voz em primeira pessoa, quer pela do narrador onisciente e, ainda,

³⁷ Segundo informação passada por Monica Baldaque, filha de Agustina Bessa-Luís, na mesa redonda “Da atualidade de Agustina Bessa-Luís”, em 9 de setembro de 2017, por ocasião da 17ª Feira do Livro do Porto. Além da artista plástica, as professoras doutoras Isabel Pires de Lima e Ana Paula Coutinho participaram do debate.

³⁸ É preciso destacar que as reflexões acerca da arte pictórica apresentadas neste capítulo se ancoram na representação figurativa, não na arte abstrata, uma vez que essa apresenta outros questionamentos.

pelas das personagens, principalmente, de Martinho Dias Nabasco, figura ficcional central da trama. De acordo com Laura Fernanda Bulger (2007, p.74), a “visualização de uma representação pictórica de Rembrandt [...] serve de pretexto para analisar os processos sinuosos de um estado mental obsessivo”, sendo esse tema recorrente, segundo a estudiosa. O fascínio pela tela persegue Martinho desde os quatro anos de idade, quando ele a contempla pela primeira vez, e dura ao longo da sua vida:

Martinho, ao crescer, fez da *Ronda* a sua leitura preferida. Quando outras crianças se distraíam com *legos* e carrinhos de corda; ou até a banda desenhada com aventuras dos seus super-heróis, Martinho só comia diante da *Ronda* e adormecia com o dedo espetado na sua direcção, a tentar decifrar, entender e, por conta própria, criar uma versão satisfatória. (BESSA-LUÍS, 2006, p.345).

Tentar entender e decifrar, assim como sobrecarregar as faculdades analíticas para nunca chegar a uma versão satisfatória exemplificam mecanismos de sua gramática composicional presentes, da mesma forma, em *A Corte do Norte* e *Um cão que sonha*. A última sentença do excerto acima, valendo-se das expressões verbais, indica como estamos no universo metodológico de Agustina Bessa-Luís, pois, quanto mais inquietações, dúvidas e enigmas o quadro propõe à personagem, mais a fascinação dessa aumenta. Embora Martinho seja o mais afetado pelas interações com a tela de Rembrandt, as demais personagens também dialogam com a obra do pintor. Paralelo a esse aspecto, Teresa Nascimento (2008, p.347) assinala: “Se o sentido enigmático do quadro facultou desde sempre uma diversidade de interpretações, elas ganham agora novos contornos no romance, enriquecidas pela interacção que estabelecem com as personagens do universo familiar”.

O encontro com a multiplicidade de caminhos hermenêuticos intensifica a obsessão e a análise desse processo mental devido às constantes possibilidades interpretativas oferecidas pelos vários estratos da imagem rembrantiana, isto é, pela disposição das formas, pelo esquema de composição, pelo aproveitamento das dimensões espaciais e pelas personagens representadas. Para além desses elementos, precisam ser igualmente levadas em consideração as condições históricas do período de produção de Rembrandt, pois essas também aprimoram a dificuldade em estabelecer uma versão satisfatória para o sentido do quadro. Na trajetória exegética (inacabada), responsável pelo desenvolvimento da trama do romance de 2006, há um misto de referencialidades encontradas e citadas ao longo da jornada pelas *rondas* que passam ora pelo contexto sócio-histórico holandês do século XVII, ora pelos estudos críticos acerca do quadro.

A tela do mestre holandês da mesma forma impulsiona a vida afetiva de Martinho, a dinâmica familiar e os locais onde a família Nabasco habita, por isso, de acordo com Teresa Nascimento (2008, p.347): “A dependência entre a família e a tela pode chegar a ser castradora”. Mulheres são escolhidas por lembrarem as do pintor holandês, casas são modificadas para dar destaque ao quadro, personagens são interrogadas em razão das condutas identificáveis no grupo representado na obra pictórica. Por esses motivos, quer na escolha do local onde as personagens moram, quer como elemento enigmático a ser decifrado, quer na organização da trama, o quadro de Rembrandt ocupa posição central, porque permite o desenvolvimento da diegese, as ponderações sobre a produção artística, as análises psíquicas e a reflexão moral.

Entender como a tela de Rembrandt fundamenta o romance aclara não apenas a obsessão de Martinho e as trajetórias reflexivas realizadas pelo narrador, em primeira e terceira pessoas, mas também como o argumento se estrutura com base no quadro de 1642, sendo esse caminho principal demarcado desde a escolha do título. A narrativa de Martinho parece um pretexto para se falar do mestre holandês. Mas fundamentado nela, Agustina Bessa-Luís (2006) ramifica rizomaticamente assuntos que vão desde aspectos críticos a morais, passando pela pesquisa biográfica sobre Rembrandt. Com esse zigue-zague compositivo, a autora joga com as camadas da arquitetura do discurso narrativo, porque multiplica sendas hermenêuticas. Novamente, temos uma trama “simples”, mas uma estruturação e argumentação complexas.

Ao longo do desenvolvimento do enredo, vários índices de obsessão de Martinho surgem referenciados pelo narrador, tal como ocorre na infância do protagonista, quando este se traveste de Saskia, personagem feminina “iluminada”, no quadro, vestida com roupas amarelas, adornos dourados e com uma galinha morta presa na cinta. Para construir e transmutar-se na personagem rembrantiana, Martinho usa as roupas da avó Maria Rosa e, quando pego por ela, foi repreendido:

Nos seus sonhos, Martinho, quando tinha sete anos, gostaria de se vestir como a menina, a pequena Saskia, uma herdeira rica. Punha uma camisa da avó, do tempo em que se usavam as *baby-dolls*, e dançava abrindo os braços sem parar. Maria Rosa surpreendeu-o mais de uma vez e bateu-lhe (BESSA-LUÍS, 2006, p.70).

Laura Fernanda Bulger (2007, p.76) entende a personagem principal como “um homem de sexualidade ambivalente” e cenas, como essa, apontam indícios da homossexualidade de Martinho. Já, para essa cena, Teresa Nascimento (2007, p.349) reconhece o onírico do imaginário infantil: “A esta vertente, junta-se outra - a onírica – com a *Ronda* a povoar os

sonhos de Martinho desde criança, não estaticamente, mas pressupondo o movimento que nas suas personagens se adivinha”. Ambos os caminhos são possíveis e explorados pela ficcionista.

Saskia, segundo o modo de leitura do narrador agustiniano, seria a transfiguração pictórica da primeira esposa de Rembrandt. A representação dessa personagem aponta para uma memória alterada, enfeitada e transformada em arte, logo, volta-se à discussão acerca da memória do amor como força elementar da composição literária. O narrador discorre, em momentos distintos, acerca da necessidade do pintor em eternizar pictoriamente sua primeira esposa, sendo que esse sentimento conduz a um estado mental de quase “transe”, retomando o termo utilizado por Agustina Bessa-Luís (2000, p.187), no ensaio em que fala acerca de sua tia Amélia como modelo de Quina. Ilustremos a questão a partir destes dois excertos:

Ele acaba a *Ronda da Noite* quando Saskia morre. Não será a alma de Saskia que se converte num duende para romper caminho pelo meio da companhia do capitão? (BESSA-LUÍS, 2006, p.129)

O sentimento pagão e delirante vai impregnar a *Ronda da Noite* que é terminada em 1642, ano em que morre Saskia, depois da filha Cordélia; é a segunda Cordélia, a primeira morre em 1638. O estado moral e mental do pintor seria precário, e é isso que dá profundidade à *Ronda da Noite*. Pinta como se falasse com ele próprio, indiferente em desatinar, levado por um escrúpulo apenas quanto ao destino que continuamente lhe marca encontro (BESSA-LUÍS, 2006, p.129-130).

Se Saskia possui destaque e quase centralidade, em razão dela estar iluminada e fora do contexto temático do quadro, esse mesmo aspecto aparece no romance agustiniano, o que demarca a sua coerência estrutural. Martinho sente que a menina representada o olha e impõe uma esfíngica interrogação. Sendo assim, nas incursões para tentar entendê-la, ele se detém no rosto da personagem:

Mas outro dos enigmas que se deparou a Martinho foi o rosto da pequena Saskia. Estava pintado de maneira pouco anatômica, como a cara de *Maja desnuda*, de Goya; o que faz supor que havia ali uma sobreposição (como de resto já foi afirmado antes) e que Rembrandt não quis que o modelo fosse reconhecido (BESSA-LUÍS, 2006, p.303).

Fissurado pela suposta desfiguração do rosto de Saskia, a personagem principal acredita que, por baixo do quadro apresentado, havia inicialmente outro: “São dois quadros: um folião e um desordenado, o outro destinado a retratar homens que não têm nada de improvisado, nem destinado à sua classe” (BESSA-LUÍS, 2006, p.351). Haveria, pois, um jogo de sobreposições, de representações e de visões, logo, o palímpsestico se desenha, como ocorre com o manuscrito de Monte-Faro. Com esse jogo intratextual, articulado com a narrativa de *Um cão que sonha*, a

tela rembrantiana precisa passar por toda a sorte de dúvidas e interrogações que pluralizam conceitualidades. O quadro iniciado representaria o casamento do príncipe de Gales com Dona Maria, por isso, a aparência festiva. Mas essa obra foi interrompida e sobreposta pela encomenda de Frans Banning Cocq para a câmara de Amsterdã. Essa percepção praticamente “enlouquece” Martinho:

Um dos erros de Filipe III teria sido o rompimento da trégua com os Holandeses. E se, antes disso, perante os auspícios tratados do matrimônio entre a infanta Maria e o príncipe, o quadro fosse encomendado? Ele transpira uma graciosa aura de preparativos para algo festivo que se vai dar. Não é uma *ronda*, é uma festa.

Chegado a esse ponto, Martinho perdeu completamente o contato com o mundo real e particularmente o mundo de Judite que se anunciava tempestuoso. A ideia de a *Ronda* poder ser outra coisa muito diferente da companhia do capitão Cocq, transformou-o a ponto de lhe provocar um estado febril e de dores musculares (BESSA-LUÍS, 2006, p.291).

Ao apontar para a apreensão das camadas escondidas por detrás do que se apresenta, esse trecho esmiúça a discussão dos mecanismos de compreensão se algo é verdadeiro ou falso. De forma metafórica, Agustina Bessa-Luís (2006) reflete sobre a dificuldade em se estabelecer um sentido de verdade, ao passo que a indaga como relação direta entre o objeto e o discurso (ABBAGNANO, 2015). Em outros termos, sentenças como “Não é uma ronda, é uma festa” podem ser desmembradas desta forma: é *falso* que se trata de uma ronda, mas é *verdadeiro* que se trata de uma festa. Ser verdadeiro é, portanto, diferente de ser verdade, pois ser verdadeiro assinala uma verdade proposicional que se apresenta ao juízo e pode virar discurso. Olhando o quadro o sujeito enxerga e avalia que se trata de uma festa e não de uma ronda militar e, assim, afirma que algo é algo. Mas essa é realmente a veracidade da imagem, já que existem possíveis camadas “submersas”? A verdade existe e só pode ser definida naquilo que se apresenta de maneira clara aos sentidos ou apenas o verdadeiro? Por exemplo, para Georges Didi-Huberman (2010), em *O que vemos, o que nos olha*, a natureza da verdade da pintura está mais no que ela não apresenta do que naquilo que representa.

Então, nesse movimento reflexivo, cabe questionar: qual seria a verdade sobre a tela de Rembrandt? Por meio da multiplicidade interpretativa, a autora embaralha semânticas quando destaca que as camadas sobrepostas convocam outros sentidos, por consequência, outros discursos tidos como verdadeiros, mas não detentores da verdade. A multiplicidade valorizada pela romancista, como ilustra essa justaposição de estratos e o palimpséstico, por sua vez, joga com os conceitos de verdadeiro e falso, mas, ao mesmo tempo, dificultam o acesso à verdade.

Cabe, portanto, questionar como a verdade realmente se configura? É possível acessá-la e exprimi-la em discursos de naturezas diversas, quer pictóricos, quer narrativos?

Novamente, aproximando processos, “A Ronda” do mestre holandês sofre alterações e mutilações ao longo de sua história, assim como acontece, por exemplo, com o livro possivelmente escrito por Maria Pascoal. O fragmento abaixo, quando fala dos vandalismos e adulterações causados no quadro de Rembrandt, parece comentar e complementar também o que acontece com o manuscrito de Monte-Faro:

Felipe Nabasco [avó de Martinho], antes de morrer, fez um pedido estranho. Quis que a *A Ronda da Noite* voltasse a ser posta na parede da sala de jantar, caso o Torreão Vermelho viesse a ser comprado por Maria Rosa. Se havia nisso a intenção de desfazer um malefício, não se sabe³⁹. Confessou que, quando era criança, tinha pintado pequenos sinais com tinta da China, nas caras da Companhia do capitão Cocq, e que não pareciam mais do que a picada duma pulga. O sentido de ter ofendido a obra apareceu à hora da morte com atroz clamor da sua alma e mandou que se limpasse em *A Ronda da Noite* todo o vestígio de vandalismo. Mas não se sabia como começar, pois não havia traços visíveis de qualquer dano. O próprio Martinho se lembrava de ter visto um dos seus amigos marcar o quadro com pequenas cruces e sinais ortográficos. Mas onde estavam eles? Com o tempo tinham-se incorporado na pintura e não era possível detectá-los (BESSA-LUÍS, 2006, p.76-77).

Além dessas mutilações, a tela sofre outras, por exemplo, quando Elisa, funcionária da família Nabasco, tenta destruir o quadro com o aspirador de pó, porque esse a fazia pensar em sua condição inferior, bem como facultava enigmas e pedidos de interpretações que a angustiavam e irritavam. Sabendo que anos depois Josefa, outra funcionária da família, destrói o quadro, em função desses mesmos mecanismos afetivos sentidos por Elisa, mas também pela atuação de outros, conforme veremos em pormenor adiante, esta cena pode ser lida como um índice de prolepse, ou seja, de adiantamento de cenas futuras:

A Elisa não escapava nada. Chamava fingida a Maria Rosa, fazia trejeitos nas suas costas. Conhecer-se como inferior, é um reino. Era ela quem odiava a *Ronda da Noite*, pelas dimensões, as personagens, a cena de que não percebia nada, a mistura de mosqueteiros, arcabuzeiros, brilhos de sedas e um esgueirar de pessoas que não era possível saber o que fazem, o que querem, que utilidade têm. Às vezes passava-lhe o aspirador com um pouco de maldade, como se quisesse levar-lhes os bigodes, as faixas, os títulos e os bastões de comenda ou os piquetes de guerra (BESSA-LUÍS, 2006, p.99).

Notemos como um nível semântico se abre com base em outra interpretação, ou seja, em outro ponto de vista, no caso em questão, de Elisa. Nesse caminho reflexivo, a tela rembrantiana traceja o aspecto de investigação social, em que diferentes estratos estão representados. Um

³⁹ Notemos como a dúvida se apresenta.

primeiro plano caracterizado pela centralidade e luxo de quem manda, nível em que está o capitão Cocq, mas também há outro, mais escuro, em que estão aqueles que recebem as ordens.

Figura 3 – Quadro *De compagnie van Frans Banninck Coc em Willem van Ruytenburch*



Fonte: Gerson (1973, p.13).

E, assim, a descrição da cena explicita o desejo de Elisa em “aspirar” os símbolos de ostentação do quadro, como podemos observar na imagem acima, em destaque: o pano vermelho ao redor do capitão Cocq e a roupa amarela do seu assistente. Por outro lado, essa característica, de acordo com José Ortega y Gasset (2016b, p.12), demonstra “o poder social que a pintura havia desfrutado nas sociedades europeias”. Poder social que, inclusive, não passa despercebido pelo olhar de Agustina Bessa-Luís, quando acentua a ostentação que a posse da “Ronda”, falsificada ou não, pela família Nabasco representa e, por sua vez, como a cena pictórica evidencia relações desiguais e de poder, como as estabelecidas entre Maria Rosa e Judite.

Apesar das alusões do narrador sobre a ambiguidade da sexualidade de Martinho, ele se casa com Judite, sendo esta supostamente uma mulher “muito simples com estrutura mental e facilmente aceite” (BESSA-LUÍS, 2006, p.87). De acordo com Dalva Calvão (2014), o

procedimento de construção de personagens sob o signo da ambiguidade representa uma das marcas de sua escrita e, no texto de 2006, isso aparece ligado à sexualidade do protagonista. É bom lembrar que o casamento foi arranjado por Maria Rosa, matriarca da família Nabasco e figura feminina de forte presença. Juntamente com Martinho Dias Nabasco e com o quadro de Rembrandt, Maria Rosa ocupa papel elementar no desenvolvimento da trama romanesca, pois “à semelhança de obras anteriores, *A Ronda* é um romance centrado na casa de família com inúmeras intrigas e personagens, sendo a avó e o neto as que dão unidade e coesão à estrutura narrativa” (BULGER, 2007, p.73).

Entre as semelhanças identificáveis destaca-se o matrimônio obrigado pela avó. Essa situação idêntica acontece em *Um cão que sonha*, pois ambas as matriarcas buscam mulheres “simples” para seus netos, uma vez que as esposas escolhidas supostamente deveriam cuidar dos maridos de forma submissa e não oferecer surpresas, em razão do caráter “raso”. Se isto não acontece na produção de 1997, de certo modo, também não ocorre na de 2006, posto que a esposa de Martinho o abandona, assim como poderia ser cúmplice no assassinato da sua mãe. Mas há outras similaridades entre os romances, assim como León Geta Fernandes percebe que nada sabia sobre sua mulher, o mesmo acontece com Martinho Dias Nabasco: “Mas de Judite não sabia quase nada, excepto que a maternidade lhe fazia falta” (BESSA-LUÍS, 2006, p.139). Contudo, o neto de Maria Rosa não se interessa pela esposa, conforme ocorre, apesar de tardiamente, com o protagonista do texto de 1997.

Se *Um cão que sonha* se transmuta em um texto literário alicerçado nos enigmas suscitados por Maria Pascoal, *A Ronda da Noite* não se transforma em um romance sobre os *mistérios* de Judite, que desempenha papel secundário na economia narrativa. Talvez o mergulho nos estratos e nos enigmas da tela rembrantiana impede Martinho de enxergar a “vida” além da arte. Entretanto, em raros momentos de mudança da atenção da personagem do seu objeto de obsessão, ele não deixa de minimamente sentir curiosidade sobre a esposa, quer quando pensa se ela matou a mãe, quer quando inquire sobre as capacidades criativas dessa.

Sendo assim, apesar do maior grau de desinteresse por Judite, Martinho Dias Nabasco, como também acontece com León Geta Fernandes, sente que ela o “engana”: “Desconfiava de que Judite o andava a enganar, não com outro homem, mas com as suas próprias capacidades” (BESSA-LUÍS, 2006, p.260). A mulher, portanto, nessa configuração agustiniana, é ardilosa, pois sabe jogar com as situações para atingir aos seus objetivos. Por seu turno existe, como apontado, uma lógica de subversão sub-reptícia nessas condutas supostamente submissas. Ambas as esposas escrevem, mas Judite também pinta e faz poesia; todavia, esse traço da

personagem não se torna tão importante à economia narrativa, como ocorre em *Um cão que sonha*:

Judite pensava se estaria ou não apaixonada. Na dúvida, dava-lhe para se dedicar às artes, começando pela poesia. Alguém disse que os maridos não consentiriam na vida real às suas mulheres aquilo que elas punham em verso. Não contente com esses trabalhos, Judite enveredou pela prosa e valeu-se das meias verdades que são desejos estropiados. Pretendia uma liberdade sem saber, como ninguém sabe, quais as leis que regem a liberdade (BESSA-LUÍS, 2006, p.148-149).

Depreende-se, pela leitura do trecho acima, que a romancista privilegia o estudo das relações de poder (LOURENÇO, 2009). Nessa via, a dinâmica entre Maria Rosa e Judite assinala caminhos investigativos pela representação da subjugação da mulher pela mulher, sendo esse um tema recorrente, em Agustina Bessa-Luís, como, por exemplo, a relação entre La Roque e Maria Pascoal, assim como entre Germa e Quina. Além desse aspecto, até este momento, estas são algumas das similaridades encontradas entre os romances, há um artefato estético como elemento central, quer em *Um cão que sonha*, quer em *A Ronda da Noite*, assim como as avós obrigam os netos a se casarem com mulheres escolhidas e ambas as esposas possuem prazer em criar artisticamente.

Léon Geta Fernandes possui traços que remetem à biografia de Proust, ambos vistos como burgueses mundanos, porém um escreveu uma obra-prima, enquanto o outro adulterou um livro de gênio. A relação de Léon com sua governanta Elisaria retoma traços da de Marcel Proust com Céleste Albaret. E, no texto de 2006, o narrador alude diretamente a essa semelhança: “Como Proust, Martinho Dias Nabasco crescera entre duas mulheres que o amavam. Era um amor sujeito a mudanças, como tudo na vida” (BESSA-LUÍS, 2006, p.9). Há uma informação importante nessa escolha de Agustina Bessa-Luís em recriar e apontar diretamente traços da biografia de Proust em seres ficcionais como Léon e Martinho. Talvez, esse índice aumente a “ambiguidade” sexual do marido de Judite. Portanto, o interesse da autora por Proust não se configura apenas no diálogo com *Em busca do tempo perdido*, mas também com a figura empírica do autor e suas complexidades afetivas e sociais.

Léon e Martinho são artistas e homens “falhados”, vivem de herança, são os últimos representantes das suas famílias, não têm filhos e se casam “forçados” por suas avós para cumprirem a convenção social esperada dos “aristocratas” do Norte de Portugal. Por trás de todos esses aspectos, novamente, estão as análises de condutas, de dinâmicas sociais e, por consequência, dos jogos de poder: “Não amava a noiva, casou-se para cumprir com uma obrigação social” (BESSA-LUÍS, 2006, p.98); “O casamento com Judite parecia-lhe adequado

porque fazia parte do jogo com coisas levianas sem contudo alterarem o seu estado da atenção profunda” (BESSA-LUÍS, 2006, p.102).

Judite e Maria Pascoal possuem uma aura de mistério e surgem nas narrativas para desestabilizar seus maridos atuando de maneira inversa ao esperado por La Roque e Maria Rosa. Especificamente, em *A Ronda da Noite*, quando Judite tinha doze anos, Maria Rosa a adota após o pai daquela ter sido preso sob a acusação de matar a esposa, Estrelinha Sopa-de-Massa, à machadadas. Judite “entra” para a família Nabasco em razão dessa tragédia familiar, marcada por enigmas, tai como se o seu pai cometeu mesmo o crime e os reais motivos do assassinato.

Demonstrando jogos de poder, a avó da personagem principal trata a futura mulher de Martinho como “algo” a ser domesticado, a ser moldado, considerando-a sempre como uma “criada”, como alguém “inferior”, mesmo depois desta ter se casado com Martinho, para que ela não desenvolva ambições:

Assim, Maria Rosa não tirou Judite da servidão nem lhe deu esperanças de coisa melhor. [...] Maria Rosa passou a dar mais atenção à criança que, de resto, estava adaptada à sua posição subalterna. Era feliz com a rotina da casa, aprendera tudo o que é preciso para manter em ordem a barca da família e para fazer feliz um marido que gostasse de comer bem e a horas (BESSA-LUÍS, 2006, p.91).

Em mecanismo característico de abertura de níveis, a autora aproveita da narrativa de Judite para discorrer sobre a natureza do crime e sobre o mal, ou seja, novamente, assuntos constantes ao longo do conjunto ficcional da romancista reaparecem, em *A Ronda da Noite*, assim como a discussão sobre a subjugação da mulher pela mulher. Em *A Sibila* (1954), por exemplo, o casamento de Estina com o cruel marido Inácio Lucas abre espaço para a investigação sobre o mal, assim como o narrador utiliza do convívio entre Germa, Maria da Encarnação e Quina para discorrer acerca dos enfrentamentos e rivalidades entre mulheres.

As substâncias caras ao seu gosto temático ganham forma por um intrincado conjunto de relações que desenha uma estrutura rizomática encarregada de fazer com que um romance dialogue e complemente o outro. Desse modo, a romancista faculta a multiplicidade temática e os jogos relacionais elementares ao romance como enciclopédia aberta pelas analogias fluídas, isto é, pelo tracejo das redes que conecta assuntos distintos. O narrador passa de um assunto ao outro abruptamente; todavia, ao longo do texto, os elementos vão se ligando, bem como estabelecendo elos diversos e, assim, Agustina Bessa-Luís produz seu diálogo intratextual e a conexão entre as obras da sua produção enciclopédica. Quando descreve um acontecimento, como o assassinato da mãe de Judite, o narrador agustiniano fala sobre o mal e esse assunto

ganha comentários de vozes distintas para depois voltar a estabelecer analogias entre a narrativa pictórica e a atuação das personagens.

A manifestação da multiplicidade e de analogias do mesmo modo acontece quando o(s) narrador(es) quer(em) descrever uma personagem. A voz narrativa compara Judite com Saskia, não tanto em relação aos seus traços físicos, mas como figura desconexa dentro do meio social ao qual foi inserida. E, assim, tanto Martinho, quando as vozes em primeira e terceira pessoas, ao pensarem a “função” de Saskia, na composição rembrantiana, inquirem o mesmo sobre a de Judite, na família Nabasco. Esse procedimento ilustra como a ponderação sobre a composição dá espaço ao nível temático acerca dos papéis e funções sociais, o que mostra a fluidez com que assuntos mudam, mas também se conectam. E, assim, em *A Ronda da Noite*, a relação entre texto pictórico e narrativo também se torna fluida.

Esse mesmo processo de transposição utilizado em Judite se amplia. Martinho, após contemplar a tela, questiona: “Que lugar lhe seria dado?” (BESSA-LUÍS, 2006, p.246). Ou seja, qual o seu espaço dentro do conjunto, qual função desempenharia. Novamente, por meio do discurso indireto, Martinho interroga qual lugar e conduta teria a personagem Bento Webster, na composição rembrantiana: “Martinho achava que Bento Webster não tinha lugar na *Ronda da Noite* porque não esperava a ordem do capitão Cocq nem admitia qualquer preparativo evidente demais. Para ele [Martinho, capitão Cocq ou Bento?] as regras estavam estabelecidas e os lugares previstos” (BESSA-LUÍS, 2006, p.251). Indagar ações traduz-se em levantar elucubrações de ordem moral e essas fazem com que contextos sócio-históricos e psíquicos sejam revisitados.

Pela lógica da personagem principal do romance em foco, os sentidos e as estruturas da representação mimética equivalem aos do plano sensível. Vida e arte se misturam e Martinho lê e interroga os seres com que convive fundamentado em uma representação, em uma construção de linguagem. Voltamos, portanto, à argumentação presente em *A Corte do Norte* e ao entendimento de que “a verdade era uma coisa prescindível e não de todo se podia avaliar” (BESSA-LUÍS, 2006, p.69). Conforme a narrativa de 1987 demonstra e a de 2006 retoma, a verdade se torna escusável e difícil de ser avaliada, pois, com a alteração do estatuto da linguagem, passamos a ter *sentidos*, não *o sentido*.

Se Martinho Dias Nabasco pauta suas impressões tendo como eixo a tela pictórica, o narrador também costura o enredo e comenta acerca dos Nabascos alicerçado na composição de Rembrandt à medida que cerze a diegese. Para ilustrar como a forma de pensar de Martinho e do narrador em terceira pessoa do romance agustiniano possuem dinâmicas similares,

recuperemos o momento em que se compara o modo de composição do artista holandês com a casa da família Nabasco:

Mas a casa dos Nabasco, se não era a do crescimento da família, tinha qualquer coisa que existe nos quadros de Rembrandt: era a beleza, sem que isso envolva uma configuração clássica, mas tudo o que se pode adicionar como suas combinações, tanto o excitante como a paixão obscura pelo demoníaco (BESSA-LUÍS, 2006, p.320).

A centralidade da configuração pictórica, então, de uma representação ficcional, abre a reflexão para o arbitrário das classificações (MACIEL, 2004). Em *A Ronda da Noite*, isso ocorre pelo movimento de intercalação entre comentário sobre o quadro de Rembrandt e narração da família Nabasco. Todavia, precisamos aumentar o campo de visão, pois leitores reais buscam elementos descritos em textos históricos, sociais ou filosóficos, que não se querem configurar como peça ficção, no mundo material, bem como essas reflexões determinam a interpretação do plano sensível. Isso, por sua vez, demonstra como conceitos, ficcionais, balizam a interpretação do real, assim como servem para dividir e categorizar os Homens em camadas supostamente distintas, tal como aparece na visão de Elisa sobre *A Ronda da Noite*.

A escrita entre parênteses passa em revista tal mecanismo de determinação das convenções para desestabilizá-las ao passo que reconhece e aponta mutabilidades e práticas. Em vista disso, assinala o ficcional de todo real, bem como o ficcional inerente e velado dos textos históricos, sociais e filosóficos. No entanto, além desse traço ficcional, conceitos, como nomes, conforme aparecem em *A Corte do Norte* e em *Um cão que sonha*, abrem um rol de relações históricas e sociais.

5.1 Os novos feudais

Na construção da trama e das relações familiares, o narrador assinala que a esposa de Martinho representa uma classe social diferente da dos Nabascos. Se Judite pertence a um grupo social mais claro em sua demarcação, segundo a perspectiva da consciência narrativa, a família de Maria Rosa representa as famílias “inclassificáveis” do Norte de Portugal. Apesar de o narrador descrevê-los como burgueses - “Nabasco, burgueses de quatro gerações que foram acumulando bens e também foram merecendo a confiança da cidade para quem o dinheiro não suja as mãos nem corrompe a memória” (BESSA-LUÍS, 2006, p.26) -, eles também se enquadram, sobretudo Martinho, no que seriam os “novos feudais”. No entanto, Maria Rosa, segundo a perspectiva do narrador, se afasta dessa categoria: “Em Portugal confundem-se os

novos feudais com os fascistas. Não se pode dizer que Maria Rosa pertencesse à linha dos novos feudais, ainda que o defunto marido fosse classificado como tal” (BESSA-LUÍS, 2006, p.179).

Não fica claro, ao longo do romance o que seria esses novos feudais⁴⁰, principalmente, porque a autora não deseja isso. O vocábulo pode retomar tanto a classe dos senhores feudais, expressão, inclusive, utilizada, quanto um modo psíquico e emocional de ser típico da Idade Média. No entanto, essa escolha vocabular, por mais que não tenha um sentido claro, nas malhas do romance, abre sendas interpretativas.

A expressão “novo feudal” pode remeter a feítios acerca do *éthos* português. De acordo com o entendimento de José Gil (2005), em *Portugal hoje: o medo de existir*, o *novo*, em Portugal, ainda se fundamenta pelo antigo (feudal). O ensaísta discute que a História recente portuguesa, em especial, o Estado Novo, apagou o valor do futuro em detrimento do passado. A consequência afetiva e psíquica dessa escolha pelo pretérito é a exacerbação da sensação de que não há ainda um caminho emocional para a transformação das mentalidades e dos modos de ser português. Existir significa, nessa chave de leitura, possuir um passado, mas também a capacidade projetiva de futuro, logo, aquilo que deixa de existir não tem ulterioridade, apenas pretérito. Segundo o ensaísta, o gosto pelo passado foi exacerbado no salazarismo e as causas emocionais e psíquicas dessa escolha fazem com que o presente exista em razão do passado, por isso apaga-se o valor essencial da complementação entre tempos, intrínseco ao sentido de existir, isto é, ter um passado, mas também uma projeção de futuro que precisa do passado, mas que não existe apenas para a manutenção desse. A anulação do futuro, da capacidade de projeção e alteração de modos de ser faz resplandecer o ressentimento e o mal-estar. Em suma, conjunturas históricas distintas conduziram ao “medo de existir” de Portugal (GIL, 2005).

A escritora parece compartilhar dessa leitura, se lembrarmos que, em sua “Ópera XI”, capítulo de *Fama e segredo na história de Portugal*, em que reflete sobre o ditador português e tece a seguinte afirmação: “O português não tem o sentido do futuro; é demasiado *virtuoso* para isso” (BESSA-LUÍS, 2010, p.185). A ironia marca essas linhas, pois ser demasiado virtuoso, talvez aqui ocorra alusão ao período colonial e, consequentemente, ao discurso de perpetuação do império português operado por Salazar. E, assim, não ter sentido do futuro significa que o passado guia preponderantemente e ainda a percepção do presente. Em outros

⁴⁰ Dentre os muitos momentos do romance em que o narrador propõe uma definição dos novos feudais, escolhemos, apenas, três: “Gastou a maior parte em melhoramentos supérfluos, dando ordens pelo telefone e indo instalar-se nos seus solares como se fosse um senhor feudal” (BESSA-LUÍS, 2006, p.164); “Quem era Deus para um feudal como Martinho Nabasco” (BESSA-LUÍS, 2006, p.222); “Como novo feudal, Martinho começava por ter a mania das grandezas. Lançara-se na reconstrução dos solares com se dum compromisso se tratasse, e havia quem o chamasse de monárquico republicano. Não andava longe da verdade quem assim falava, num desses repentes de espírito tão próprio dos portugueses recalcados” (BESSA-LUÍS, 2006, p.222).

termos, o pretérito cimenta a demasiada virtude dos portugueses a ponto de se criar, segundo Eduardo Lourenço (1988), em *Nós e a Europa*, uma hiperidentidade, sendo essa, da mesma forma, fundamentada em discursos de outrora.

Por outro lado, esses aspectos negativos passam a ser vistos como elementos de uma entidade vasta, multifacetada e plural, logo, marcada por “transversalidades” (GIL, 2005, p.141). Na expressão “novos feudais”, o novo e o antigo estão transversalmente adjuntos e emocionalmente representados em um homem cheio de “falhas”, de ambiguidades e alheio ao factual, ao que existe, em detrimento do ficcional. Martinho Dias Nabasco parece ter medo, termo central do ensaio de Jose Gil (2005), da realidade e dos compromissos e de suas exigências e esse conjunto de sentimentos conduz a uma não-inscrição.

Por isso, Martinho refugia-se na ficção. A personagem de *A Ronda da Noite* mimetiza um homem não comprometido, que se abriga na distância segura da contemplação do já estabelecido, do já feito. O futuro parece não existir para ele, pois, quando tenta construir algo, como os solares da família, a sua incapacidade para tal intensifica a destruição. Ou são esses espaços, com suas estruturas antigas, que não conseguem sustentar o novo? Em *A Ronda da Noite*, as casas da família Nabasco estão em processo de ruínas, em destruição, assim como os seus objetos dissipados, por mais que Martinho inutilmente tente mantê-las e reconstruí-las:

A partir daí acumularam-se os sinais e, voltando para Portugal, refugiou-se ora numa, ora noutra das suas casas que correspondia a uma herança sem valor; a mãe, vendo que ele fazia obras e compunha o que o tempo foi arruinando, pediu-lhe contas. Foram vendidas as propriedades uma a uma e só ficou um dos solares, o da Ronda, que ainda estava em bom estado e onde Martinho decidiu fundar a sua própria família (BESSA-LUÍS, 2006, p.115).

As ruínas, imagem importante ao conjunto ficcional agustiniano, aparecem como lembranças de uma condição existencial, tal como o excerto acima demonstra: “Martinho sentia um prazer perante tanta ruína, como se o sentido relativo da vida lhe fosse mostrado com toda a sua possibilidade de fracasso” (BESSA-LUÍS, 2006, p.113). Essa sentença delinea como os destroços simbolizam a manutenção das arquiteturas do passado e um lembrete dos seus valores.

Os resquícios do passado são tão essenciais ao protagonista que ele opta em não reformar a casa onde vai morar a ponto de a estrutura “podre”, que ainda sustenta o edifício, ficar às claras. Não será essa, da mesma forma, a determinação emocional, muito bem exemplificada no mito sebastianista, do povo português pela centralidade do passado? As ruínas ainda aparentes acentuam o medo de existir de Portugal, que opta pelas estruturas do passado,

segundo José Gil (2005). Então, o sentido da casa de Martinho em ruínas se dilata e passa a ilustrar traços do modo de ser afetivo português.

Notemos como neste fragmento, marcado por intensa crítica, a voz narrativa aponta uma escolha pela mediocridade como definidora do modo de ser português. No percurso argumento, o narrador salta das ruínas da casa da Ronda e da pobreza dos Nabasco para as ruínas de e a interrogação sobre Portugal para demonstrar, em um processo que parte do micro ao macro, ilustrando um dos mecanismos de argumentação do romance como enciclopédia aberta, como a grandeza gera cobranças, porém as ruínas não:

Ele voltava amiúde para a sua casa da Ronda, que não chegou a restaurar e cujo telhado deixava entrar a água. Assim, em ruínas, ninguém ia pedir-lhe contas, como a mãe fazia cada vez que via alguma coisa de que tirar proveito. Talvez Portugal fosse mais feliz, pobre e desmantelado e sem despertar ideias de invasão, ou facilmente capaz de ser tido por um povo de pastores. Nada para acrescentar ao rol das grandes conquistas, nem em espaço, nem em cultura. Tinha uma história nobre, mas desconhecida. Heróis, amantes, pensamentos intraduzíveis pelo amor e pela arte. Não se quisera revelar, apresentar um valor de saque (BESSA-LUÍS, 2006, p.119).

Do mesmo modo, um quadro de séculos antes representa um “resto” do passado que chega ao presente - o termo “resto”, aqui, não tem carga pejorativa, pois a recolha desses produz a característica inventariante do romance enciclopédico agustiniano. Concomitantemente a essa percepção, alia-se a discussão da memória do amor, porque a arte se torna o mecanismo de cristalização da memória de um tempo e de pessoas. Saskia, como apresentado, equivale à representação da primeira mulher de Rembrandt. Portanto, os escombros, imagem utilizada recorrentemente por Agustina Bessa-Luís, não são apenas os das casas, mas também os dos Homens.

Ao longo do desenvolvimento da trama, a sensação reinante é a de que não sobrar nada e que, na verdade, tem-se um amontoar de pó, tanto pela ação do tempo, quanto pela própria capacidade de entender e estabelecer sentidos. A primeira sentença do parágrafo inicial delimita esse sentimento: “Naquele ano coube a Martinho Dias Nabasco acompanhar o que restava duma família numerosa e abastada, ao cemitério da terra natal” (BESSA-LUÍS, 2006, p.7). Ou seja, os restos e as ruínas vão se acumulando e, assim, o narrador expõe diferentes decadências, quer seja ela financeira, quer seja emocional. Nessa ordem de ideias, a personagem Maria Rosa também representa um tipo de mulher marcada por certo tipo de postura que chegava ao fim, desse modo, ela funciona como uma espécie de “reliquia dum tempo acabado”.

Eram mulheres em que se sentiam os hábitos caros, que não perguntavam o preço das coisas, que se limitavam a «mandar a casa». Não estavam

dependentes do orçamento e, praticamente, eram seguras do marido que tinham e da modista que as vestia. O *gênero de mulheres* de que Maria Rosa Nabasco era a última, como relíquia dum tempo acabado, tempo de privilégios que tinham a sua moda, como os chapéus e as receitas de pastelaria e os pudins sem um pó de farinha (BESSA-LUÍS, 2006, p.15; grifo nosso).

Valendo-se do fragmento supracitado, Laura Fernanda Bulger (2007) demonstra como Agustina Bessa-Luís altera o estatuto de representação da mulher à proporção que favorece a personagens pelas ambiguidades e pela multiplicidade de comportamentos. Mas, de qualquer modo, a avó de Martinho remete a um “gênero de mulheres”, pois essa aponta para um tempo pretérito que deixa de existir e com ele os seres característicos desse momento. Desse modo, os diversos processos de ruínas, presentes em *A Ronda da Noite*, atravessam instâncias de ordens heterogêneas:

A representação literária da mulher tem oscilado ente a “megera” e a “deusa do lar”, uma polarização que a crítica feminista vem desmitificando desde sempre. Maria Rosa, reunindo em si os dois extremos, afastar-se-ia do estereótipo feminino tradicional. No entanto, num plano social, ela é o estereótipo de um gênero de mulher cujo referencial seria difícil encontrar hoje em dia, pelo menos nas sociedades ocidentais onde os movimentos de emancipação feminina tiveram alguma receptividade. Maria Rosa é representada como a “relíquia dum tempo acabado”, afirma justamente a voz narradora, com sarcasmo mais do que ironia (BULGER, 2007, p.77).

As ruínas são o que restam, logo, sabendo que Martinho, assim como Léon Geta Fernandes, não deixa herdeiros, ele representa o resto da família Nabasco. Por isso, a não-inscrição, ou seja, a negação do futuro, dessas personagens revela-se igualmente sob tal ângulo. Com essa escolha, Agustina Bessa-Luís (1997) (2006) demarca um fim; no entanto, torna-se imprescindível sublinhar qual fim, porque, em *A Sibila*, por exemplo, uma linhagem de mulheres reconstrói a casa destruída física e economicamente por um homem e a continua; entretanto, continua sem abandonar os valores do passado. Conforme assinala a autora, a “corrupção não abandona um desejo de compensação aplicado à ordem das coisas” (BESSA-LUÍS, 2010, p.185).

Martinho talvez represente procedimentos que levaram à falência não só de sua casa, mas do país. Falência emocional e financeira responsável pela ascensão ao poder de um homem como Salazar, que prometia a grandiosidade do passado e a não-inscrição, ou seja, a não alteração da geografia social portuguesa, segundo a interpretação de José Gil (2005), mas também similar à de Agustina Bessa-Luís (2010). Em razão disso, Eduardo Lourenço (2016) destaca o valor ficcional e discursivo identificável na construção da grandiosidade do império português. Nessa mesma perspectiva, ao demarcar a presença do ficcional balizando o real,

Agustina Bessa-Luís (2006, p.345) retoma a tópica do mundo como palco, como encenação de papeis, assim como Rembrandt faz em “A Ronda da Noite”:

Pensou se as ideias mais nobres do homem não passavam duma encenação dum efeito teatral que partia da sua má consciência. O que estava bem explícito no Jardim do Éden, era esse compromisso do homem para com Deus: o de construir um palco gigantesco onde se ia imitar a criação (BESSA-LUÍS, 2006, p.345).

As casas da família Nabasco estão em deterioração; entretanto, o espaço precisa ser organizado e reestruturado, mesmo que o teto esteja destruído e tenha goteiras, para fazer caber o símbolo da ostentação, o objeto de valor incalculável e de grandes dimensões que delimita e significa a existência de Martinho. No entanto, em *A Ronda da Noite*, da imensidade e da opulência da tela, sobram apenas alguns resquícios após essa ser destruída por Josefa, conforme importante cena do romance ainda a ser debatida, mas cuja referência, neste momento, torna-se importante.

Após a destruição do elemento representativo da ostentação por alguém tido como inferior, o antigo dono precisa caminhar por si só, mas se este não consegue movimentar-se, transformar percepções, então, existe a solidificação de um modo de ser que incapacita a dinamização do presente e que pode levar à morte. Depois que o quadro foi destruído, Martinho não consegue projetar outros rumos para sua vida e acaba falecendo.

Deste modo, em *A Ronda da Noite*, a tela de Rembrandt funciona como símbolo de ostentação, lembrança de um passado de glórias, substância de valor incalculável, o motivo obsessivo da vida de Martinho, sendo essa uma existência não-inscrita, na esteira do pensamento de José Gil (2005). Nessa ordem de ideias, a aristocracia dos Nabasco faz com que “A Ronda” chegue à família, séculos antes, em uma dinâmica narrada de modo obscuro.

Nessa chave reflexiva, a substância que define a grandiosidade de uma família portuguesa não foi feita por alguém local, mas por um estrangeiro, assim como, ampliando as lentes, os símbolos da imponência histórica lusíada, como o convento de Mafra, foram erguidos em razão do poder de exploração de riquezas para além das fronteiras ibéricas, conforme assinala Bernardo Vasconcelos e Sousa (2015, p.243; grifo nosso), na sua *História de Portugal*:

A capacidade financeira da Coroa aumentou muito entre o terceiro quartel de Quatrocentos e os primórdios do século XVII. Embora os números sejam fragmentários e incompletos, sabemos que na viragem do século XV para o seguinte o que cresceu mais rapidamente foi, como seria de esperar, as receitas provenientes do comércio marítimo, embora esse acabasse por dinamizar o mercado interno. Em 1506 e em 1518-1519, as receitas do ouro da Mina, das especiarias asiáticas, do pau-brasil e das ilhas do Atlântico, entre outras, representavam cerca de dois terços das receitas régias, superando em muito as

rendas oferecidas pelo próprio reino. E haveria que destacar que boa parte das receitas da alfândega de Lisboa, em contínuo crescimento, decorriam da reexportação de produtos do império. Como já foi sublinhado atrás, esta situação contribuiria para delimitar uma dimensão estável e continuada da monarquia portuguesa: *de formas variadas ao longo do tempo, a Coroa dependeria financeiramente quase sempre, ao longo da Época Moderna, dos proventos que lhe adivinham do império ultramarino.*

Talvez, por viverem sem trabalhar, os Nabasco são “rotulados” como “novos feudais”, o que, por sua vez, os afasta da burguesia como classe trabalhadora, mas não dos valores de acumulação de bens reconhecíveis tanto na aristocracia, já que se fala em senhores feudais e não em vassalos, quanto na burguesia. Todavia, na aristocracia, o valor do nome e do sangue é tão ou mais importante que o do dinheiro, como o narrador procura esclarecer: “Um povo [o português] baseado no sangue é pelo sangue que se define e se continua no tempo” (BESSA-LUÍS, 2006, p.247). Seguindo essa lógica, então, Quina, protagonista de *A Sibila*, não poderia ser lida sob a chave de uma nova feudal? Vale lembrar que essa personagem valoriza a família, tanto que não deixa a sua fortuna para Custódio, pois os bens e a casa pertencem ao sangue e ao nome. Mas, por outro lado, ela também constrói sua fortuna de forma burguesa, sendo essa oriunda do seu trabalho e do seu engenho administrativo.

Na narrativa agustiniana, predicados se alteram e se negam frequentemente para mostrar o arbitrário das classificações, como bem destaca Laura Fernanda Bulger (2007), quando aborda o sarcasmo com que a voz narrativa trata Maria Rosa. Constantemente, a escritora amarra e embaralha com os tempos e com os valores. Em razão disso, esse movimento reflexivo pede a constante atenção do leitor, logo, um papel ativo desse para ir costurando as narrativas e problematizando valores e classificações:

Cabe ao leitor, como sempre, reorganizar os fragmentos narrativos numa lógica temporal que permita estabelecer uma relação de causalidade entre os vários episódios, num romance em que uma suposta tela de Rembrandt se torna o elemento fulcral na construção da figura de Martinho Nabasco (BULGER, 2007, p.75).

Notemos, neste trecho, como a autora joga com as determinações pela comparação entre burgueses e aristocratas: “A última grande senhora da família era ela [Maria Rosa]; e não podia falar em família porque eram burgueses com dinheiro, o que é diferente de serem aristocratas com memórias demais” (BESSA-LUÍS, 2006, p.249). O uso do tempo imperfeito, no trecho, cria certa ironia fina, pois o leitor de *A Ronda da Noite* acompanha a decadência emocional e financeira dos Nabascos. No entanto, com a redução de uma importância pretérita, sobram as memórias. À vista disso, os Nabascos representam uma família com reminiscência, portanto,

com história, mas uma que finda com Martinho e com Maria Rosa, em outras palavras, um nome e um tempo estão acabando. Talvez, para demarcar esse ponto, o romance começa com a simbólica peregrinação, no Dia de Finados, de Martinho, Maria Rosa e Elisa Cunha aos túmulos da família.

Independente da forma como eles são lidos, só o nome “aristocrático”, “feudal”, no século XX, não garante o sustento, pois fortuna da família, se não for bem administrada, também acaba. O fato de os Nabascos pouco trabalharem, ou seja, não “sujarem a mão com dinheiro” e serem maus administradores faz com que, constantemente, oscilem entre a riqueza e a falência até o final, causada pela incompetência do último representante da família. Nesse movimento entre riqueza e pobreza, a veia camiliana de Agustina Bessa-Luís se faz ver, pois, nas narrativas de Camilo Castelo Branco, a vida de alguns personagens se acerta financeiramente, quase como por um milagre, devido a uma herança recebida de um parente desconhecido e sem herdeiros diretos. Dessa forma, torna-se interessante observar que, de modo semelhante, isso acontece com a família dos protagonistas da obra de 2006:

Os Nabasco viveram sempre de heranças, de pecúlios de tios e tias, da chegada de arcas com enxovais intactos, de loiças, livros e mais retratos de damas rígidas e feíssimas (BESSA-LUÍS, 2006, p.18).

A fortuna dos Nabasco não provinha de negócios, nem de propriedades. Era dessas fortunas sólidas, alimentadas por heranças ou rendimentos acumulados, resultado de aplicações financeiras (BESSA-LUÍS, 2006, p.41).

Em uma dessas heranças quase mágicas de parentes desconhecidos sem herdeiros diretos, o quadro de Rembrandt chega às mãos do avô de Martinho: “Quando a *Ronda da Noite* foi atribuída a Filipe Nabasco, numa dessas heranças que constavam no seu cadastro de parentes presentes apenas na árvore genealógica, ele nem sequer quis a ver” (BESSA-LUÍS, 2006, p.128). A tela, nesse contexto, funciona como índice enigmático por trazer a questão da sua autenticidade, por conseguinte, a indagação sobre a sua chegada em Portugal. Portanto, se há enigmas que envolvem o estabelecimento do sentido da imagem pictórica, existem outros mistérios ao redor da tela, quer quando se inquire o seu contexto de produção, quer quando se investiga os usos semânticos da tela pictórica. Um exemplo disso encontra-se na passagem onde se interroga como o quadro de Rembrandt chegou a Portugal:

Sempre estive convencida [Maria Rosa] que era uma cópia do atelier do pintor e que, por isso, tinha um valor incalculável. Alguma coisa lhe dizia que a Ronda não estivera guardada, mas escondida propositadamente desde que a duquesa de Mântua, regente de Filipe IV, saíra de Portugal com um espólio que carregava mais de cem burros. Ou porque a Ronda fosse demasiado

grande para ser transportada, sobretudo sem dar na vista, ou porque o saque não a incluía por estar num palácio das cortes de aldeia, o facto é que não saiu do país. E o seu rasto foi-se perdendo, escapando a outras desordens, como a do consulado de Junot que chegou a intitular-se rei de Portugal. Estava já com o cérebro avariado e Napoleão não lhe deu ouvidos.

O que Martinho conseguiu apurar foi que a Ronda andou na colecção do pintor Joaquim Marques que morreu em Lisboa em 1822, e que era amigo de Pillement que teve contratos importantes no Porto, sendo o maior o do Palácio dos Carrancas. É possível que Pillement trouxesse a Ronda para o Porto, ou para Coimbra, onde se venderam por alto preço, em 1794, cenas campestres e outros. Havia muitas falsificações, umas bem elaboradas, outras francamente avaliadas como falsas. [...] Da Ronda não havia vestígios, o que alimentava hipóteses de ser um quadro do embaixador, presente particular e que teria tido um percurso mais ou menos clandestino. Havia no Porto pessoas que se entendiam com a arte sem ter estudos dela; e que pegavam num prato ou numa jarra de faiança e logo lhes descobriam a origem. Uma dessas gentes, que tinham o dom da adivinhação para afiançar a autenticidade duma obra, parece que viu a Ronda e disse:

- É de Rembrandt, dele próprio.

Causou estupefacção tanta segurança; e tanta, que duvidaram dele. O Norte não gosta de se enfrentar com certezas e por isso condenaram a Ronda sem mais análises e provas (BESSA-LUÍS, 2006, p.191-192).

Fica-se, portanto, no campo das hipóteses e das sugestões, pois além da reflexão de ordem estética construída, tendo por base a tela de Rembrandt, o narrador aproveita para meditar sobre a autenticidade e inautenticidade da autoria do quadro, conforme este fragmento expõe: “*A Ronda da Noite* dos Nabasco sofria desse defeito ou digamos que evasiva do seu autor” (BESSA-LUÍS, 2006, p.65).

Ironicamente, a possibilidade do quadro de Rembrandt, em posse da família Nabasco, ser falso intensifica a fragilidade da construção do discurso do império português com base na valorização do exógeno. O narrador de *A Ronda da Noite* amplia essa reflexão ao destacar que muitas das produções artísticas aceitas como autênticas espalhadas pelos museus do mundo, também necessitam de outros olhares e procedimentos reavaliativos: “Entrou em contacto com avaliadores de obras de arte e ficou informado de quantas cópias e fraudes estavam nos museus e passavam por autênticas” (BESSA-LUÍS, 2006, p.116). No entanto, aquilo que a História cristaliza como o autêntico isso realmente o é?

Cabe questionar se essa reavaliação consiste em verificar a originalidade ou fraude da autoria de Rembrandt ou se funciona, assim como acontece com *Um cão que sonha*, para “enriquecer a História com os seus desmentidos”. A busca do sentido traz em si a questão da autenticidade, porque a relação “correta” entre o que se apresenta e a imagem, supostamente, leva à verdade. Nesse caminho argumentativo, a inautenticidade expressa a percepção do equívoco. Mas, em Agustina Bessa-Luís, esse conduz à novas perguntas e estas a outras interpretações, dessa maneira, a quebra da conexão entre imagem e verdade. O procedimento

indagativo responsável pela valorização do “erro” prioriza mais a inautenticidade do que a autenticidade, por isso, essa questão-chave à gramática da autora aparece, tal como acontece nos outros dois romances, principalmente, por intermédio do quadro de Rembrandt e as diversas discussões suscitadas por ele. Nessa chave reflexiva, outros são os mecanismos de autenticidade-inautenticidade destacados, ao longo da narrativa, como, por exemplo, os que lançam luz ao problema da legitimidade de uma existência, o que adensa assuntos caros à meditação filosófica sobre a existência (MACHADO, 1984). Por exemplo, qual a autenticidade da vida de Judite?

Em relação a essa personagem, o motivo que faz com que ela seja adotada por Maria Rosa é, anos depois, o mesmo que faz com que ela saia da casa do marido. Antes de seu pai deixar a cadeia, a esposa de Martinho avisa que vai abandoná-lo e realmente o faz, logo, não se tratava de uma ameaça vazia, como poderia parecer. Nesse contexto, Maria Rosa já está velha e doente e, ironicamente, o narrador descreve a morte da matriarca da família Nabasco, “criadora” da esposa de Martinho, no fim do penúltimo capítulo do romance intitulado “Judite”, sendo isso um índice de informação importante. Criador e criatura são os lados diferentes de uma mesma moeda e “somem” da trama praticamente ao mesmo tempo. Maria Rosa precisava de Judite, assim como esta daquela. Percebe-se, portanto, os dois polos necessários para a construção de uma relação de poder e de dominação.

Quando Judite perde o pouco relevo que tem na economia narrativa, Maria Rosa também o faz, mas, claro, esta continua presente como memória, enquanto Martinho esquece gradualmente Judite. O seu rosto se esfumaça, assim como o de Saskia, tantas vezes comparada com Judite:

Limitava-se a cuidar do pai, e as coisas funcionavam como se ele fosse eterno e não admittissem qualquer mudança. Entretanto, o rosto de Judite tinha-se esfumado na sua memória [de Martinho] e só olhando para os retratos que tinha dela podia aproximar-se da realidade que tivera na sua vida. O retrato do casamento, a que Maria Rosa quisera dar alguma ênfase, não lhe dizia grande coisa⁴¹. Talvez o que é humano não esteja tão ligado a nós como se pensa, e por isso prescindimos do que amamos, tão depressa (BESSA-LUÍS, 2006, p.349).

Retomando termos acima, questionemos: qual a realidade que Judite tivera na vida de Martinho? Talvez a demarcação de uma mentira, pois Martinho, em sua obsessão e em seu alheamento, poderia ser tão inautêntico como a obra que ele tanto admirava. Tudo em volta da

⁴¹ Notemos, conforme discutido anteriormente, a presença do retrato, nas três narrativas, como mecanismo desencadeador de reminiscências. Mas, no caso de Martinho, isso não se configura.

personagem parece representar uma mentira desde as casas, passando pelos símbolos de ostentação até a sua classificação como “novo feudal” e como “Mutante”, título do segundo capítulo, em que se focaliza o caráter de Martinho. É bom lembrar que mutante representa mudança e instabilidade.

Após ser abandonado por Judite e Maria Rosa ter morrido, Martinho se muda do Torreão Vermelho para o solar da “Ronda”, pois deseja dar mais destaque ao quadro e lá ele tem um caso com a criada da casa: Josefa. A estrutura da relação entre Martinho e Judite se repete, pois, de novo, ele se envolve com uma mulher tida como inferior e igualmente escolhida por Maria Rosa, já que Josefa prestava serviços para ela: “Era o único elo que Martinho tinha com Maria Rosa, uma coisa que lhe fazia chegar a vida desaparecida da avó” (BESSA-LUÍS, 2006, p.321). Em relação a essa personagem, após a mudança para o solar da “Ronda”, esta “vai ocupar o lugar de Maria Rosa como senhora da casa” (BULGER, 2007, p.80).

Mas, além disso, existe outro ponto de semelhança, se Judite era comparada com Saskia, Josefa o era com a segunda esposa de Rembrandt, tanto que a sua importância, segundo a perspectiva do protagonista, muda no momento em que este encontra semelhanças entre as duas: “Josefa era assombrosamente parecida com Hendrickje, a segunda mulher de Rembrandt, a sua beleza inculta arrastava uma sensação de conforto e de saciedade. Desde aí, a sorte de Josefa estava traçada” (BESSA-LUÍS, 2006, p.321).

A perspectiva de Martinho, trabalhada ao longo do romance, apresenta uma apreensão alterada e obsessiva, inclusive, pelas indicações que a personagem usava drogas, que transformam o estado de percepção. Junto ao olhar onírico de quando Martinho era criança e interagia com o quadro ganha igualmente destaque o estado mental alterado da personagem sob influência de drogas ainda a dialogar com o quadro de Rembrandt. Dentro desses mecanismos psíquicos, Laura Fernanda Bulger (2007, p.80) reconhece uma apreensão quixotesca, ou seja, uma deformação na percepção da mulher desejada, de Martinho sobre Josefa:

A idealização da rapariga, transformada em Dulcineia pela mente delirante de Martinho, contrasta com o tom satírico da narração ou com a linguagem rústica da criada durante os diálogos ou ainda com a imagem rabelaisiana que ela projecta quando, “gulosa de intestinos de galinha” e de “pés de cabrito”, é retratada no “seu reino”, a cozinha, cumprindo as tarefas culinárias.

Josefa protagoniza uma das cenas mais significativas do romance - marcada por um “realismo grotesco de um mundo voltado às avessas” (BULGER, 2007, p.81). Em um dia de primavera, após Martinho avisar que não vinha almoçar, ela resolve limpar a “Ronda”. O quadro fica quase completamente destruído sobrando apenas duas figuras intactas:

Ela preparou-se. Todo o seu material de campanha foi trazido e Josefa começou a sua limpeza. Até onde chegava a sua estatura, que não era alta, ela esfregou, inundou, raspou, até que fios de tinta começaram a correr. Voltou-se para trás, julgava ter ouvido passos. Mas era o vento que carregava nos ramos da nespereira. Já não se intimidava; cada vez que atacava um figurante da *Ronda* fazia-o com mais empenho e atrevimento. O desastre estava consumado e ela recuou um pouco; só o porta-bandeira e o jovem do capacete de bombeiro, como ela dizia, tinham ficado intactos. Saskia tinha simplesmente desaparecido com a sua galinha à cinta. Josefa deu uma última demão de água limpa ao rosto diluído numa mancha mais clara. Sentia uma espécie de contentamento que lhe fazia bater o coração com força. Onde estava o ícone de Martinho, aquilo por que ele se enternecia até às lágrimas e o fazia estudar até altas horas os livros que pudesse o trazer-lhe informações sobre o pintor? *O seu enigma não podia mais ser auscultado*. O seu efeito tinha desaparecido. A sua linguagem intuitiva não se ouvia mais. Josefa admirou-se de ter, em tão pouco tempo, destruído a unidade dessa extraordinária obra (BESSA-LUÍS, 2006, p.336; grifo nosso).

Quando Josefa, no último capítulo, ganha relevo na trama, apreende-se de que forma essa personagem funciona como agente de transição (BULGER, 2007), pois ela causa a desestabilidade maior de Martinho, quando limpa e destrói o quadro de Rembrandt. Portanto, ela, literalmente, apaga o ficcional e o agente de vício que estruturou uma existência. Com essa atitude, movida por ciúmes, por ignorância ou por maldade, provavelmente, por esses três motivos unidos, Josefa parece querer obrigar a inscrição e a autenticidade de Martinho. Mas o carácter obsessivo dele, a necessidade de viver por uma ficção é maior.

Com essa atitude, Josefa, por mais que ligue Martinho à lembrança da avó, obriga-o a sair da obsessão, do campo da ficcionalidade e da não-inscrição, logo, a continuar nem que o passo adiante seja aceitando a morte. A amante do protagonista acaba com a presença do enigmático e emudece o misterioso, porém, isso não significa que esse deixou de existir por mais que não esteja factualmente presente. Diferentemente do que o narrador afirma, o enigmático permanece e continua a facultar interrogações. Depois de a “*Ronda*” ser destruída, o protagonista fica doente: “Martinho teve uma pneumonia na entrada do Inverno e não pôde vencer a doença” (BESSA-LUÍS, 2006, p.359). Tem-se uma alteração temática, sai-se do enigma da arte para entrar-se no da morte, aspecto intensificador da indagação sobre os motivos e as razões existenciais.

Nas páginas finais, Martinho realiza um mergulho interior para, quem sabe, justificar a falência de uma vida, conforme assinala o narrador: “Adiantou-se para si próprio. O tempo primitivo era reconhecido em cada uma das suas caminhadas interiores; o mesmo acontecia

com a província rural em vias de desaparecimento⁴² (BESSA-LUÍS, 2006, p.348). Realizar uma caminhada interior significa, portanto, interrogar a sua temporalidade e, nessa trajetória, tentar responder “quem sou”, os seja, passar em revista os motivos, os seres e os acontecimentos que formaram a estrutura emocional e social do sujeito. Mas, no caso de *A Ronda da Noite*, em relação a Martinho, tudo converge para a centralidade da imagem rembrantiana, bem como para um mundo em deterioração.

Em vista disso, conforme destacamos em nossa leitura de *A Corte do Norte* e de *Um cão que sonha*, a pergunta “o que é?” aparece textualmente demarcada, assim como os traços semânticos de abertura e de insolubilidade. Esses mesmos valores ocorrem no romance de 2006, quer quando se argumenta sobre como o quadro chegou a Portugal, quer sobre a interpretação definitiva para tela do artista holandês, ou ainda quando se pondera sobre Martinho Dias Nabasco, visto que, conforme frisa o narrador: “Quem era exatamente Martinho nunca foi averiguado” (BESSA-LUÍS, 2006, p.82). Acreditamos que essa sentença se aplica igualmente aos textos de 1987 e de 1997, pois ambos pontuam que buscar a essência de algo, no caso em questão de si mesmo, coaduna-se a inquirição sobre um modo de ser. Aquilo que não foi averiguado não foi concluído, logo, permanece aberto.

A identificação de elementos constantes e o reconhecimento de analogias entre romances heterogêneos explicitam como as narrativas de Agustina Bessa-Luís, apoiadas no conceito de escrita entre parênteses, bem como no procedimento enciclopédico, armam-se, tendo por base inquirições aporéticas responsáveis por aberturas semânticas e incompletudes. Essas surgem possibilitadas também pela arte, pela construção estética inacabada, conforme a descrição do quadro de Rembrandt enquanto “obra enigmática” exemplifica: “É preciso que a relação dum espírito com outro as faça claras à luz da pequena história. Se não fosse a Ronda e todas as viagens morais feitas em volta dessa *obra enigmática*, Josefa não teria praticamente existido na vida de Martinho Nabasco” (BESSA-LUÍS, 2006, p.327-328; grifo nosso).

5.2 A memória, a memória dos objetos, as casas e os conflitos

Por mais que o livro esteja estruturado na inquirição sobre a produção artística, outros temas-chave caros à temática da ficcionista se fazem presentes, tais como a percepção da condição insuficiente do intelecto, do ser dos homens e da linguagem, assim como destacam-se os jogos de poder e investigações de ordem moral explicitadas pela análise das relações

⁴² Destaquemos como essa percepção assinala uma das formas de identificação do ímpeto inventariante característico da poética agustiniana.

humanas estabelecidas entre as personagens. No texto de 2006, essa temática coaduna-se com a memória dos objetos, um dos eixos do romance como enciclopédia aberta, consoante com a leitura crítica operacionalizada por Maria Esther Maciel (2009).

No romance em estudo, o convívio entre Maria Rosa e Judite clarifica esse elemento, pois lança luz ao componente de subjugação daquela por esta, operado pelo controle dos atos e dos modos de ser da esposa de Martinho. Por trás da vontade de poder, percebe-se o desejo da matriarca da família Nabasco de “consertar”, em Judite, a educação supostamente falhada de Paula, filha de Maria Rosa e mãe de Martinho.

O narrador caracteriza Paula como uma mulher interessada apenas na herança, em constante declínio, da família Nabasco: “A venda de terras, a revisão de alguns pleitos que acabaram em acordos ruinosos, mas acabaram (Paula quis a sua parte sem perdoar um tostão), deram à casa algum desafogo” (BESSA-LUÍS, 2006, p.305). O dinheiro, elemento recorrente no discurso romanesco agustiniano, aparece, nesse caso, aliado a afetos baixos, como a cobiça desenfreada. Depreende-se, portanto, no projeto literário de Agustina Bessa-Luís, que as relações humanas caracterizam-se pelo signo do conflito, principalmente, as dinâmicas entre as mulheres (BULGER, 1989).

Episódios distintos exemplificam as rugas entre mãe e filha, como o fato de Paula ter se casado, aos dezessete anos, com um homem coxo apenas para irritar Maria Rosa: “O primeiro casamento de Paula (o marido era coxo e arrastava-se dificilmente, preferindo estar sentado a mexer-se, pela fraca figura que fazia) destinou-se a magoar Maria Rosa” (BESSA-LUÍS, 2006, p.285). Lembremos, aqui, que, em *Um cão que sonha*, a mãe de Léon se casa com José Maria, acometido por deformidades físicas. O conflito entre mãe e filha se intensifica tanto, a ponto de o narrador sugerir uma possível relação incestuosa entre pai e filha: “Maria Rosa sabia que o seu leito era habitado por Paula aos quinze anos, tão bela que a luz que ela emitia iluminava a casa toda” (BESSA-LUÍS, 2006, p.287). Essa suposição não se confirma ao longo da narrativa, ficando, então, no campo da hipótese. Desse modo, independente de saber se Paula se relacionava sexualmente com o seu pai Filipe Nabasco, tem-se a materialização, ao longo do enredo, do conflito existente entre as duas, bem como a admiração e raiva da filha pela mãe e o desprezo da mãe pela filha.

A voz narrante também apresenta Paula Nabasco como alguém sem amor e interesse pelo filho. Ela o abandona assim que o marido, não nomeado na história, falece e deixa Martinho aos cuidados da avó: “Quando Paula Nabasco se casou pela segunda vez com um capitão da marinha, Maria Rosa tomou Martinho à sua conta e deixou de se interessar pelo resto dos parentes” (BESSA-LUÍS, 2006, p.27). O narrador não deixa claro se o primeiro casamento

de Paula aconteceu para ela se livrar dos abusos sofridos e nem se a adoção de Judite teria o intuito de frear o incesto. Nesse caso, o foco narrativo em terceira pessoa não vem marcado pelas certezas oniscientes acerca dos fatos expostos e das condutas das personagens: “Não se podia saber se a vinda de Judite não correspondia a uma forma de criar elos entre os parceiros do amor” (BESSA-LUÍS, 2006, p.288). Desse modo, a narrativa agustiniana deixa esses elementos em aberto e, fica, portanto, a cargo do leitor os possíveis caminhos interpretativos a serem percorridos.

Vale indicar, neste sentido, a caracterização desta personagem como caso exemplar do gosto pela repetição. O elemento iterativo de configuração romanesca de Agustina Bessa-Luís, destacado por Maria Alzira Seixo (1987), por exemplo, se faz ver no momento em que o narrador, novamente, fala acerca do segundo casamento de Paula Nabasco com o oficial da marinha, a sua cobiça e o abandono de Martinho, que passa a ser criado pela avó:

A filha deixara-o [Martinho Dias Nabasco] ao seu cuidado [de Maria Rosa] quando se casou pela segunda vez com um oficial de marinha e praticamente desapareceu como se fosse tragada por uma farda com galões dourados. Teve ainda mais filhos, mas Maria Rosa ignorou-os. Chamava-lhes os cadetes, não sabia como os tratar. Paula ofendia-se e cada vez se afastou mais da mãe. Não se atrevia a tirar-lhe Martinho porque isso seria criar dificuldades à herança que esperava dumas mãos que não eram muito liberais. À medida que envelhecia, Maria Rosa tornava-se no potencial pote de libras enterrado para ser partilhado pelos sobreviventes (BESSA-LUÍS, 2006, p.60).

Em seu distanciamento quase esquizofrênico da realidade, Martinho converte-se em peça de brinquedo entre os interesses e as dissimulações das três mulheres-chaves da narrativa, Maria Rosa, Paula e Judite. Mas quem o abala é Josefa, sendo esta retratada como uma mulher muito mais forte e decida do que o próprio Martinho e, no cume dessa representação, temos a sua avó. Maria Rosa não é uma mulher de fácil trato e com caráter dócil, logo, não foge à regra da construção psíquica e moral de grande parte das personagens, pois a afetuosidade não constitui matéria corriqueira dos seres ficcionais da romancista, os quais estão trespassados por diferentes afetos vis que qualificam modos de ser (LOURENÇO, 2009). Observa-se, entre esses sentimentos, a cobiça da filha de Maria Rosa.

Esse traço da personalidade da filha de Maria Rosa altera a importância dos objetos, que possuem significativo relevo na trama agustiniana. As coisas equivalem a materialidades capazes de desencadear reflexões identitárias devido à possibilidade de um momento de memória involuntária vir à tona e transformar percepções e o entendimento que o ser possui de si. Em *A Ronda da Noite*, com uma atitude gananciosa, Paula Nabasco descarta a memória dos

objetos, porque, para ela, estes passam a ter apenas valor monetário, não constituindo substância mnemônica e inventário emocional.

Com essa atitude, Paula quebra com a dinâmica valorizada por Agustina Bessa-Luís, pois o colar de pérolas de Maria Rosa, referenciado várias vezes pelo narrador, sendo este objeto característico dessa personagem⁴³, deixa de ser a memória da avó de Martinho e a intensificação do enigma de uma existência para ser preço. Nessa alteração semântica, o dinheiro, elemento necessário à emancipação feminina e fonte de poder, torna-se apenas acumulação. A ganância de Paula Nabasco abre cadeias interpretativas que precisam ser contrastadas com o uso recorrente e identificável, na economia narrativa, dos objetos ao longo de sua produção. Existe uma alteração semântica se compararmos o valor da cadeira de balanço de Quina para Germa e o do colar de pérolas de Maria Rosa para Paula. Por exemplo, após o falecimento de Maria Rosa, descrito nas últimas páginas do penúltimo capítulo, o narrador demonstra a forma animalesca de espoliação dos bens dessa pela filha:

Paula trouxe um esquadrão de espias que se meteu por todos os cantos a fazer o inventário do que restava. Admirou-se de ver tão poucos móveis. Alguns eram do tempo do cutileiro, grandes mesas, *sideboards*, louceiros que, vazios das suas loiças, eram como jazigos esventrados. Só alguns restaurantes e hotéis de luxo se atreveram a licitar no leilão que Paula organizou.
- E o colar? Espero que não o tenha debaixo da almofada – gemeu, prevendo a perda daquele emblema da família, já um pouco desbotado mas que Maria Rosa continuava a banhar com água do mar. Martinho tranquilizou-a (BESSA-LUÍS, 2006, p.315).

O uso do termo “inventário”, nessa cena, perde valor, quando se torna apenas levantamento de bens. O contraponto dessa postura se faz ver, no início do último capítulo de *A Ronda da Noite*, intitulado “Corpo e alma”, quando a reminiscência de Maria Rosa invade Martinho Dias Nabasco: “No entanto, a presença de Maria Rosa tornou-se, durante um período que achou ser o do verdadeiro luto, muito insistente” (BESSA-LUÍS, 2006, p.319). O fragmento demonstra a recorrência da sensação da presença emocional do ausente, ou seja, da saudade, em uma espécie de revisitação temática, tal como referenciada e discutida, no capítulo sobre *A Corte do Norte*.

Pelo entrelaçamento entre os assuntos da morte e da reminiscência, o tema da memória das coisas, que pode desencadear a involuntária, aparece no romance de 2006:

⁴³ Dos momentos em que o narrador demarca Maria Rosa usando o colar de pérolas, mencionamos apenas dois como exemplos ilustrativos: “Martinho lembrava-se de que quando Maria Rosa punha o colar de pérolas, Bento Webster, que tinha tido numa trajetória pelas casas de vinhos, a visitava” (BESSA-LUÍS, 2006, p.67); “- Quero para o meu neto uma rapariga dócil e que cumpra com as vontades dele - disse Maria Rosa, fazendo saltar nos dedos as pérolas do seu famoso colar” (BESSA-LUÍS, 2006, p.87).

Todas as pessoas que moram mais de cinco anos numa casa (outros dirão sete porque é o tempo que as células precisam para se renovar) deixam um pouco de si em tudo que tocaram. Direi mais: em tudo em que participaram no acontecimento do dia-a-dia. Às vezes, pequenos episódios são difíceis de levar conosco porque se ficam a tudo o que os envolveu. Maria Rosa estava persuadida de que até uma cortina arranhada por um gato mantinha qualquer coisa como um sentido de defesa e não caía tão bem como as outras. De tal modo que tudo o que é criação do homem ou do espírito que o move, comunica-se à obra criada (BESSA-LUÍS, 2006, p.194).

O texto acima, complementando a discussão apresentada acerca da temática proustiana, demonstra como Paula, ao espoliar tudo que pertenceu a Maria Rosa, afasta a possibilidade de uma memória involuntária sobre sua mãe. Isso sinaliza a continuidade do conflito e a negação do enfrentamento emocional da filha sobre os paradoxos e os meandros emocionais que formam a mãe. Ao adotar tais condutas, de certa forma, Paula semelhantemente refuta um modo de pensar característico de Maria Rosa.

Por outro lado, como “tudo o que é criação do homem ou do espírito que o move, comunica-se à obra criada”, a saudade alia-se à memória, e ambas podem produzir um objeto estético tendo como força primordial a memória do amor. Esta, por sua vez, surge como intensificadora da sensação de enigma que nasce da interrogação sobre o sentido de uma existência. Saudade de Maria Rosa que, no caso de Martinho, por pouco tempo, anula a sua obsessão pela tela de Rembrandt, mas ele volta a se debruçar sobre a tela, conforme alerta o narrador:

Mas depois voltou o hábito de entrar na enigmática maneira de Rembrandt, naquilo que nele era inabordável e motivo de assombro sempre renovado. Não era só um assombro que parte do conhecimento da arte de pintar; era uma emoção convertida em carne e predicado dela que era talvez uma qualidade de partilhar com o mundo inteiro o valor da vida (BESSA-LUÍS, 2006, p.319):

Essa alteração emocional da personagem demonstra a importância e a força da memória, principalmente, a involuntária, na composição agustiniana. Uma autora marcada pelo enaltecimento do ímpeto inventariante, pelo gosto enciclopédico e pela memória das coisas, provavelmente, desvaloriza o entendimento dos objetos e da casa apenas como valor monetário, tanto que o primeiro parágrafo de *A Ronda da Noite* inicia demarcando o espaço da casa, por mais que esteja desabitada, praticamente em ruínas, e seus objetos, como o local da memória: “Ainda havia muitos descendentes no estrangeiro, mas a casa em que se reuniam objectos e memórias mais presentes estava praticamente desabitada” (BESSA-LUÍS, 2006, p.7). Em um misto de caminhos interpretativos, se a casa dos Nabascos funciona como metáfora de Portugal, do mesmo modo, ela espelha o local da subjetividade e da memória. Entretanto, se Paula destrói

o valor iminente dessas unidades pela ganância, pela cobiça, Martinho também os devasta, mas pela incompetência. As casas e os objetos dos Nabascos estão em processo de deterioração e de dissipação, assim como a família está no fim, por conseguinte, as reminiscências sobre eles acabarão.

Pela importância do mnemônico, casas e objetos consistem em itens centrais do seu conjunto literário, conforme a nossa exposição acerca do romance como enciclopédia aberta procura demonstrar. Nesse movimento, a casa converte-se do símbolo de um ideário antiquado para o armazenamento rizomático dos fragmentos de um ser; entretanto, as atitudes e a cobiça de Paula Nabasco quebram com a cadeia relacional, logo, com a rede distributiva permitida entre esses três elementos, pelo fato de que casas possuem objetos que deixam de ser apenas objetos ao serem repositório de memórias, como ilustra o trecho em que Maria Rosa pensa sobre a cortina.

Em outra chave interpretativa, o ímpeto inventariante conduz à recolha de uma realidade em transformação, principalmente, porque, na sociedade atual, os valores simbólicos são afogados pelos interesses monetários, como ilustra a atitude de Paula Nabasco. Por outro lado, a atitude dessa personagem pode estar ligada a meandros psíquicos que poderiam justificar o desejo de apagar as memórias da família pela dissipação dos objetos. Se é certo que o dinheiro tem importância, principalmente, na configuração das personagens femininas, cumpre pensar, porém, como a romancista trabalha com esse símbolo. No efêmero e na pouca durabilidade, elementos precisam ser guardados e conservados desse processo de destruição, quer causado pelo tempo, quer pela ação de seres gananciosos, como a filha de Maria Rosa, ou inábeis, como Martinho.

Com esses apontamentos, portanto, focaliza-se o entendimento e o reconhecimento das substâncias aptas a conectar e estabelecer cadeias relacionais que ligam tempos, espaços e seres heterogêneos, o que resgata o eixo básico do romance como enciclopédia aberta. Contudo, isso só acontece se, por exemplo, o colar de pérolas de Maria Rosa não for visto apenas como matéria econômica, como valor financeiro, mas como um dos componentes essenciais ao inventário de uma existência e as interrogações possibilitadas pelos objetos capazes de desencadear a memória racional e, em processo mais intenso, a involuntária, sendo que esta pode desencadear a produção estética. Existe, assim, um grande jogo de causas e consequências que envolve casas, seres, objetos e memórias.

Apesar de a ganância de Paula Nabasco modificar a importância do valor simbólico dado aos objetos, isso não significa que o componente adotado pela romancista não esteja

presente no romance de 2006. O excerto abaixo ilustra a o momento em que uma memória involuntária invade Martinho após sentir o cheiro do açúcar queimado e lembrar de sua infância:

Aquele cheiro da sua infância perturbou-o como se alguém espiasse os seus segredos nocturnos.

- A minha mãe queimava açúcar no quarto quando estávamos doentes – disse, por dizer, como se recuperasse a conversa da distância onde a deixara (BESSA-LUÍS, 2006, p.96).

Todavia, a reminiscência não se apresenta de forma tão intensa, como na produção de 1997, conforme podemos perceber no fragmento acima. No fim do romance, como salientado, Martinho, em processo voluntário, mergulha em si mesmo, em suas memórias para tentar encontrar as razões para o seu “fracasso”. Ao compararmos *A Ronda da Noite* com *Um cão que sonha*, o leitor poderá perceber que Léon Geta Fernandes abraça um momento de reflexão e questionamento identitário sobre si e sobre sua mãe, após a quebra da tampa do bule, o que, de certa maneira, não acontece com Martinho. Portanto, neste texto, o elemento primordial desencadeador de enigmas não se fundamenta em algo corriqueiro, mas em um objeto estético, por isso, há uma significativa alteração representativa de um romance para o outro. Todavia, em *Um cão que sonha*, o elemento artístico, isto é, o manuscrito de Monte-Faro, igualmente desperta demandas reflexivas. Percebe-se que, se há o cheiro do açúcar e a tampa do bule quebrando de um lado, por outro, existe a arte figurativa e a literária impondo semelhantemente interrogações, nesse caso, a maneira como se vê o quadro de Rembrandt como enigmático.

O inesperado encontro do elemento desencadeador das redes semânticas que ligam tempos, espaços e pessoas estampa um momento de lucidez, no entanto, proporcionalmente, esse aumenta o tracejo das sendas dos caminhos labirínticos da memória. Tem-se um instante de clareira, mas cuja intensidade turva e embaralha o entendimento após o fim dessa conjuntura, em que o Homem volta novamente a lidar com limites - fim que do mesmo modo representa o caráter abismal do mundo, metáfora agustiniana recorrente, que simboliza as consequências do ato de pensar sem partir de certezas. Em outras palavras, após um ato mnemônico involuntário que parecia apresentar a verdade sobre algo, percebe-se que apenas mais um caminho epistêmico foi oferecido, não o percurso correto. Esse momento, quase como a cristalização de uma essência, funciona como um aforismo e, em Agustina Bessa-Luís, os aforismos são pequenos pontos luminosos no emaranhado de trajetórias construídas entre gêneros literários e vozes distintas. Dessa forma, tem-se a multiplicação dos caminhos rizomáticos após a aparente definição dos motivos predicativos de um ser.

Existe uma alternância entre encontro, pormenorização, multiplicação e perda e, assim, temos a acumulação constante de perdas até o final da própria facticidade, como a estruturação de *A Ronda da Noite* demonstra, ao acompanhar a vida inteira de Martinho. As ruínas, as casas e os objetos equiparam-se a lembretes de uma condição humana, mas também há uma possibilidade de vencer a historicidade pela memória dos vivos. Acabada a materialidade do factual, sobra a imaterialidade da memória dos mortos nos vivos, assim como as ruínas e os pequenos fragmentos deixados nas casas e nos objetos, que, segundo o narrador do romance, “tinham uma alma” (BESSA-LUÍS, 2006, p.40).

Essa articulação, presente em *A Ronda da Noite*, assemelha-se à identificada por Italo Calvino (1990), na leitura que faz de *Em busca do tempo perdido*, para justificar as razões desse livro como romance enciclopédico. No entanto, a obra proustiana e as agustinianas demonstram que a dificuldade está em como o espírito pode acessar a camada semântica inconsciente, apta a despertar enigmas, visto que isso ocorre ao acaso. Evidencia-se, pois, a dificuldade em fazer com que o ser questionador lance uma espiral sobre si, logo, liberte a rede descentrada de nós que o conecta a outros seres, tempos e espaços. Essa rede pode surgir pelo contato com um objeto ou com um nome, conforme a narrativa de *A Corte do Norte* ilustra e igualmente retomada em *A Ronda da Noite*:

Viu Martinho que andava longe a ler as lápides e *investigar o nome dos antigos ali sepultados*. Vizinhos e parentes, reduzidos a um feixe de ossos no melhor dos casos; porque de tempos a tempos, por razões de limpeza ou de obras, tudo era varrido para a vala comum, pesquisando-se o ouro das próteses dentárias, uma renda para o coveiro, que lhe aproveitasse (BESSA-LUÍS, 2006, p.20-21; grifo nosso).

A cena anterior explicita o acúmulo de pó e de ossos, o que demonstra a temporalidade da condição humana. A narrativa de *A Ronda da Noite*, periodicamente, além de afetos vis, sublinha também desintegrações, por isso não é gratuito que a narração comece, no dia de finados, com Martinho, Maria Rosa e Elisa Cunha, funcionária de longa data da família, visitando as sepulturas da família que estão em ruínas: “Como o nosso jazigo está estragado!” (BESSA-LUÍS, 2006, p.8). O romance começa e termina discutindo a morte, no fim, marcada pela alusão à pneumonia que levará Martinho a falecer. Há um movimento circular nessa escolha, demarcando que todos estão presos no círculo temporal. Se o romance como enciclopédia aberta qualifica um modo de ler a obra de Agustina Bessa-Luís, isso foi possibilitado, conforme bem esclarece Maria Alzira Seixo (1987), porque o tempo funciona como elemento primordial do processo reflexivo e criativo da romancista.

A Corte do Norte, *Um cão que sonha* e *A Ronda da Noite* iniciam com a “presença” da morte. O capítulo inicial de *A Corte do Norte* termina com Rosalina de Sousa sumindo, ou seja, com o fim de sua presença física, um gesto, de certa forma, muito similar ao falecimento – e uma das hipóteses para o sumiço pode ter sido a queda das falésias ou ela ter sido assassinada pelo marido, então, Rosalina realmente estaria morta. *Um cão que sonha* finaliza com Maria Pascoal morrendo em um acidente de carro. E, em *A Ronda da Noite*, o primeiro capítulo, intitulado “Dia de finados”, começa com a cena dos Nabascos andando pelos túmulos da família. Esta ponderação salienta como as consequências do movimento temporal sedimentam parte significativa da argumentação agustiniana, bem como também impera na construção de Rembrandt, segundo Georg Simmel (1950), em *Rembrandt: ensayo de filosofía del arte*, citado ao longo de *A Ronda da Noite*.

Nessa via, mais do que o estilo barroco característico de ambos - pois o pintor holandês é um dos expoentes desse movimento estético, assim como a obra da autora portuguesa apresenta traços característicos desse período -, segundo Viviane Vasconcelos (2009), há uma maneira de entender a existência e trabalhá-la esteticamente e, assim, cabe destacar que mais do que um estilo de época, o Barroco retrata um modo de pensar. Por esse ângulo crítico, além da predileção por uma técnica de composição e um modo de entender o sensível, a preocupação com a natureza temporal aproxima a autora portuguesa do pintor holandês. Portanto, além de um gosto estético similar, há também o conteúdo filosófico que ajuda a iluminar a predileção de Agustina Bessa-Luís por Rembrandt, pois se *A Ronda da Noite* pode ser lido como um livro sobre Martinho, por outro lado, precisa ser visto também como uma reflexão sobre Rembrandt.

5.3 Rembrandt e Agustina: reverberações

Se a existência objetiva e empírica, como temporalidade, obrigatoriamente constitui uma trajetória rumo ao fim da facticidade, então, como manter algo, já que do existente ficará apenas um punhado de ossos? Tal questionamento, tendo como eixo um romance como *A Ronda da Noite*, pede a relação entre composição pictórica, narrativa e temporalidade. Georg Simmel (1950) salienta questão similar ao discutir o “fluxo vital” como uma das peças elementares à tessitura do pintor holandês.

O crítico alemão identifica o desejo do pintor em conseguir representar picturalmente a vida em sua continuidade, em movimento, não como petrificação, cristalização de um instante em que existe, segundo Gustav R. Hocke (2005, p.31), o “ideal perfeccionista” capaz de expor

a essência de um ser, conforme vigorava, naquele período, como a tônica do retrato renascentista italiano, que remonta à tradição grega:

A intenção máxima e mais universal do retrato italiano é subordinada à metafísica do valor da Grécia clássica: o significado e o valor do coisas estão no ser; o que ela expressa em sua essência fixadamente circunscrita, em seu conceito intemporal; o devir que flui, a mudança histórica das formas, o desenvolvimento sem um ponto de realização definitivo, contradizem a forma plástica de pensar dos gregos, que foi direcionado à autonomia do valor formal” (tradução de nossa autoria para a língua portuguesa)⁴⁴.

O fragmento supracitado entende a pintura figurativa enquanto representação de um momento específico, ou melhor, de um “movimento aprisionado”, nas palavras de A. A. Mendilow (1972, p.13). É como se a existência fosse formada por vários fragmentos separados, mas não contínuos, em que cada um deles guarda a essência de uma vida que pode ser imagetivamente representada. No entanto, esse momento pictoriamente petrificado expõe a completude do ser e o pintor holandês luta contra essas ideias:

“[...] em Rembrandt, o momento exposto parece conter todo o impulso que apontou para ele. Rembrandt conta a história desta corrente vital. [...] Assim como a essência da vida é total em cada momento, porque sua totalidade não é a soma mecânica de instantes singulares, mas uma corrente contínua que está mudando continuamente de forma, assim também a essência do movimento de expressão em Rembrandt é o desejo de sentir toda a sucessão de seus momentos na representação de um momento singular, logo, a superação da concepção da divisão dos momentos separados desta sucessão” (tradução de nossa autoria para a língua portuguesa)⁴⁵.

Na concepção do sociólogo alemão, Rembrandt refuta a concepção de fixidez e, em vista disso, a representação do *movimento* se torna fundamental ao entendimento da metodologia pictórica, pois esse representa o mecanismo encontrado pelo artista para superar a paralisação característica da pintura figurativa. Sendo assim, a valorização disso se liga à forma como a física entende que tempo e espaço estão em união, então, o movimento torna-se uma das maneiras de referenciar o tempo. A linha argumentativa defendida por George Simmel

⁴⁴ “La intención última y más universal del retrato italiano está subordinada a la metafísica del valor de la Grecia clásica: el sentido y el valor de las cosas yace en el ser; lo que ella expresa en su esencia fijamente circunscrita, es su concepto intemporal; el devenir que fluye, el cambio histórico de las formas, los desarrollos sin un punto definitivo de cumplimiento, contradecían el modo plástico de pensar de los griegos, que se dirigía a la autonomía del valor formal” (SIMMEL, 1950, p.16).

⁴⁵ “[...] en Rembrandt, el momento expuesto parece contener todo el impulso que vitalmente apuntaba hacia él. Rembrandt narra la historia de esta corriente vital. [...] Así como la esencia de la vida es la de ser total en cada instante, porque su totalidad no es la suma mecánica de instantes singulares sino una corriente continua y que continuamente va mudando de forma, así, también, la esencia del movimiento de la expresión en Rembrandt es el deseo de sentir toda la sucesión de sus momentos en el instante de uno singular, el de superar su división en los momentos separados de esta sucesión (SIMMEL, 1950, p.13; grifo nosso).

(1950), em sua interpretação de Rembrandt, segue este eixo: o *fluxo vital* é consequência do *movimento* e este demarca a *temporalidade*. Em outras linhas, narrar a história de uma corrente vital significa compreender elos, deslocamentos, irradiações e cadeias entre os elementos, por isso, não há separações, solidificações e diferenciações. Paralelamente, a concepção de fluxo aglutina-se a de devir, termo marcado de carga filosófica e capacidade projetiva.

A reflexão simmeliana demonstra a existência, em Rembrandt, de um processo de alteração de um estado espaço-temporal pela sensação de dinamismo, pois a importância da fluidez demonstra o gosto pelo percurso, traço identificável nas composições do pintor holandês, bem como nas da autora portuguesa. Em “A Ronda da Noite” rembrandtiana, as vinte e oito pessoas ilustradas na tela pictórica se movimentam. São personagens que fazem parte de camadas e grupos sociais distintos, pois se há o capitão Cocq, em primeiro plano, há, em segundo, os membros da ronda que ocupam posições inferiores, assim como pessoas que supostamente parecem não terem “função”, como o menino correndo no canto esquerdo e a menina iluminada andando, que bem poderia ser a representação de Saskia. Já entre as personagens do romance, existe um choque de movimentos, logo, de tempos, de ações e de projeções. As dinâmicas de Maria Rosa e Judite estão em conflito, por exemplo. As desintegrações e conflitos característicos da diegese de *A Ronda da Noite* representam esse componente que se faz perceptível nas indagações sobre a moral realizadas por Martinho e pelos narradores.

Notemos que a voz narrativa frisa estes três pontos elementares muito próximos das composições do artista holandês, segundo a leitura crítica de George Simmel (1950): a importância do movimento, o afastamento de Rembrandt da tradição retratista à italiana e a historicidade do momento mimetizado, visto que a obra não representa o passado. Assim, a voz narrativa alerta:

A Companhia do Capitão Frans Banning Cocq, como se deve chamar *A Ronda da Noite*, um homem rico e futuro presidente da câmara de Amesterdão, é uma composição atrevida duma cena que não reflecte o passado. Não é a pose de qualquer coisa que deve ser lembrada na sua imobilidade académica, mas um momento em que acção se junta com uma espécie de entusiasmo fogoso. Não é o que aconteceu que lá está, mas um acontecimento em vias de se produzir (BESSA-LUÍS, 2006, p.66).

Há, aqui, uma sintonia entre o narrador agustiniano e as reflexões de George Simmel (1950) sobre o fluxo vital, pois sentenças como “não é a pose de qualquer coisa que deve ser lembrada na sua imobilidade académica” aponta para a negação do retratismo à italiana do período, por isso, a imagem não ilustra o passado como essência da verdade de um ser.

Rembrandt não representa esse aspecto histórico do futuro presidente da câmara de Amsterdã como a exatidão profunda desse ser, assim como Agustina Bessa-Luís não faz ao construir personagens como Boal e Maria Pascoal, nem quando interroga produções como a tela *rembrantiana*. Fragmentos, conforme o anterior, apresentam como a voz em terceira pessoa de *A Ronda da Noite* tece comentários críticos sobre a peça holandesa, bem como dialoga com discursos críticos heterogêneos.

O quadro, retomando o discurso do narrador, mimetiza um acontecimento em vias de acontecer, por isso, marcado por um “entusiasmo fogoso”: “Não é o que aconteceu que lá está, mas um acontecimento em vias de se produzir” (BESSA-LUÍS, 2006, p.66). O pintor percebe estados e movimentos; estes, por sua vez, frisam a ação do tempo e vocábulos como “movimento” e “ação” assinalam a fluidez valorizada. Mas há diferentes meandros para a interpretação da deslocação como substância primordial do artista holandês, um deles indica entendê-la como componente capaz de garantir a sensação de mistura de tempos. A imagem, representando uma deslocação, inter-relaciona elementos distintos para, assim, dar forma ao “pulso temporal” (SIMMEL, 1950, p.14), isto é, “lo pasado de la vida en el cuadro” (SIMMEL, 1950, p.50)⁴⁶.

No entanto, criar a sensação de movimento entre tempos, em uma estrutura fixa e de contemplação imediata, como uma tela pictórica, representa desafio. Ora, aí está a dificuldade que o pintor se impôs, assim como a manifestação do seu gênio. Ao valorizar o movimento, Rembrandt, conforme frisa Georg Simmel (1950), é bem-sucedido nessa empreitada de tentar alterar modos de ser da pintura e de quebra de convenções. Complementando esse ponto, A. A. Mendilow (1950, p.13) aponta: “Há artistas que tentaram veicular as impressões do tempo passando na pintura, isto é, do processo de movimento, não apenas do movimento aprisionado”. Ou seja, existe por parte de pintores diversos a necessidade de transcender os limites estruturais de sua própria arte, isto é, a petrificação da representação pictórica, o seu “movimento aprisionado”, logo, sua fixidez.

Existe, na tela de Rembrandt, a fusão de tempos e de valores: a caminhada sinaliza o devir, enquanto os símbolos demarcam referenciais pretéritos e a manifestação do passado da vida, pois aparecem na imagem símbolos e convenções, que marcam locais sociais, os quais são construções e convenções discursivas do passado. Em função disso, o presente, portanto, o momento representado compõe-se da interposição de dois tempos, passado e futuro. Em outras

⁴⁶“o passado da vida no quadro” (tradução de nossa autoria para a língua portuguesa).

palavras, o presente pré-desfile e um passado sócio-histórico que definiu a importância e o lugar de cada um na composição.

Portanto, de acordo com o pensador alemão, o estado de espírito criador de Rembrandt almeja unir presente e passado, logo, dar visualidade ao “pulso temporal”, valendo-se de momentos captadores específicos, o que antecede a saída do desfile, por exemplo, aptos a estabelecer o sentimento não de tempo transcorrido, mas de tempo interligado e acumulado. E, em outras palavras, a historicidade e o tempo histórico específico de um dos seres representados, mas também consciência histórica comum a todos que viviam naquele contexto holandês do século XVII.

Nessa trajetória reflexiva, deslocamentos, rumos e valores tornam-se fundamentais à composição de Rembrandt. Mas também, em Agustina Bessa-Luís, eles funcionam como dinamizadores da ação e como matéria para a abertura de parênteses, isto é, como conteúdo para digressões interpretativas e críticas:

Se repararmos, *A Ronda da Noite* ou a *Companhia do capitão Cocq*, está disposta, senão amontoada em cima dumas escadas; e, nesse aspecto, o problema da atribuição de valores fica resolvido. Cada um ascende até onde lhe é possível, quer seja por mérito próprio ou condição social. Há os que não podem ultrapassar o seu grau de obscuridade; ou os que aspiram a valorizar-se mediante uma filiação de partido; ou ainda os que ostentam uma insígnia castrense, o casco, o fuzil, o bastão e a faixa. *O rumo não estava ainda definido, muito menos o percurso*. Mas arvoravam todos já os títulos e as missões, ensaiando as posições e posando para a História que possivelmente ficaria muda a seu respeito (BESSA-LUÍS, 2006, p.81; grifo nosso).

Quando focaliza aqueles que pertencem às classes sociais tidas como inferiores, o narrador de *A Ronda da Noite* apresenta o conceito de História muda. Isso dialoga com aspectos da narrativa de *Um cão que sonha*, tanto quanto com as reflexões de Michelle Perrot (2016), pois a mudez historiográfica recai sobre os excluídos da História, quais sejam, mulheres, operários e presos. Entretanto, de certa forma, essas camadas sociais estão também representadas no quadro rembrantiano de 1642.

Mas além disso, o último parágrafo do excerto supracitado manifesta a questão projetiva, isto é, a habilidade da consciência, no presente, em juntar tempos, o que aparece na sentença: “Mas arvoraram todos já títulos e missões”. Ou seja, o narrador crê que os seres imageticamente representados estão “arvorando”, ou seja, projetando e pondo a prumo um futuro, em que o seu local na representação pode ser distinto. Há, portanto, uma mobilidade física, mas também psíquica e emocional. O aspecto social, nesse caso, qualifica a projeção, porém, essa também pode ser de ordem existencial. Por isso, na interpretação do narrador,

manifesta-se o desejo de mudança do *status* social daqueles sobre os quais provavelmente a História ficaria muda.

Agustina Bessa-Luís retoma esses elementos que trespassam a reflexão da composição pictórica, em *A Ronda da Noite*, ao oscilar a narrativa entre *fixidez* da obsessão de Martinho e entre um *movimento* existencial maior. Ao longo da vida, há deslocamentos e jogos de poder, mas há uma dinâmica hermética que prende cada um dos seres nas engrenagens do tempo, isto é, a morte. Apesar de constantemente assinalar o vício de Martinho, a narrativa atravessa toda a sua vida e, de forma circular, como referido, começa e termina com a referência à morte. Em função disso, demarca-se a temporalidade através da deslocação do tempo, isto é, pelo envelhecimento que altera e transforma seres e substâncias. Portanto, a dinâmica, segundo a perspectiva de Rembrandt e, por conseguinte, da autora portuguesa, traduz-se na apreensão de que o tempo em si não tem temporalidade, então, a contagem de dias, meses e anos pelos homens exprime a ação do movimento temporal nos seres, pois, de acordo com José Ortega y Gasset (2016b, p.72): “Esse tempo que os relógios fabricam só existe se alguém o conta e mede”.

Conseguir representar o passado da vida, ou seja, passar a sensação de fluxo vital, o elo entre tempos, torna-se tão central ao ideário estético de Rembrandt, assim como conecta-se ao entendimento agustiniano acerca do romance expresso pelo conceito de memória do amor. Nessa via argumentativa, um dos fragmentos do ensaio de Georg Simmel (1950), destacados, em citação direta, pelo narrador de *A Ronda da Noite*, refere-se exatamente a essa concepção:

O estudo de Georg Simmel sobre Rembrandt rompeu algumas brumas que até aí impediam Martinho de obter resultados na sua busca. Diz Simmel: “Na fisionomia do retrato de Rembrandt sentimos muito claramente que um curso vital, unindo o destino ao destino, engendra esta imagem presente” (BESSA-LUÍS, 2006, p.304).

Depreende-se, aqui, as interconexões estruturais e semânticas estabelecidas por Agustina Bessa-Luís, quando utiliza da fortuna crítica sobre o pintor holandês, mas também a forma estética e o conteúdo filosófico privilegiados pelo artista. E, assim, desenha-se a arquitetura poliândrica do romance como enciclopédia aberta, em que gêneros distintos se apresentam, bem como o ficcionismo do romance, pois no corpo deste existe um espaço de reflexão crítica e teórica (CEIA, 2007). O discurso crítico de Simmel baliza o de Martinho, mas também o do narrador, e nessa amplificação de citações, visões e gêneros textuais diversos, configura-se uma rede que conecta substâncias distintas.

O fluxo vital não corresponde à sensação da efemeridade da passagem do tempo cronológico, mas às ligações, sendo este termo aplicável ao elemento que une coisas, no caso em discussão, “destino a destino”. Essa expressão simboliza o resumo do desenho estrutural do romance *A Ronda da Noite*, assim como pede a capacidade projetiva, principalmente, a percepção da finitude existencial. A locução traz indiretamente a concepção de morte, pois há um destino, um movimento inicial, assim como um final. O fluxo vital reúne-se ao devir, e ambos, unindo destino ao destino, à temporalidade. Dessa forma, o artista holandês trabalha com a sensação de movimento para criar a impressão de corrente vital.

Quando fala “na fisionomia do retrato de Rembrandt”, o narrador igualmente destaca o caráter estático enquanto marca elementar da representação figurativa pictórica, por mais que o movimento seja valorizado. No entanto, a fixidez da representação imagética ganha movimento, da mesma forma, pelos processos associativos mentais, pois a imagem fixa de um ser potencializa o desenho rizomático apto a ligar diferentes tempos, espaços, objetos e seres distintos com base em um referente. Em vista disso, essa teia, como argumentado, possibilita irradiações e formas de conhecimento distintas, conforme a reflexão sobre o romance como enciclopédia aberta feita por Italo Calvino (1990), principalmente, quando este comenta sobre a tonalidade enciclopédica do romance proustiano. Dessa distinção, salienta-se, como acontece em *A Ronda da Noite*, a quantidade significativa de parênteses estabelecidos para dar espaço à reflexão estética, assim como acontece no livro *Em busca do tempo perdido*, pois “Proust não buscava no visível argumento de *descrição*, buscava a fulguração das *relações*” (DIDI-HUMBERMAN, 2013, p.317).

À vista disso, Georges Didi-Huberman (2013, p.317) assinala que “*pintar* é o contrário de *descrever*”. Ou seja, não significa simplesmente mostrar, mas *relacionar*, logo, representa a abertura e a multiplicação de sendas exegéticas e, nessa via, a união de destino a destino alinha-se a negação da cristalização do tempo e da essência de um ser, conforme entende George Simmel (1950) sobre a gramática composicional de Rembrandt. Tal contorno também aparece em Marcel Proust, segundo Georges Didi-Huberman (2013, p.317): “Proust estava muito longe de buscar um ‘pseudo congelamento fotográfico do tempo’ no visível; ao contrário, buscava nele uma duração oscilante, o que Blanchot chamou de êxtase – os ‘êxtases do tempo’”.

No *corpus* aqui eleito, ilustra-se os “êxtases dos tempos” causados por um retrato como, por exemplo, a discutida cena de *Um cão que sonha*, em que Amálio Correia de Sá pede para ver retratos de Maria Pascoal. Os caminhos hermenêuticos abertos por essa escolha ilustram de que modo outros tempos, espaços e mecanismos de conhecimento foram trazidos do inconsciente ao consciente. A imagem da esposa de Leon faz com que Amálio reflita sobre si,

assim como a mesma imagem faz com que Léon pense sobre os mistérios intrínsecos à existência da esposa. Também, em *A Corte do Norte*, o retrato de Sissi e de Rosalina de Sousa aparece apoiado nessa significação de acentuação de enigmas e aberturas.

Essa configuração, de acordo com Silvina Rodrigues Lopes (1989, p.74), permite estabelecer diálogos com as apreensões de Georges Didi-Huberman (2010), já que manifesta o enigmático, a valorização do não-visível, pois “o mistério é justamente a realidade invisível (aquilo que não se mostra nem se oculta), que impede que as imagens se fixem em si mesmas e as faz transbordar”. Esse aspecto misterioso da realidade parece produzir a desorientação, como momento de fruição, sendo esse as “experiências na qual não sabemos mais exatamente o que está *diante* de nós e o que não está” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.231). O retrato produz a desorientação do olhar e isso “implica ao mesmo tempo ser dilacerados pelo outro e ser dilacerado por nós mesmos, dentro de nós mesmos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.231).

Em “A Ronda do Noite”, o retrato surge como elemento a ser debatido por um viés sócio-histórico, como faz José Ortega y Gasset (2016b), pois Rembrandt representa um dos grandes nomes da tradição retratista, bem como questiona as convenções desse gênero (SIMMEL, 1950). Portanto, em *A Corte do Norte*, *Um cão que sonha* e *A Ronda da Noite*, existe a presença do retrato - como fotografia ou como tela pictórica, cujo valor semântico, mais do que simplesmente fazer ver uma imagem, corresponde a fragmentar impressões e, assim, unir destinos, inclusive, entre o ser representado e aquele que o olha. Em vista disso, *A Ronda da Noite* vale-se de componentes da pintura, quer em sua estrutura, quer como assunto a ser trabalhado crítica e literariamente; entretanto, como demonstram as citações de Georges Didi-Huberman (2013), a obra não deixa de dialogar com dados epistêmicos dos procedimentos proustianos.

As concepções de união entre destinos e de movimento tornam-se tão centrais a Rembrandt, a ponto de Georg Simmel (1950, p.19), conforme sublinhado pelo narrador agustiniano, discutir que para o pintor holandês é mais importante conseguir fazer com que o observador sinta o passado da figura representada, ou seja, a “vida vivida”, do que referenciá-lo diretamente pelo uso de signos que remontem a outros tempos. Não é mostrar que o tempo passou, mas explicitar, em uma imagem estática, tentando representar um movimento cinético, onde o tempo acumulou impressões e criou redes semânticas. Entretanto, a dificuldade encontrada por artistas como Rembrandt assemelha-se a conseguir criar ligações entre tempos sem petrificar um instante do ser como demarcador da essência de uma vida.

Em outras palavras, a pintura precisa, nessa chave de leitura, configurar analogias, conforme argumenta Georges Didi-Huberman (2010, p.76), pois “o objeto, o sujeito e o ato de

ver jamais se detêm no que é visível”. Assim, por não se deter no que é visível, mas no jogo relacional, a questão cinética e existencial, segundo a perspectiva de Georg Simmel (1950), expressa-se como elemento de força da produção rembrantiana, assim como a valorização do desarmônico, outro termo caro ao vocabulário crítico acerca da escritora portuguesa, em comparação com as imagens clássicas típicas do renascimento:

Na clara harmonia do retrato do Renascimento, os elementos se suportam, por assim dizer, mutuamente; a corporeidade, atravessada de espírito, está formada segundo os olhos da intuitividade. No retrato de Rembrandt, os elementos aparecem fora de seu relacionamento recíproco imediato, por assim dizer, de um ponto interior; na sua apreensão sensível, assistimos ao testemunho da dinâmica da vida e do destino que modelaram (tradução de nossa autoria para a língua portuguesa)⁴⁷.

Os sentimentos de perda, de desarmonia, de ausência e de dissipação, consequências do movimento temporal, engendram a argumentação reflexiva de Georg Simmel (1950) sobre Rembrandt e esses mesmos afetos são trabalhados por Agustina Bessa-Luís (2006). Por outra linha reflexiva, o deslocamento torna-se, na sua perspectiva, o afastamento do transcendente para representar o corriqueiro, o prosaico e o enigma: “Nada de transcendente e de superior, mas uma centelha de animação que a tudo dá movimento e sentido” (BESSA-LUÍS, 2006, p.112). A dinâmica temporal, numa chave de leitura agustiniana, afasta cada vez mais a possibilidade de estabelecimento do sentimento teleológico à medida que potencializa enigmas e hipóteses.

Essa percepção e valorização da mobilidade e da temporalidade manifesta uma das ideias-chave de Rembrandt e, por conseguinte, de Agustina Bessa-Luís, isto é, que “la vida jamas es, siempre llega a ser” (SIMMEL, 1950, p.20)⁴⁸. Ou seja, a existência representa uma dinâmica fluida, não estática, por isso, as representações pictóricas não podem ter essa configuração. Em função disso, Georg Simmel (1950, p.21) percebe a incompletude como uma das marcas dos retratos feitos por Rembrandt, pois essa representa uma marca do existente, e, em maior grau, qualificadora do seu conjunto pictórico:

Os desenhos de Rembrandt escapam para esta alternativa. Eles têm algo peculiarmente inacabado, é por isso que um imediatamente fica ao lado do outro como uma respiração segue o outro; e, no entanto, nenhum mostra essa

⁴⁷ “En la clara armonía y equilibrio del retrato del Renacimiento los elementos se soportan, por decirlo así, mutuamente; la corporiedad, atravesada de espíritu, está formada según las leyes de la actual intuitividad. En el retrato de Rembrandt los elementos que aparecen se han formado, fuera de su inmediata relación recíproca, por decirlo así, desde un punto interior; en su aprehensión sensible asistimos a la dinámica de la vida y del destino que ellos han modelado” (SIMMEL, 1950, p.24).

⁴⁸ “a vida jamais é, está sempre sendo” (tradução de nossa autoria para a língua portuguesa).

referência que se transcende, típica do esboço (tradução de nossa autoria para a língua portuguesa)⁴⁹.

Ao valorizar inacabamentos e movimentos, o artista holandês dilui o entendimento de que a essência de um ser pode ser captada e representada e, assim, Rembrandt afasta-se, por esse motivo também, do modo de ser dos retratos gregos e renascentista. Portanto, quer nos quadros do autor de “A Ronda da Noite”, quer na literatura de Agustina Bessa-Luís, o essencial não significa conseguir erguer imagens acabadas e cristalizadas dos seres representados, mas construir e estabelecer ligações entre tempos, assim como demarcar inacabamentos. Todavia, isso só se torna possível caso a sensação de movimento, de temporalidade, atue como agente de transformação, portanto, responsável pela “duração oscilante” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.317).

Em função disso, convém destacar o sentido filosófico aristotélico do movimento como “aquilo que está em potência” (ABBAGNANO, 2015, p.798). Caso se tenha uma imagem acabada e final da essência de um ser, a mobilidade temporal deixa de se fazer presente, na medida em que passa a configurar uma representação intemporal, acabada e fechada, isto é, um ente cristalizado

Existe, nessas percepções, de acordo com o José Ortega y Gasset (2016b), um processo fundamental de repensar a representação pictórica realizado por Rembrandt e por Velázquez. Através da corrente vital, o pintor holandês demarca a existência enquanto tempo histórico, em outras palavras, como vida sendo, portanto, não como acabamento e completude.

O implícito dessas percepções relaciona-se com a necessidade de Rembrandt em captar os “muchos grados de la vida”⁵⁰ (SIMMEL, 1950, p.19), ou seja, os muito níveis de uma existência, os diversos graus de percepções, nesse caso, a “fulguração de *relações*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.317). Com isso, o sentido de acumulação e de pormenorização vem à tona a ponto de o pintor ter uma “concepción del hombre, aparentemente no clara, oculta y rica en elementos”⁵¹ (SIMMEL, 1950, p.23). Não se tem uma expressão unívoca do ser, assim como o pintor holandês percebe, em comparação com os quadros à maneira italiana, que a vida não é harmônica, tranquila e magnífica.

⁴⁹ “Los dibujos de Rembrandt escapan a esta alternativa. Tienen algo de peculiarmente inacabado, por lo cual se sitúa uno inmediatamente al lado del otro como un aliento sigue al otro; y sin embargo, ninguno muestra esa referencia que se transcende a sí misma, propia del bosquejo”.

⁵⁰ “muitos graus de vida” (tradução de nossa autoria para a língua portuguesa).

⁵¹ “concepção do homem, aparentemente não clara, oculta e rica em elementos” (tradução de nossa autoria para a língua portuguesa).

Desse modo, em suas telas, o pintor holandês estabelece uma concepção do ser humano pelo fato de que explicita um desejo de apreender o mundo e a existência. Um artista cuja percepção centra-se no ímpeto de representar diferentes graus de uma existência, fluxos vitais, inacabamentos e as inter-relações entre tempos, por conseguinte, afasta-se da concepção de essência e plenitude à medida que se aproxima da percepção da escuridão e do absurdo, como os episódios dolorosos pintados pelo holandês explicitam (SIMMEL, 1950). Assim, as razões da predileção de Agustina Bessa-Luís por Rembrandt começam a se desenhar.

A percepção do desarmônico e do absurdo faz com que Rembrandt e Agustina Bessa-Luís, cada um ao seu modo, queiram encontrar sentidos e, assim, tentar estabelecer ordem ao caos existencial. Contudo, o pintor não consegue, assim como a autora portuguesa também não. Em ambos, a insatisfação, atrelada à vontade de compreensão, amplia limites; limites representados pela luta tonal entre o claro e o escuro, como a tela *Apresentação no templo* revela, assim como ilustram os aforismos em Agustina Bessa-Luís.

Em discussão, portanto, uma concepção de verdade essencial inerente ao ser humano. Plasticamente, em Rembrandt, isso aparece pela “multiplicidade de los retratos del mismo modelo”⁵² (SIMMEL, 1950, p.20), portanto, em outra instância, isso demonstra como a pluralidade impede a fixidez. Então, alicerçado no mesmo fenômeno, o enaltecimento do multívoco conduz à percepção do “enigmático de la personalidad”⁵³ (SIMMEL, 1950, p.22), em razão da amplitude das sendas interpretativas oferecidas. São diversos os modos escolhidos para frisar imperfeições que demarcam um mecanismo de aberturas e relações.

Desse modo, segundo o ensaísta alemão, as composições de Rembrandt expõem o enigmático da existência pelo signo do inacabado e o narrador de *A Ronda da Noite* lança luz a esse dado: “No imenso quadro *nada estava concluído*; nem o desfile, nem os lugares de cada um, nem até os retratos, de resto pagos de antemão” (BESSA-LUÍS, 2006, p.223; grifo nosso). Em vista disso, retorna-se à reflexão acerca do discurso inacabado.

Rembrandt vê cada ser retratado como ente marcado por complexidades, descompassos, incertezas e variáveis, assim como Agustina Bessa-Luís, basta observar como a configuração psíquica de Martinho Dias Nabasco paga tributo a essa visão. Em ambos, existe o gosto por seres dotados de caráter paradoxal e condutas desviantes, o que os faz humanos. A análise da alma humana por Rembrandt, de acordo a leitura simmeliana, assim como em Agustina Bessa-Luís (2006), se configura pelo esmiuçar dos paradoxos dos seres (BULGER, 2007). Portanto, na profusão de elementos, nas múltiplas conexões e nos contornos labirínticos da argumentação,

⁵² “multiplicidade de retratos do mesmo modelo” (tradução de nossa autoria para a língua portuguesa).

⁵³ “enigmático da personalidade” (tradução de nossa autoria para a língua portuguesa).

um foco de luz demarca a separação entre luz e trevas, como mostra “A Ronda da Noite”; entretanto, no caso da autora, as volutas argumentativas ilustram a precariedade das definições, da luz frente à primazia do escuro.

Nesse processo, a compreensão de Rembrandt acerca da representação pictórica não altera apenas a forma como esse trata os elementos, mas também como entende a própria arte. Diante disso, ampliando graus, a fluidez não é apenas a do movimento dinamizador da tela, mas a do conjunto, como se um quadro, em sua incompletude, continuasse, nas palavras de Agustina Bessa-Luís, em diálogo com Georg Simmel (1950), respirando em outro:

Não são só os desenhos de Rembrandt que têm algo de inacabado. Toda a sua obra tem essa respiração que se prolonga noutro quadro, o que torna o simples bosquejo em algo mais do que um movimento genial da mão sempre em experiência e gozo da sua arte (BESSA-LUÍS, 2006, p.304).

Esse mesmo mecanismo aparece nas obras em apreço, pois, com praticamente dez anos de distância entre cada uma, *A Corte do Norte*, *Um cão que sonha* e *A Ronda da Noite* se aproximam e se complementam. E, assim, conforme argumentado, de forma mais ampla em Agustina Bessa-Luís, elementos característicos de um trabalho e de uma personagem reaparecem em outros momentos, conforme reconhece Laura Fernanda Bulger (2007, p.73-74):

Elisa, a criada que morre de morte lenta, e a tia, Ana Cunha, descendem da fidelíssima Lea, de *Os incuráveis*; o médico Horácio Assis e o galante Bento Webster Soares são os habituais confidentes, o último é, como os Ropers, um daqueles “homens à inglesa” ligados ao comércio de vinhos; o marido infiel, tipificação que a figura do sedutor Francisco Teixeira, de *A Sibila*, transformou numa personagem inesquecível, pertence a Filipe Nabasco, aqui, um burguês “de quatro gerações” já falecido; a filha “ainda enclausurada”, a quem o clima do pós-guerra propiciou tímidos voos de emancipação, chama-se Paula Nabasco, menos desinibida e aventura do que a Camila ou a Vanessa de *Jóia de família* e de *Os espaços em branco*; Judite, mulher de Martinho, e Josefa, a nova criada, ambas elementos socialmente desestabilizadores e, no caso de Josefa, catalisadora do surpreendente desenlace, aglutinam as funções de Josefina, em *O mosteiro*, cuja morte misteriosa precipita a auto-revelação e o desaparecimento do protagonista, Belche.

Essa descrição assinala como uma intrincada teia relacional que conecta um romance ao outro se desenha. Então, apreender o inacabado e a respiração de um quadro em outro significa captar como uma produção se liga a outra, quer seja do mesmo autor, quer esteja em diálogo com a de outros artistas, pois o jogo intertextual e intratextual dá sobrevida a produções heterogêneas. Quando Agustina Bessa-Luís (2006) escolhe como motivo elementar de um romance a produção de outro artista, conforme sucede em *A Ronda da Noite*, a romancista, por seu turno, demonstra como a composição de Rembrandt “respira” na sua.

Nesse processo, a autora teoriza com base no mestre holandês, bem como se vale de Georg Simmel, Immanuel Kant e Robert Wallace. Há, portanto, um conjunto de textos estéticos e críticos “respirando” na composição agustiniana. Dessa maneira, o desenvolvimento da diegese de *A Ronda da Noite* caminha em pé de igualdade com a reflexão crítica, de sorte que temos um conjunto de menções que ampliam e espiralam a argumentação.

A partir dessa perspectiva, merece destaque a forma como Agustina Bessa-Luís e seus narradores valem-se das composições de outros artistas para pensar e falar, da mesma forma, sobre seus mecanismos de escrita e temas valorizados. Nos momentos em que a voz em terceira pessoa de *A Ronda da Noite* comenta acerca do procedimento composicional e semântico do mestre holandês, discerníveis ao longo do romance de 2006, tem-se a impressão de que a escritora, quando pondera, reflete e teoriza sobre Rembrandt, assim como quando discorre sobre Camilo Castelo Branco, Fiódor Dostoiévski, Bernardim Ribeiro, Maria Helena Vieira da Silva e Franz Kafka também acaba falando de si.

Dissertar sobre o outro, não deixa de ser falar sobre si mesmo. Notemos como isso se configura nestes três trechos, em que o narrador de *A Ronda da Noite* cita e interpreta Rembrandt, além do já citado excerto em que versa sobre como os quadros de artista holandês respiram um no outro, mas que, da mesma forma, lançam luz ao entendimento do trabalho de Agustina Bessa-Luís:

Martinho via, todas as vezes que chegava a casa, antes de pousar a mochila e o saco de viagem, que *A Ronda da Noite* estava lá para lhe transmitir o que nunca tinha sido dito; que o trabalho da mão não estava acabado e que a objectividade das cenas eram apenas vestígios do impulso que levava o artista a pintar. As suas *imperfeições*, exploradas nos auto-retratos até à exaustão, estavam em relação com os fundamentos da vida, como se o homem não fosse um modelo mas o indicativo para outra coisa inabordável que pertencia ao não criado (BESSA-LUÍS, 2006, p.113; grifo nosso).

Interroga-se, enquanto pinta. Os contínuos auto-retratos dizem que se preocupa consigo mesmo. E um lunático, um homem que persegue honras e uma vida de luxo e estabilidade, como qualquer judeu de Amesterdão? Não é, com certeza, um judeu. Os judeus são maus pintores, mas pode-se dizer que Rembrandt é um bom pintor? Dos seus oito discípulos, ou colaboradores, há quem pinte melhor do que ele. Mas não há quem recolha, dum só traço, aquele olhar, sempre o mesmo, que se alimenta dum vazio que há na vida, vazio da cultura e do amor, em tudo. [...] *Pintar é para ele um ganha-pão, mas significa também um pedido de explicações.* Pede à obscuridade que se abra e tome a palavra; os momentos culminantes, como a ressurreição de Lázaro, são momentos profusamente iluminados, correspondem a um desejo que sai do mais profundo da alma (BESSA-LUÍS, 2006, p.130; grifo nosso).

Se Rembrandt se interroga enquanto pinta, pois se depara com o inabordável e com imperfeições, Agustina Bessa-Luís, igualmente, questiona e se questiona enquanto ficcionaliza.

Por consequência, se a autora e o artista holandês interrogam, isso representa que ambos parecem desejar um pedido de explicação. Mas exatamente sobre o quê, focalizando a obra de Agustina Bessa-Luís? Sobre Portugal, sobre a condição existencial, sobre o tempo, sobre si mesma, sobre a arte, sobre a História, sobre o saber e sobre a linguagem. São diversos pedidos de explicações que, em amplitude de relações, conduzem à produção enciclopédica, mas também a aberturas, a inacabamentos, a imperfeições e a complementações constantes. São também essas respostas a esses que possibilitam outras interrogações. Eis o movimento que dinamiza as engrenagens da metodologia composicional da romancista, que transforma sucessivamente respostas em outras perguntas.

As similaridades entre a gramática criativa agustiniana e a rembrantiana demonstram, em contrapartida, que o fascínio pelo procedimento do pintor holandês não é só o da personagem Martinho Dias Nabasco, mas também do autor implícito e do narrador onisciente para não falarmos da própria escritora. O protagonista almeja decifrar os mistérios da tela de Rembrandt; contudo, os narradores também aspiram a isso. Se Martinho lê o ensaio simmeliano e outros estudiosos para entender e lançar hipóteses sobre as composições de Rembrandt, o autor implícito igualmente o faz. Se a personagem principal se envolve com mulheres que, na sua perspectiva, lembram as de Rembrandt, o autor implícito e o narrador onisciente alteram a dinâmica narrativa, param o desenvolvimento da trama, abrem o nível ensaístico e crítico, bem como dissertam acerca do autor da tela *Cristo e os peregrinos de Emaús*.

O conjunto de referências vai complexificando e espiralando a trama de *A Ronda da Noite*, de modo que a escritora passa a exigir do leitor um repertório, quase uma competência enciclopédica, ao referenciar outras construções estéticas, outros discursos críticos e teóricos, como os de Kant e de Simmel, além de eventos e personagens históricos, como a chegada da rainha Maria de Médicis, em Amsterdã. Vale ressaltar que esse acontecimento histórico poderia ter inspirado Rembrandt a pintar o quadro em questão, conforme especifica o narrador: “É possível que a entrada de Maria de Médicis em Amesterdão (rainha-mãe em França) motivasse os artistas para glorificarem esse acontecimento” (BESSA-LUÍS, 2006, p.299). Note-se aqui como o termo “possível” baliza o discurso modalizador típico da romancista.

Consequentemente, a ciência desse acontecimento histórico abre caminhos interpretativos, pois demonstra que “A Ronda da Noite” não seria uma ronda militar, muito menos noturna, mas um desfile festivo e diurno, logo, o nome pelo qual o quadro ficou conhecido estaria “errado”. Com isso, apresenta-se outro motivo que poderia ter inspirado a feitura do quadro. Essa questão aparece desta forma, nas palavras do narrador: “O erro tornava-se interessante porque crescia o desprezo por aquilo que se aprende em que se acredita”

(BESSA-LUÍS, 2006, p.269). Retorna-se ao pensamento, nas produções agustinianas, acerca do erro enquanto abertura hermenêutica e como força que possibilita o encontro de rumos semânticos diversos para o estabelecido. Da percepção de que o título da tela rembrantiana está equivocado, o narrador, em mecanismo recorrente no seu processo de argumentação, após apresentar fatos e contrafatos, lança uma interrogação e uma reflexão de carga filosófica, em que mostra como a verdade caminha junto com a mentira, no entanto, aquela está passos à frente desta:

O erro é o acompanhante duma verdade e o que a faz percorrer o seu caminho em segurança. Porque erramos? Naturalmente porque a verdade se adianta a nós e ameaçamos assim a nossa liberdade. É preciso atrasá-la com o erro, que não é efeito da estupidez humana, mas uma delinquência propositada que nos faz ganhar tempo sobre a verdade (BESSA-LUÍS, 2006, p.351).

É preciso, aqui, sublinhar a escolha do termo “verdade” em detrimento de “certeza”, assim como de “duma” destacando o artigo indefinido “uma”, ambos corroborando o peso da indefinição. O erro, ao acompanhar a verdade e a fazer percorrer o seu caminho em segurança, salienta a feição da outra possibilidade e do outro sentido a nos distanciar da verdade última das coisas. Portanto, fundamentada em Rembrandt, assim como nos textos críticos sobre o pintor, Agustina Bessa-Luís (2006) problematiza a concepção de essência de verdade, assim como identifica como a alteração do estatuto da linguagem modifica a concepção desta pelo de sentido. O excerto acima manifesta a multiplicidade de verdades, consequentemente, de erros e de percursos exegéticos possíveis. Se nisso reside um dos elementos abertos da arte (ECO, 2003), convoca-se novamente a reflexão apresentada acerca do inacabado, como um dos eixos-chave da poética rembrantiana, segundo Georg Simmel (1950), assim como marcantes da cosmovisão de Agustina Bessa-Luís.

Uma combinação de elementos qualifica a composição rembrantiana tais como a valorização dos detalhes, a proliferação de níveis, o inacabamento, o gosto por representações históricas, a importância dada aos retratos e a reflexão temporal. Esses mesmos traços aparecem no projeto literário de Agustina Bessa-Luís; entretanto, lidamos com textos de naturezas diversas, um literário e outro pictórico, por isso, cabe refletir de que forma a romancista aproxima-se dos modos de ser da pintura, visto que lidamos com um produto essencialmente sedimentado em uma representação pictórica. Ao longo deste tópico, observamos como Rembrandt valoriza o fluxo vital, ou seja, como ele aspira a vencer a fixidez e instantaneidade da tela, portanto, almeja transcender a um elemento estrutural da pintura. Em razão disso, cabe questionar: se o tempo configura uma categoria basilar à narrativa literária, então, como a

pintura faz vê-lo, visto esta ser instantaneidade? Em outro termo, como é capaz de fazer o espectador senti-lo?

5.4 Estética e temporalidade

A natureza da arte pictórica figurativa caracteriza-se pela instantaneidade (BAZAN, 1991; BELO, 2008). Conforme aponta Umberto Eco (2003, p.150), “estruturas substancialmente fixas” balizam a pintura, em outros termos, focaliza-se a fixidez. Essas substâncias corroboram a ausência de continuidade, portanto, o fluxo de uma história, mas não a presença de narrativa, tanto que, em *Lendo imagens*, Alberto Manguel (2011, p.15) indica “a imagem como narrativas”. Dessa discussão, depreende-se que expressões plásticas de gêneros diversos possuem potencialidades expressivas e limites, sendo assim, não é tarefa simples estabelecer relações entre linguagem (objetos verbais) e imagem (objetos icônicos). Como falamos de naturezas heterogêneas, portanto, cada uma pede um conjunto específico de saberes e seus respectivos mecanismos.

Assim como Rembrandt aspirava a vencer limites da linguagem pictórica, Agustina Bessa-Luís deseja questionar modos de ser elementares da literatura ao aproximar-se constantemente das artes plásticas (VASCONCELOS, 2015). A relação da escritora com essas e sua teorização são fundamentais a ponto de ocupar parte significativa da produção da autora quer ensaística, quer ficcional, quer biográfica, como os textos sobre as pintoras Maria Helena Vieira da Silva (*Longos dias têm cem anos*: presença de Vieira da Silva) e Martha Telles (*Martha Telles: o castelo onde irás e não voltarás*). Nesse sentido, *A Ronda da Noite* constitui um caso singular, pois a ficção e o ensaio (o estudo sobre a pintura de Rembrandt) convergem e são responsáveis pela dinâmica narrativa. A diegese não existe sem o fascínio, as diferentes leituras e os mistérios suscitados pela composição de Rembrandt, essencialmente, em Martinho Dias Nabasco, assim como a organização textual se alicerça semelhantemente como estudo crítico acerca dos temas do pintor holandês realizado tanto pela personagem principal, quanto pelo narrador onisciente.

Deste modo, a romancista contempla, em seu vasto conjunto literário, além da razão/filosofia e da história/memória, também a estética, conforme ocorre em *A Ronda da Noite*. Essa área do saber funciona como uma das bases da enciclopédia e pode ser compreendida, de forma geral, como a filosofia da arte e do belo (NUNES, 1999; EAGLETON, 1993). Destaca-se que o Belo se desdobra em três pontos: estético, moral e espiritual (intelectual), haja vista que “o Belo, na Arte, não coincide com a beleza exterior dos objetos

representados, mas sim com a maneira de apresentar as coisas ou ações, a natureza ou o homem” (NUNES, 1999, p.29). A beleza, por sua vez, segundo José Ortega y Gasset (2016, p.94), “consiste [...] no que as coisas seriam se fossem como as desejamos”. Ou seja, essa fundamenta-se na estilização e no trabalho com as formas artísticas, consequentemente, no modo como a criação plástica “engasta e enobrece a forma objetiva” (GASSET, 2016b, p.91).

Portanto, o belo estético designa o modo de leitura do artista acerca de determinados pontos da realidade. Sendo assim, esse conceito aproxima-se ao de estilo, porque ambos revelam a maneira como o criador corporifica um modo de ver o mundo estilizado, que não é absolutamente a realidade, mas tem relação com ela em razão da representação figurativa, que foge do puro formalismo ou abstração:

Essas formas [estéticas], repito, não foram tomadas de uma mulher real, foram inventadas e com o propósito deliberado de que não representem nem possam representar nenhuma mulher real, mas alguma coisa que seja mero suporte de puras graças estéticas – qualidade que se chamavam “beleza” (GASSET, 2016b, p.93).

Em Rembrandt, tem-se uma alteração no estatuto do belo ideal à proporção que a representação pictórica começa a representar prosaísmos, assim como temporalidades (SIMMEL, 1950). Em vista disso, José Ortega e Gasset (2016b, p.72) ataca aquilo que ele entende por “beato da arte”, isto é, o crítico que olha apenas o lado estético em busca de perfeições e atemporalidades: “O ‘beato da arte’ clamará inevitavelmente que, diante do quadro, nada o interessa de sua história nem a de seu autor, e sim a contemplação puramente estética, pois os ‘valores artísticos são eternos’. Essa é a beatice”.

Ao perscrutar traços da composição de Rembrandt, o juízo crítico das personagens e dos narradores acerca das representações artísticas ilustra características do tempo histórico, dados biográficos, discursos da fortuna crítica sobre o pintor holandês, em conjunto amplo de referências, que abarcam “aspectos técnicos, psicológicos, morais e sociais” (ABBAGNANO, 2015, p.427). Por conseguinte, reconhece-se a forma como as composições artísticas alteram percepções e podem produzir ações, o que demarca o diálogo entre o estético e o ético.

No romance em estudo, Martinho busca compreender o quadro enquanto composição, assim como olha e compara as condutas das outras personagens com as do quadro de Rembrandt. Saskia faz com que o neto de Maria Rosa, na sua infância, se vista como ela, o que leva à reflexão sobre a crise sexual e psíquica qualificadora dos afetos da personagem. A ponderação acerca de traços técnicos, psicológicos morais e sociais dinamizam a obra agustiniana em reflexão, o que explicita como a apreensão estética ajuda a balizar o texto de

2006. Tem-se, então, um nível narrativo (a diegese da família Nabasco), bem como o crítico (sobre o quadro de Rembrandt) e outro que pensa sobre os modos de ser da estética, ou seja, como produções artísticas transformam percepções à medida que produzem reflexões de cunho moral, mas também existencial.

A inter-relação entre saber filosófico, estético e histórico torna-se necessária à compreensão de como os modos de conceber o mundo não são ahistóricos, ou seja, a estrutura do pensamento que significa o sensível possui substrato histórico e pode ser averiguada pela alteração entre a concepção de perspectiva (FOUCAULT, 2007). Se visões mudaram, as representações, por conseguinte, também. Essa área do saber, ao longo dos anos, sofreu alterações semânticas, passando desde a concepção de poética clássica até à arte como construção, conforme salientam Benedito Nunes (1999), em *Introdução à filosofia da arte*; Nicola Abbagnano (2015), em *Dicionário de Filosofia*; e Terry Eagleton (1993), em *A ideologia da estética*. Em relação a isso, argumenta José Ortega y Gasset (2016, p.106): “Em cada época predomina um repertório de formas, e a vida, por assim dizer, consiste em jogar com essas formas”. Os grandes sistemas filosóficos, que precisam da linguagem para exprimir a certeza, são frutos das percepções, das sensações e dos afetos, substâncias basilares do conceito de estética.

A etimologia da palavra remonta ao termo grego *aisthesis*, que significa sensações: De acordo com Benedito Nunes (1999, p.12): “Em grego, a palavra *aisthesis*, de onde derivou *estética*, significa o que é sensível ou o que se relaciona com a sensibilidade” (NUNES, 1999, p.12). A concepção inicial desse campo do saber relaciona-se às sensações, dado que “a estética não se refere em primeiro lugar à arte, mas a toda a dimensão vivida da experiência sensível, e se dirige a uma fenomenologia da vida cotidiana antes de chegar à questão da produção cultural” (EAGLETON, 1993, p.130). Ou seja, a arte se relaciona com os sentimentos, mas também com a vida. Assim, as múltiplas sensações ajudam a criar a diversidade discursiva, qualificadora do romance agustiniano, por conseguinte, as afetações (das personagens, do narrador-autor, do narrador onisciente, dos discursos críticos) causadas pela tela de Rembrandt que dinamizam a argumentação do romance.

A construção artística possui relação com a existência, com a “dimensão vivida da experiência sensível”, ao nascer das sensações daquele que a materializa em uma expressão artística que pode ser literária, musical, pictórica e escultórica, assim como as sensações dos contempladores dessas produções realizam o procedimento hermenêutico. Segundo José Ortega y Gasset (2016b, p.52), a criação artística configura um ato de significação e, concomitantemente, assinala a necessidade de sentido como modo elementar e constitutivo de

ser do Homem: “A pintura não é, portanto, um modo de ser das paredes nem um modo de ser das telas, é um modo de ser homem que os homens, às vezes, exercem. [...] A obra é, então, formalmente um aparato de significar”.

Por trás do ato estético, tem-se a intenção dos criadores em redarguir algumas perguntas, retomando a maneira como o narrador agustiniano reflete acerca de Rembrandt. Questionamentos explicitam a urgência em significar, em estabelecer elos e perceber cadeias. Existe, pois, a imprescindibilidade do sentido, mas também da interpretação como força composicional e essencial dos modos de ser do Homem (ORTEGA Y GASSET, 2016b). Em *A Ronda da Noite*, essa necessidade ganha notoriedade, pois a personagem Martinho representa uma vida que deixou de acontecer para ocorrer em função da ficção. Nesse movimento, a romancista se utiliza da necessidade humana de significar para sublinhar ausências, faltas e incompletudes. Em outras palavras, quanto maior a necessidade de determinação de imagens unitárias para precisar maneiras de existir, mais a autora acentua aberturas e incompletudes pelo movimento múltiplo.

Em vista disso, as três áreas do saber estruturantes da enciclopédia e presentes na reflexão da escritora espelham formas heterogêneas de responder indagações elementares, logo, a invenção artística, assim como a reflexão filosófica e histórica, traduz-se em um “desejo de explicação”, em uma busca de sentidos por parte de autores e leitores da realidade sensível. A arte oferece uma interpretação (pictórica, escultural, cinematográfica e literária) do mundo, porque representa um ato de significação, por consequência, de expressão oriunda de um fazer prático, pois a produção estética lida com um mundo de imagens e de desejos. Isso quer dizer que os conhecimentos sensíveis propiciam afetos e juízos críticos, os quais podem ser transformados em objetos artísticos. Por sua vez, o contato com esses talvez altere, em leitores ou espectadores, modos de ver, percepções e condutas.

Agustina Bessa-Luís ficcionaliza esse processo, tanto que a estética e a moral estão em conexão, como destacado pelo narrador de *A Ronda da Noite* e por Martinho Dias Nabasco, quando ambos interrogam os papéis sociais das personagens da trama romanesca e da representação pictórica. A experiência estética propicia sensações e afetos à medida que leitores e expectadores veem e lidam com ações fictícias, mas também reais, sendo o gesto criador uma delas, ao passo que os significados, os sentimentos e os pensamentos comportados na e pela arte são percebidos, retraduzidos e internalizados.

Se há o desejo de Martinho e do narrador em entender a tela de Rembrandt, há, semelhantemente, a presença de como o juízo estético foi sendo moldado e entendido, ao longo da história do pensamento ocidental. Com isso, a escritora demonstra as alterações causadas

nas três áreas-chave do entendimento, portanto, a ausência de uma unidade de significação para a história/memória, filosofia/razão e estética/criação. As referências a Immanuel Kant⁵⁴ sinalizam a trajetória da reflexão sobre esse tema, principalmente, se lembrarmos que o autor de *Crítica da razão pura*, em 1790, publica *Crítica da faculdade de julgar*, em que disserta acerca da razão lidando com a construção plástica.

Immanuel Kant e Georg Simmel são vozes claras ao longo do último romance agustiniano, à vista disso, essa escolha demonstra que, se há uma forma de entender o quadro de Rembrandt alicerçada nas reflexões simmelianas, por sua vez, existe uma maneira de compreender esse campo do saber fundamentado nas ponderações kantianas, as quais são retomadas, quer para serem aceitas, quer para serem negadas. Em *A Ronda da Noite*, a reflexão filosófica de Kant ajuda a criar o diálogo estabelecido por Agustina Bessa-Luís com outras áreas do saber. Sendo assim, a leitura crítica desse romance não pode apagar essa presença.

O objeto artístico está marcado pela “*aconceptualidade* (não determinada por conceitos), pelo *desinteresse* (é contemplativa) e pela autotelia (tem finalidade intrínseca)” (NUNES, 1999, p.13). Ao longo da história do percurso do pensamento sobre essa área do saber, essas três apreensões se dividiram em diferentes tendências que ora concordaram, ora discordaram desses tópicos. Porém, a ideia-chave discutida por Kant expressa o entendimento de que a vivência estética está marcada, ao mesmo tempo, pelos aspectos subjetivo e objetivo. Em outros termos, quem sente e quem julga, ou seja, quem emite juízos e o que permite isso, conforme este fragmento de Benedito Nunes (1999, p.14) sobre o pensamento estético kantiano exemplifica: “É que a experiência estética, em parte sensível e em parte espiritual, tem caráter valorativo. Unindo o subjetivo e o objetivo, o seu sentido está na consciência dos valores específicos a que nos dá acesso e que não podemos isolar das formas perceptivas concretas”. Nesse mecanismo, ao demonstrar a ausência da interpretação final para o quadro de Rembrandt, Agustina Bessa-Luís assinala a convencionalidade e a subjetividade dos juízos críticos. A produção artística, portanto, representa um fenômeno que permite aberturas exegéticas. Do mesmo modo, essa pode ter sido desencadeada por uma confluência de fenômenos históricos, como ilustram as apresentações dos motivos que teriam levado Rembrandt a pintar “A Ronda

⁵⁴ Dentre os momentos do romance em que o narrador referencia Immanuel Kant, destacamos dois: 1º. “- E um visionário - disse o doutor Horácio, que lia Kant como pedagogo. Via o estado de distracção em que Martinho incorria e, ainda que isso fosse sintoma de preocupação profunda, era-o também duma natureza enganadora. Tinha muitas caras ao longo do dia e, no geral, não se podia dizer que alguma delas era a verdadeira” (BESSA-LUÍS, 2006, p.61); 2. “Não estava eles, como o criado que serve à mesa, de que Kant fala, tendo na cabeça algo de grave e que o persegue, como um eco duma música de baile?” (BESSA-LUÍS, 2006, p.101-102).

da Noite”, expostas ao longo do romance, como o casamento do príncipe de Gales, a morte de Saskia e a encomenda feita pelo futuro presidente da câmara de Amsterdã.

O conceito de fenômeno, essencial ao filosófico alemão, representa “o que aparece ou se manifesta à consciência” (NUNES, 1999, p.15). Dessa maneira, “a estética fenomenológica procura descrever os objetos e os valores de que temos imediata consciência (vivência) na contemplação das coisas belas, obras de arte inclusive, para intuir a essência do poético, do pictórico, do trágico, do cômico, do sublime etc.” (NUNES, 1999, p.15). A expressão “essência do” merece ser frisada. O fenômeno tela de Rembrandt pede decifração e, assim, afeta e produz a atividade interna do espírito crítico de Martinho, Elisa, Maria Rosa, Josefa, na esfera do romance, e de pensadores como Denis Diderot e Georg Simmel, no contexto da reflexão filosófica. No entanto, existe uma ideia final, isto é, uma “essência do” quadro? Ou a união das diversas interpretações espelha a conclusão final deste, inclusive, as errôneas, como destaca o narrador de *A Ronda da Noite*, ao falar acerca do equívoco interpretativo que faz com que o nome pelo qual o quadro ficou conhecida cristalize um erro. Não há a Ideia de sentindo do quadro, apesar de sua necessidade, segundo o entendimento de José Ortega y Gasset (2016).

Kant, quando tenta compreender a formação dos conceitos, leva em conta o eu que estrutura e significa, em sua mente, o mundo. “O conhecimento está condicionado pelas formas de sentir e de pensar”, diz Benedito Nunes (1999, p.47) a respeito do pensamento kantiano. Ou seja, os Homens organizam o mundo, pois são dotados de faculdades *a priori*, quais sejam, a intuição da Sensibilidade e os conceitos do Entendimento. Os dados sensíveis são organizados em conceitos pelos Homens e cada um representa de um jeito não havendo, portanto, a Representação das representações. Esse aparato reflexivo aparece nos três livros em reflexão, assim como destacado, em *A Ronda da Noite*, pela pluralidade de leituras críticas e referenciais teóricos levantados para explicitar a ausência de uma objetividade explícita e matemática da faculdade de julgar.

Essas postulações conduzem a percepções e indagações como estas: o que garante que algo seja algo é a percepção sensível desse fenômeno. No entanto, é possível conhecer objetos fora do eu? Interrogando de outra forma: se Deus, visto que existe uma mudança do pensamento escolástico para a centralidade do Homem, no moderno, não é mais responsável pelos sentidos, existe o Sentido? Como ter certezas perfeitas? Por questões como essas, por realizar a analítica do conhecimento humano, o autor de *Crítica da razão prática* transforma a representação, a relação entre as palavras e as coisas, logo, a imagem mental, em algo opaco ao salientar a inexistência da correlação perfeita entre o espírito e realidade, sendo esta um produto da

construção subjetiva de cada um, não mais de um Deus, que organiza o mundo. Em função disso, para ensaístas como Benedito Nunes (1999), Kant funda a filosofia moderna.

Existe, portanto, um movimento da modernidade social e epistêmica denso por trás da alteração do estatuto da arte e da sensação de que o “diálogo” com Deus, o todo originário, acontecia de forma translúcida e, assim, havia a clara relação entre as palavras e as coisas, porque o Homem estava em contato com o divino, por sua vez, era a imagem a semelhança de Deus e o intelecto refletia isso. No entanto, a teoria evolucionista, quando aponta que o ser humano descende do macaco e não de Deus, quebra com a representação. A reflexão estética sobre essa, exacerbada nas diferentes vanguardas e modernismos, possui um contexto religioso intrínseco.

Interessa sublinhar que o narrador de *A Ronda da Noite* referencia essa problemática, quando comenta que apenas para Deus o possível e o real não estão em conflito. Junto a essa reflexão, indagações desta ordem surgem: “Quem era Deus para um feudal como Martinho Nabasco?” (BESSA-LUÍS, 2006, p.222). A reflexão kantiana, como demonstra as respostas a essa indagação proposta pelo narrador agustiniano, tem como consequência o subjetivismo e o relativismo e este sentimento, em excesso, beira o caos à medida que intensifica o niilismo, tanto histórico, quanto cultural como afetos qualificadores da modernidade. A recorrência da retomada das proposições kantianas demonstra a importância desse caminho crítico para a autora e almeja destacar como, a todo momento, nossa percepção está significando o mundo, nesse caso, criando cadeias semânticas e interpretativas, o que não significa que isso se dê de forma consciente.

Quando temos uma obra centrada em um eu obcecado, sedimentada no presente das coisas pela visão, um amplo contexto sociocultural implícito se apresenta. Ao priorizar a visão de Martinho, o romance centraliza a diegese na subjetividade da personagem, quer quando reflete sobre os meandros da sua sexualidade e sua identidade, quer quando focaliza interpretações e condutas. Nesse movimento da economia narrativa do texto de 2006, o ser enquanto existência é um ser sensível, em razão disso, julga o plano sensível e o estético. Portanto, a força do eu que cria e julga, em *A Ronda da Noite*, coaduna-se com as proposições kantianas elencadas ao longo do texto literário em apreço, por isso, delimita-se como os dados sensíveis influenciam no conhecimento, como o eu significa o mundo a ponto de a tela de Rembrandt ser o elemento primordial de significação do eu de Martinho e da estrutura da obra em discussão.

Esse processo de juízos críticos subjetivos, destacado ao longo do romance, decorre do desenvolvimento do pensamento moderno de base kantiana, sendo que uma das suas

consequências é a centralidade do eu. Não é à toa, portanto, que o romance se alicerça nos meandros da discussão sobre a estética, mas também nos percursos de um eu lidando e sendo afetado pela pluralidade de sentidos do mundo e esses elementos balizam o pensamento de Agustina Bessa-Luís. Notemos como a imagem complexa de uma realidade inacabada aparece neste excerto de *Longos dias têm cem anos*: “Uma pessoa que olha para uma árvore como se ela fosse uma árvore não tem sentido. É uma combinação da linguagem que nos diz que se trata duma árvore; mas o que é realmente, eu não sei” (BESSA-LUÍS, 1982, p.115).

Em vista disso, ponderações como essa, as quais anos depois embasam a escrita de *A Ronda da Noite*, demonstram que aquilo que parece ser um questionamento simples, na verdade, convoca parte significativa da história do pensamento ocidental, conforme demonstrado pela retomada das investigações kantianas pelo narrador, além do destaque dado a maneira como linguagem e perspectiva sofreram alterações ao longo dos anos. Quando Martinho não consegue estabelecer o sentido da “Ronda”, evoca-se esse contexto de mudança no estatuto da percepção, como ilustra este fragmento, em que o narrador discorre sobre o “sentido relativo da vida”: “Martinho sentia um prazer perante tanta ruína, como se o *sentido relativo da vida* lhe fosse mostrado com toda a sua possibilidade de fracasso” (BESSA-LUÍS, 2006, p.113; grifo nosso).

No processo de revisitações de histórias, indiretamente, a autora convoca, ao referenciar Kant - responsável por alterar a mudança na forma de conceber o entendimento - o desenvolvimento da História do pensamento ocidental, bem como os caminhos da filosofia sobre a apreciação artística. Em *A Ronda da Noite*, Agustina Bessa-Luís (2006) utiliza de um conjunto de reflexões estéticas quer sobre os fundamentos dessa área do saber, quer sobre Rembrandt para dialogar com elas à medida que desenvolve ficcionalmente aspectos levantados por essa tradição, como o laço entre as ideias estéticas e a subjetividade do eu. Com isto, ela assinala a historicidade e a consciência histórica estruturantes da mente criadora, bem como daquele que recebe a informação. Esse processo faz com que o narrador do romance agustiniano, quando fala de Rembrandt, diga que as ideias estéticas representam pedidos de explicações⁵⁵ e que se pode olhar a realidade como acidente, inesperado, imprevisto da existência, o que leva ao desejo de significação inerente a autores e a leitores.

As malhas discursivas do texto de 2006 destacam a forma como, com o avanço da razão moderna, amplia-se a percepção de que os seres organizam as sensações dando aos fenômenos espacialidade e temporalidade. Em função disso, a subjetividade vence o caos sensível, na

⁵⁵ Retomando citação já apresentada: “Pintar é para ele um ganha-pão, mas significa também um pedido de explicações” (BESSA-LUÍS, 2006, p.130).

perspectiva kantiana, pois o ser humano recebe estímulos o tempo todo, mas a razão organiza isso e, assim, o filósofo alemão deseja identificar uma estrutura universal da razão. No entanto, o caminho argumentativo do romance de 2006 apresentando até então, em que as diversas interpretações para “A Ronda” se manifestam, levanta questões como esta: como garantir que algo está certo se o próprio eu é quem julga? Quando Kant questiona como a consciência do eu configura e estrutura o plano sensível, o pensador alemão leva em conta a dimensão temporal. Nesse panorama, a relação entre pintura, temporalidade e existência passa a ser elementar para investigarmos a estética da incompletude e da multiplicidade privilegiada pela autora, pelo fato de que diferentes tempos e seres produzem entendimentos heterogêneos. Portanto, esse campo do conhecimento abre espaço para a reflexão temporal.

Agustina Bessa-Luís, conforme frisa Maria Alzira Seixo (1987), valoriza o tempo como categoria narrativa essencial a ponto de tecer o conceito de memória do amor. Todavia, igualmente, as artes plásticas, em especial a pintura, marcam o seu processo compositivo e reflexivo, entretanto essas possuem uma forma distinta da narrativa para representar o tempo. Se antes focalizamos o tempo como movimento, agora percebemo-lo enquanto elemento estrutural e as suas consequências semânticas. Nota-se o desejo de a romancista juntar naturezas estéticas distintas, o que acarreta trabalhar com mecanismos expressivos, limites e potencialidades que apresentam diferenças de estrutura.

Em vista disso, focalizaremos o tempo para iniciar a comparação entre composição. Para tal, retoma-se o verbete narrativa feito por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1987, p.263), no *Dicionário de Narratologia*:

[...] o processo narrativo instaura uma *dinâmica temporal*, imposta desde logo pelo devir cronológico em princípio inerente a história relatada, e em segunda instância perfilhada também pelo discurso, uma vez que o próprio acto de contar não só tenta representar essa temporalidade, como se inscreve, ele próprio, no tempo.

O entendimento exposto no fragmento supracitado traz o discernimento da narrativa como “fenómeno eminentemente dinâmico” (REIS; LOPES, 1987, p.264). Ou seja, o tempo na literatura se faz “ver”, se faz sentir de forma dinâmica ao mostrar a trama em processo, isto é, a sequencialidade dos acontecimentos. O devir, além de distinguir o desenrolar do enredo, possui implicações filosóficas ao delimitar a capacidade projetiva. Quando disserta sobre algumas estruturas da obra agustiniana, Simone Monteiro Pinto de Oliveira (1972, p.37) retoma uma definição “clássica” de narrativa para reconhecer as mudanças, em outros termos, a “nítida ruptura desse paralelismo temporal” (OLIVEIRA, 1972, p.37), causadas pela autora: “[...] a

forma mais simples de estruturação é aquela em que ambos os tempos, o da estória e o do discurso, seguem a mesma direção”. O leitor está à espera do desenvolvimento da trama passada pela dinâmica narrativa e esta forma-se por um conjunto de cenas temporalizadas, sequenciais e contextualizadas que, normalmente, faz ver um processo de alteração, de transformação. Em outras palavras, algo acontece a alguém em determinado tempo e espaço.

Com essa descrição, estamos no campo do conceito clássico de narrativa, necessário para entendermos como Agustina Bessa-Luís embaralha os tempos, pois apoiados nesse entendimento e retomando o conceito de narrativa apresentado com base no verbete do *Dicionário de Narratologia*, pretendemos entender como a ausência do tempo, enquanto sequencialidade, como processo que faz ver uma transformação, marca a representação pictórica devido ao caráter estático da tela que solicita a contemplação de um instante em suas potencialidades e, com isso, aspira a fazer com o que invisível se deixe captar, sendo esse responsável pela divagação, pelo desejo de encontro da essência da verdade que não acontece.

Nessa via, o tempo configura-se como um dos responsáveis pelo processo narrativo, pois ajuda a fazer ver a transformação dos seres. Portanto, esse se faz sentir à medida que a mudança se dá, por isso, como a diegese se desenvolve enquanto série encadeada de eventos que se sucedem. O espaço igualmente constitui importante elemento estruturante; no entanto, a narrativa pode se dar em um mesmo ambiente, porém, não se dá em um mesmo tempo, uma vez que este é sempre dinâmico e impossível de ser parado. A não mudança de espaço abre cadeias de significação e pode inclusive acentuar o peso do tempo, o modo como este se faz sentir. Em vista disso, cabe questionar: qual processo de transformação nota-se em Martinho? Há a alteração física natural causada pelo passar do tempo devido ao acompanhamento de uma vida. No entanto, as tonalidades emocionais da personagem se apresentam também nesse aspecto, pois o caráter obsessivo dele se apreende pela incapacidade do tempo em transformar uma obsessão.

Enquanto substância pura, o tempo em si não se faz sentir, logo, precisa da palavra, como ilustra o conceito de narrativa exposto, enquanto meio capaz de criar a sensação de passagem temporal. Um retrato também pode passar isso, mas causa o impacto pela comparação entre o presente de contemplação do retrato e o pretérito da imagem representada. Ambos, de formas diversas, são capazes de desenhar a percepção de uma transformação. Em outras palavras, a narrativa aflora um mecanismo de atuação do tempo e, nesse processo, desenha-se como o ser humano “carece de eternidade e deve contentar-se em passar, e esse esforço de passar é o que faz o tempo” (ORTEGA Y GASSETT, 2016a, p.72).

Essa sentença retoma o valor semântico do devir, mas esse, assim como o pretérito, estabelece-se a partir do presente, principalmente, da forma como a temporalidade imprime percepções temporais na consciência. Passado, presente e futuro são definidos a partir da marca temporal na consciência presente, isto é, o presente das coisas passadas: a memória; o presente das coisas presentes: a visão; presente das coisas futuras: expectativa. Ao valorizar a memória, Agustina Bessa-Luís trabalha com as dinâmicas desses três tempos. Esses são essenciais à filosofia de Santo Agostinho (1980), pois este debate o presente das coisas presentes, das coisas passadas e do futuro. Na ponderação feita pelo bispo de Hipona, apenas Deus (o foi, o é e o será ao mesmo tempo) está fora do tempo, por isso, essa entidade soberana desenha a estrutura primeira e fundamental do mundo:

O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. Se me é lícito empregar tais expressões, vejo então três tempos e confesso que são três. [...] Mas como diminui ou se consome o futuro, se ainda não existe? Ou como cresce o pretérito, que já não existe, a não ser pelo motivo de três coisas se nos depararem no espírito onde isto se realiza: expectativa, atenção e memória? Aquilo que o espírito espera passa através do domínio da atenção para o domínio da memória (AGOSTINHO, 1980, p. 270-278).

Devir, subjetividade e memória podem ser lidos como as consequências do tempo e, igualmente, fundamentam a leitura crítica da romancista. Quando Agustina Bessa-Luís (1982, p.84) reflete sobre a pintura de Viera da Silva, a romancista retoma a divisão de Santo Agostinho para destacar que: “O carácter do tempo é esse, o que, sem ser pensado, domina como presente”. Domina como presente de que forma? Como presente das coisas passadas, presentes das coisas presentes e presente das coisas futuras.

Em *O tempo na narrativa*, Benedito Nunes (2013, p.58) explica o pensamento do filósofo acerca do tempo, quando discute a “estrutura projetiva do existente humano”, para, assim, chegar à distensão. Esta, por exemplo, aparece pela voz do narrador de Agustina Bessa-Luís, quando pondera sobre a forma como os seres de classe social diferentes da do capitão estão se projetando no futuro. Em razão disso, convém retomar estas palavras de Santo Agostinho (1980, p.276): “Pelo que, pareceu-me que o tempo não é outra coisa senão distensão”. Ou seja, *movimento* psíquico de ir e vir. Essa estrutura projetiva descreve a capacidade da consciência em perceber a conexão entre os tempos e como esta movimenta-se,

não de forma separada, mas em interconexão, ou seja, como expectativa, como vivência e como memória. Essa hibridez de tempos recebe o nome de *ek-stase* (êxtase), isto é, a mistura entre os três tempos enquanto retroviente (passado), apresentante (presente) e adveniente (futuro), ou seja, haver sido, sendo e poder ser.

Apesar de ser sempre o presente, o ser humano sente a interconexão de tempos, à vista disso, em sua estrutura psíquica, o Homem não é temporalidade causal e sincrônica, mas distensão. O físico sente os efeitos sincrônicos e cronológicos do tempo, já o psíquico funciona de maneira diacrônica, então, percebe as interconexões entre os tempos e, assim, aflora o advir, o retrovir e o apresentar, em outros termos, capta o haver sido, o sendo e o poder ser. Ao ser “o próprio movimento da alma, que vê, lembra e espera” (NUNES, 2012, p.133), a distensão faculta a temporalidade, isto é, a intersecção, o cruzamento entre a percepção do presente, do passado e do futuro, em um mesmo momento, sem que estes traços temporais estejam separados. Para clarear a questão, Benedito Nunes (2013) cita o exemplo de uma melodia, em que o ouvinte tem o sentido de uma temporalidade consecutiva, pois os acordes iniciais permanecem na mente daquele que escuta a composição, mas os ouvintes têm expectativa do que ainda será desenvolvido até o momento final da música, que eles sabem que vai ocorrer, todavia, não conseguem apreender como. Nesse processo, os acordes iniciais se distanciam do presente, o que gera a espacialização do tempo, mas ainda se fazem presentes como memória, assim como expectativa de futuro.

Do mesmo modo, a rede que liga diferentes tempos e espaços representa uma forma de diminuição das distancias espaço-temporais. Portanto, ao quebrar com a configuração tradicional da narrativa, bem como pela valorização temática da morte, Agustina Bessa-Luís (2016) trabalha com esses elementos quer como assunto, quer em sua estrutura, haja vista a circularidade de *A Ronda da Noite* que se abre e fecha com a alusão à morte. Tem-se o advir, ou seja, o presente das coisas futuras. Por outro lado, a visão, elementar ao *presente das coisas presentes*, representada no gosto pela contemplação incansável do quadro de Rembrandt, produz, em *A Ronda da Noite*, a centralização do presente e o apagamento do passado e do futuro.

Isso adensa o valor de um estado psíquico obcecado, pois Martinho, ao ser não-inscrição, ao longo de todo o romance, foge das memórias, assim como do futuro, por exemplo, pela negação da paternidade e de outros comprometimentos, à proporção que passa a ser apenas o presente da contemplação. Por outro lado, o futuro almejado por Martinho também se centraliza no quadro, isto é, o desejo do neto de Maria Rosa em encontrar o sentido para a composição pictórica. Portanto, a tela do artista holandês está presente na mente da personagem

principal e as expectativas prendem-se a esse objeto até o momento que este foi destruído. Durante quase todo o romance, Martinho temporalmente existe como fixidez da contemplação, ou seja, o haver sido, o sendo e o poder ser da personagem configuram-se a partir de um elemento externo e alheio a si. Quando o narrador indaga quem era Martinho, uma das respostas possíveis seria esta: ele é o quadro de Rembrandt, logo, não é si mesmo. Esses exemplos demonstram de que forma a distensão traceja a maneira como os três tempos estão presentes de forma simultânea na consciência.

O tempo, ao ser distensão, permite um entrecruzamento que, na estrutura romanesca agustiniana, reflete-se em “total desrespeito a objectividade romanesca”, retomando a importante expressão de Eduardo Lourenço (1994, p.159), quando disserta sobre Agustina Bessa-Luís. Pelo contato com a definição tradicional de narrativa e de como o tempo era configurado nessa, podemos perceber como a autora abre parênteses na própria estruturação habitual romanesca. Em *A Sibila*, por exemplo, a cena inicial do romance - Germa rememorando sua tia Quina e assumindo a casa da Vessada - é o fim da obra, por consequência, também, do tempo de Quina. Assim o fim, a morte de Quina, é o começo da trama, pois essa se estrutura na memória de Germa sobre Quina (OLIVEIRA, 1972).

Quando Eduardo Lourenço (1994, p.168) entende o “presente indefinido” como a grande novidade da literatura agustiniana, esse reconhece o pensamento de Santo Agostinho na estrutura composicional da romancista: “A cena é-nos dada no presente, nesse particular presente indefinido que é a grande invenção entre nós de Bessa-Luís, porta sempre instável por onde de repente o passado se anuncia, o futuro comparece”. O presente indefinido indica o entendimento da combinação de tempos responsáveis pelas percepções individuais e pode ser lido quase como sinônimo de memória, sendo esta fundamental à construção romanesca e argumentação semântica da ficcionista. O presente indefinido funciona como distensão, ou seja, como ligação e projeção, ao permitir o “passado que se anuncia” e o “futuro [que] comparece”. Pela obsessão e pela centralização da visão, Martinho é quase um ser sem memórias, pois representa uma consciência que sente o presente intensamente pela visão. A personagem não se projeta ao passado, até as páginas finais, e nem pensa um outro futuro que não seja a continuidade da sua obsessão que marca o seu presente desde a infância. Talvez podemos dizer que Martinho não muda, pois não existe alteração psíquica, apenas física.

A distensão ajuda a formar a capacidade de conectar elementos aparentemente dispersos no tempo e no espaço, sendo isso, segundo Italo Calvino (1990), outro dado formador do romance como enciclopédia aberta. Aquela “indivisível soma do tempo” (BESSA-LUIS, 1963, p.244), defendida por Agustina Bessa-Luís, não deixa de ser equivalente ao gesto de apreensão

da categoria temporal, tal como havia destacado Santo Agostinho (1980). A mistura, na consciência, de diferentes temporalidades comunicam algo ao espírito, visto que passado, presente e futuro não estão harmonicamente dissociados. O tempo, ao ser o princípio da comunicação, segundo a perspectiva filosófica e crítica defendida pela autora expressa a capacidade de ligar elementos e, nesse movimento associativo, iluminam-se interconexões. Conforme argumentado, comunicar não significa ter algo a dizer, mas estabelecer relações.

Ao valorizar a memória, bem como, em maior grau, a arquitetura enciclopédica, a escritora demonstra como construções estéticas almejam vencer a facticidade e a temporalidade, ao passo que revelam o desejo humano de captação e de permanência, sendo esta uma qualidade demiúrgica, segundo a interpretação realizada por Santo Agostinho (1980). Nessa trajetória reflexiva, o projeto enciclopédico agustiniano estrutura-se com base em uma densa consciência temporal, assim como essa, como referenciado, faculta um modo de conceber o sentido do romance, tal como frisado na discussão sobre o conceito de memória do amor.

Quando utiliza de traços estruturantes da arte pictórica, conforme acontece em *A Ronda da Noite*, Agustina Bessa-Luís fundamenta seu projeto literário nesse presente indefinido, sendo esse igualmente o da pintura, uma vez que esta se configura enquanto cena estática que, em sua instantaneidade, precisa conseguir apresentar o “passado que se anuncia” e o “futuro [que] comparece”, retomando as expressões de Eduardo Lourenço (1994). “A Ronda da noite”, assinalada pela representação de movimentos e de símbolos, assim como por diferentes camadas sociais, demonstra essa característica da distensão de projetar heterogêneos tempos pelas axiologias intrínsecas a alguns símbolos e pelo desejo de mudança social de algumas das personagens retratadas. Todavia, *A Ronda da Noite* ao ser manifestação de consciências obcecadas – de Martinho e do narrador – parece anular a capacidade projetiva em detrimento de um objeto que fixa a atenção.

O tempo em si representa uma razão pura; todavia, quem o percebe não possui o mesmo predicado. Junto ao tempo, vem a voz daquele que o enuncia, que o transforma em narrativa e demonstra a idade das coisas, por isso, a existência da memória dos objetos (MACIEL, 2014). O ser não é uma entidade dotada de razão pura como o tempo, conforme a argumentação acerca do inacabado e do imperfeito tracejam, consequentemente, seus produtos também não o são, como frisa a reflexão do narrador de *A Ronda da Noite* sobre Rembrandt. Se o tempo em si não existe, por essa chave interpretativa, uma história “em si”, perfeita e acabada, também não, tal como pontua Tzvetan Todorov (1976, p.213): “A história é uma abstração, pois ela é sempre percebida e narrada por alguém, não existe «em si»”.

Ora, se alguém conta algo que acontece em determinado tempo e espaço e por determinado ângulo, tem-se formas de sentir, como ilustra a estruturação de *A Ronda da Noite*, ao demonstrar como o quadro afeta as personagens de maneiras diversas. O olhar primeiro - quer seja do pintor, do narrador ficcional de romances, do autor de peças ou do realizador cinematográfico - delimita percepções, mas também temporalidades. No entanto, após finalizada, a composição precisa de outros olhares, de outras apreensões, bem como de outros tempos. A percepção e o conhecimento, nessa chave de leitura, passam a ser pensados sempre em expansão e abertura, bem como associações de visualidades, visto que a mentalidade, segundo Alberto Manguel (2001, p.21), compõe-se de imagens, pois

todo processo de pensamento requeria imagens. [...] para aqueles que podem ver, a existência se passa em rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderados pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender a nossa própria existência.

A multiplicidade semântica, nas palavras de Alberto Manguel (2001), a “suposição de significados”, produz argumentações rizomáticas que “se desdobra[m] continuamente”, logo, permitem sobreposição de vozes, de valores e de temas, o que conduz a reconfigurações e reordenações, bem como a temporalidades distintas e, assim, a reflexão existencial se tonifica. As palavras do crítico argentino demonstram como a representação, a imagem mental de algo, ancorada nos elementos do mundo sensível, ajuda a investigar o nível profundo, o existencial, ao tornar “visível” a ação do tempo. Em vista disso, nesse processo, o “presente indefinido” aproxima-se da reflexão existencial, segundo a chave de leitura proposta por Eduardo Lourenço (1994).

Referencialidade, temporalização, sequencialidade e contexto modelam o relato narrativo e, assim, movimentando-se entre sensibilidades e entendimentos, a consciência organiza tempo e espaço à medida que demarca a subjetividade. Nessa via, em Agustina Bessa-Luís, evidencia-se a incapacidade de Martinho em encontrar a essência da verdade, bem como a insuficiência das percepções e das palavras como doadoras de sentidos e incapazes de falar a realidade na sua natureza mais íntima. Em suas diegeses, tal como *A Ronda da Noite* deixa transparecer, Agustina Bessa-Luís nega a possibilidade ilusória de um em si puro, isto é, perfeito, assim como explicita a subjetivação do tempo enquanto um dos elementos estruturadores da consciência.

Esse processo de decifração de imagens e reflexões sobre elas aflui, como destaca Alberto Manguel (2001), para a reflexão sobre o ser humano e para os limites do eu. Nesta perspectiva, defendemos que quando escolhe uma pintura como título e elemento central de uma obra, Agustina Bessa-Luís convida o leitor para esta reflexão e a ponderações que passam pela natureza das artes literária e pictórica. Todavia, isso conduz à ponderação existencial, como o percurso argumentativo demonstra pelo movimento cíclico de *A Ronda da Noite*.

Narrativas amadurecem a consciência da temporalidade ao mostrar a dinâmica temporal, em outras palavras, o tempo de uma existência literária. Mas, igualmente, diegeses podem ser uma forma de vencer a ação do tempo, como exemplifica o conceito de memória do amor. O enfrentamento temporal causado pelo contato com um objeto estético faz com que os seres tomem consciência da facticidade, pois a temporalidade, como argumentado, baliza o universo narrativo, assim como isso estrutura a condição de existência do ser humano, logo, o Homem é temporalidade e, como tal, sente a experiência da transformação e da sucessão de eventos. Falar em narrativa corresponde falar em tempo, por conseguinte, em vida, mas, em igual medida, discorrer sobre a vida corresponde também a assinalar a morte. Se a destruição representa a sensação geral do romance de 2006, a destruição da tela funciona quase como um elemento de coerência interna do texto. Com narrativas, acompanhamos os seres sendo, ou seja, existências em processo, tal como *A Ronda da Noite* mostra ao finalizar ironicamente o texto com o desejo de se negar essa condição:

Martinho teve uma pneumonia na entrada do Inverno e não pôde vencer a doença. A enfermeira que vinha recolher sangue para análises perguntava-lhe sempre a mesma coisa:

-Então não consegue? Não consegue?

Ele estava convencido que conseguia. Como toda a gente, aliás (BESSA-LUÍS, 2006, p.359).

O trecho acima demonstra como, pela ótica agustiniana, quando a temporalidade do ser empírico acaba, o *poder-ser* continua, conforme a narrativa de *A Sibila* representa, uma vez que o sentido da existência de Quina permanece a ser inquirido, na memória de Germa. Mas isso igualmente vale para Rosalina de Sousa, em *A Corte do Norte*, Maria Pascoal, de *Um cão que sonha*, e o quadro de Rembrandt, em *A Ronda da Noite*, sendo essa construção estética metonímia da grande arte, que continuamente propõem enigmas àqueles que as contemplam. Isso conecta-se ao sentido de obra aberta defendido por Umberto Eco (2003), como interpretações diversas feitas com base em um objeto artístico específico. Por isso, do mesmo modo, Silvina Rodrigues Lopes (1989, p.36) defende que a atualidade da arte “é o seu inacabamento que exige sempre uma outra palavra”.

Em *A Ronda da Noite*, representam-se diferentes seres afetados pelo quadro, portanto, há um conjunto de discursos - “outras palavras” - sobre essa tela que vão desde Maria Rosa passando por Judite até Martinho. Mas, ampliando a lógica, cada um dos leitores, por sua vez, também resignifica “A Ronda da Noite” de Rembrandt à medida que constroem sentidos para *A Ronda da Noite* de Agustina Bessa-Luís. Nesse mecanismo, quer a incompletude da arte, quer a dos seres validam como o sentido, em cada uma dessas esferas e suas interligações, continua a fluir, logo, permanece como abertura e se conecta a elementos diversos. Isso, por sua vez, ajuda a criar a rede distributiva que, no caso do texto de 2006, liga-se a outros textos filosóficos, pictóricos e literários, sendo que, cada um desses, possui outros desmembramentos rizomáticos em uma cadeia que constantemente se amplia.

Nessa trajetória, a passagem do tempo, conforme pontua a romancista, atua como comunicação ao permitir a continuidade do *poder-ser* de uma vida que não mais existe enquanto matéria, mas isso também demarca o *poder-ser* de obras que se distanciam do seu momento de produção e continuam a existir e a propor enigmas. Por mais que “A Ronda da Noite” seja destruída no fim do romance, essa continuaria a propor interrogações e juízos críticos, passado o fim de uma existência, como a de Martinho. Coaduna-se a isso o sentido de memória do amor como uma das razões de ser do romance, portanto, como mecanismo capaz de inventariar existências e salvaguardá-las literariamente.

O trecho final do romance demonstra como o texto narrativo ganha força pela representação da projeção em devir intrínseca a temporalidade. Agustina Bessa-Luís demarca a finitude do ser de papel para sobrelevar a força da interrogação e da indefinição existencial, continuamente, suscitadas por telas, como a de Rembrandt, que valorizam o “fluxo vital”. Em razão disso, o tempo de predileção da autora é o “em derivação”, segundo Maria Alzira Seixo (1987). A derivação revela um processo de quebra, de mudança, de desvio, de digressão, conseqüentemente, com essa escolha conceitual, a ensaísta baliza como a dinâmica temporal representa constante processo de rupturas, ou seja, de abertura de parênteses. A fratura do tempo pela distensão da mesma forma aponta para a multiplicidade como metodologia composicional elementar da romancista portuguesa.

Deste modo, a narrativa construída por Agustina Bessa-Luís foge aos padrões habituais, ao romance clássico, tal como argumentado por Maria Alzira Seixo (1987). A romancista destaca momentos específicos das suas personagens, pontos de tensão da vida, não necessariamente grandiosos, e, a partir disso, realiza extensa análise que dá forma “a uma multiplicidade de caminhos que constantemente se desviam da rota fundamental” (SEIXO, 1987, p.59). A rota fundamental pode ser entendida como o desenvolvimento de uma narrativa

“coerente”. É nesse sentido que, em Agustina Bessa-Luís, retomando a fala do narrador de *As pessoas felizes*, “uma história nunca principia. Ela permanece incubada ou precipita-se, e na realidade vive mais nas suas hipóteses do que na sua evolução concreta” (BESSA-LUÍS, 1975, p.11).

Em razão desse processo, em que uma história “vive mais em suas hipóteses do que na sua evolução concreta”, a dúvida, a interrogação, a abertura de parênteses e a multiplicação de níveis configuram-se a partir de cenas-chaves, consequência daquele tempo em derivação, tal como a leitura de Maria Alzira Seixo (1987) sublinha e não do desenvolvimento causal e crescente de uma narrativa de verve clássica. É como se a romancista desejasse captar algo de essencial da vida – ainda que isso não signifique um sucesso no final – em decurso das suas personagens, ao focalizar momentos específicos, contemplá-los à exaustão e por ângulos diversos responsáveis por fazer com que o desenvolvimento da trama permaneça inacabado, assim como faz Rembrandt, segundo a leitura realizada por Georg Simmel (1950). Essas percepções igualmente elucidam o desejo de entendimento da existência e seus vários estratos à proporção que estabelecem a tensão e o mal-estar da indefinição.

Assim como Rembrandt, Agustina Bessa-Luís (2006) se vale de cenas específicas para apontar o fluxo vital de uma existência e, então, conseguir unir destino a destino pela capacidade de distensão da consciência. Fica em evidência, portanto, o imediato e instantâneo de uma imagem pictórica que não deve ser a cristalização de uma essência de vida, mas um processo capaz de apresentar meandros e reflexões outras em função de uma imagem estática. Na reflexão pictórica a força de uma cena específica capaz de desencadear cadeias relacionais torna-se tão importante que Denis Diderot (2013, p.80-83), em *Ensaio sobre a pintura*, condena a presença de mais de uma na tela representando o passado ou o futuro: “O pintor dispõe de apenas um instante e lhe é vedado abranger tanto dois momentos quanto duas ações. [...] Cada ação tem seus vários momentos; mas, como já disse e repito, o artista dispõe de apenas um, cuja duração é de um piscar de olhos”. Isso não significa que a cena pictórica não tenha que ser composta por vários níveis.

Nesse jogo comparativo, se a narrativa literária consegue representar a passagem temporal; a pictórica baliza-se na exibição de uma cena que deve manifestar, em potencialidade, outros tempos responsáveis por dar complexidade ao ente retratado. Em função desse aspecto específico da pintura rembrantiana, podemos reconhecer como Agustina Bessa-Luís também se vale de cenas-chaves bem definidas para estruturar seus romances, pois cenas como o sumiço de Rosalina de Sousa, o manuscrito sem autoria de Monte-Faro e o quadro de Rembrandt, por exemplo, equivalem a elementos estáticos que permitem a multiplicação de níveis reflexivos.

Sendo assim, existe um *acontecimento elementar constantemente retomado*, enquanto agente estruturante e condutor da argumentação.

De forma geral, entre os episódios descritos pelo narrador agustiniano, há cenas-chave imbuídas de potencialidades expressivas que conduzem a outros temas, os quais estão em análise por um conjunto de vozes. Devido a isso, Silvina Rodrigues Lopes (1989, p.74) entende que “tudo nela [Agustina Bessa-Luís] parece superficialmente apontar para a imobilidade”. Assim, a ensaísta entende a fixidez como uma das marcas da ficcionista. No entanto, isso tem como consequência a “desvalorização da ação em favor da reflexão, da imaginação, da contemplação, da evocação” (LOPES, 1989, p.74). A paralisação de uma cena, por conseguinte, faculta a pluralização de vozes e saberes que, em outro grau, fomenta a arquitetura do romance como enciclopédia aberta. A trama vai e volta recorrentemente a um acontecimento ou a um elemento, no caso específico do romance de 2006, o quadro de Rembrandt é constantemente referenciado ao longo da narrativa à medida que o tempo da trama discorre. A volta a esse fato primordial fragmenta a sequencialidade causal que permitiria um desfecho lógico e crescente até o fechamento. Nesse processo, a narrativa agustiniana executa um movimento espiralar, bem como faz ver o gosto pela repetição. Depreende-se, portanto, que essa opção semântica delimita a importância de cenas vistas como imperfeitas, inacabadas e potencializadoras de enigmas e hipóteses.

Com essa escolha composicional, a escrita de Agustina Bessa-Luís se aproxima da pintura, cuja singularidade estética expressa a transformação de um instante em imagem, mas não, conforme destaca Georg Simmel (1950), em um instante cristalizado, fechado em si e detentor da Verdade do ser. Em outros termos, retomando pontos já apresentados, a pintura precisa ser fluxo temporal e distensão, por consequência, presente indeterminado. O elementar dessa percepção, portanto, centra-se na problematização do instante capaz de abarcar outras temporalidades para além daquela da cena representada. Cada uma das obras em apreço assinala a existência da centralidade de um retrato a ser literariamente trabalhado, o de Boal, o de Maria Pascoal e o de Martinho. Em outros termos, uma interrogação elementar sedimenta o discurso da escritora, por conseguinte, tem-se uma imagem estática cujo desdobramento amplo movimenta a narrativa.

Reconhecer a interrogação que estrutura o discurso ficcional corresponde a encontrar a imagem elementar do texto de Agustina Bessa-Luís. Essa chave de leitura, em que se reconhece a feição imagética de seu texto estruturado em cenas-chave, bem como o seu diálogo com arte pictórica, aclara o porquê de alguns estudiosos aproximarem a composição agustiniana não só da pintura, mas também da poesia. Quando Catherine Dumas (2002, p.24-25) propõe tal

caminho de leitura, a ensaísta demarca a influência da pintura no procedimento composicional de romancista a ponto de defini-la como poeta:

O presente é a dimensão em que se vive a realidade superficial, o tempo da cegueira, da inconsciência, o tempo feito de instantes justapostos sem nenhuma continuidade. A romancista prefere-lhe o pretérito, que permite a destemporalização do passado impondo-o como *durée*, logo como eternidade. A procura da *durée* através do imperfeito não pode conduzir a nada. Visto ela negar a vontade do criador. Agustina Bessa-Luís quer ser senhora da sua temporalidade, manifestando-o pelo domínio e simbolização dos tempos verbais. O pretérito traduz o efêmero de momentos privilegiados – mas a Autora prefere, como poeta, situar-se fora de qualquer temporalidade.

Agustina Bessa-Luís (2000) entende a poesia como a memória do prosaico, já que tal elemento constitui um dos traços de seus romances. Em “A alma escrita”, a romancista afirma que não se considera poeta, apesar de destacar o modo como tenta encontrar o estrato mais profundo, imaterial e sensível das camadas que cobrem momentos, conforme pintura e poesia focalizam ao criar imagens estáticas imersas de significados: “Se eu não sou poética, apesar de dizerem que sou, cada vez com mais veemência e singular teimosia sei descobrir nas coisas comuns uma directa via que as leva ao coração, que as torna capazes de serem mais doces do que a lírica mais melodiosa” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 95).

Neste sentido, conectar a sua escrita à poesia representaria, em igual medida, ligá-la também à pintura, já que esta é poesia muda, conforme sugere um dito atribuído a Plutarco (*apud* Schelling, 2001 p.196). Devido à força alicerçada na construção de imagens imbuídas de energias expressivas, pintura e poesia se aproximam. Ambas as construções imagéticas almejam transpor a camada material e finita, ao tentar encontrar, “picturizar” e representar o que está além do sensível (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Nosso percurso reflexivo, portanto, entende que ao estruturar suas produções em imagens-chave, a ficcionista utiliza de mecanismos típicos da pintura, assim como estas discussões mostram a forma como a temporalidade do quadro não é causal e sequencial, ou seja, narrativa, mas simultânea⁵⁶. Esta, segundo Diderot (2013, p.50), igualmente significa a mistura das cores responsáveis pela composição dos elementos e a apresentação destes de uma vez só: “unir as manchas e reduzir suas impressões específicas de vermelho, branco, negro, azul, verde a uma sensação única e simultânea”. A pintura torna-se, por excelência, pelas

⁵⁶ Viviane Vasconcelos (2015), em sua tese de doutorado *Mãos que tecem o tempo e o espaço: Agustina Bessa-Luís e Vieira da Silva*, defende esse aspecto. Para outra leitura crítica sobre o texto de 2006, procurar a dissertação de mestrado *Para além da moldura: configurações do barroco em A Ronda da Noite*, da referida estudiosa.

estruturas que lhe compõem, a expressão do pensar-sentir em sua potencialidade causada pela “sensação única e simultânea”.

Em vista disso, comparativamente, se em *Um cão que sonha*, Léon Geta Fernandez torna-se o leitor ideal, ao ser a ficção de um autor; Martinho Dias Nabasco transmuta-se no expectador ideal, ao realizar a fixidez do olhar que a pintura pede. O protagonista primeiramente recebe a tela em simultaneidade, mas depois, ao longo dos anos, vai se detendo em cada um dos detalhes, em cada uma das personagens. A instantaneidade do quadro não representa a mesma da contemplação, pois o olhar precisa estabelecer um nexos entre os elementos da tela pictórica, logo, o espectador precisa criar a narrativa intrínseca à imagem figurativa.

Ao longo do romance de 2006, Martinho tenta exatamente isso, encontrar a coerência entre todos os elementos, mas o quadro sempre propõe outras questões de acordo com a descrição da obra rembrantiana como enigmática. Portanto, diante do processo de decifração do quadro realizado por Martinho, se os elementos de uma tela se apresentam em simultaneidade, a pintura pode ser estruturalmente lida como a arte que pede a profundidade do olhar com suporte em um momento específico. Isso começa a mudar a partir de Rembrandt, mas também de Velázquez, conforme frisa José Ortega y Gasset (2016b, p.49-50):

Até Velázquez, a pintura queria fugir do temporal e simular na tela um mundo alheio e imune ao tempo, fauna de eternidade. Nosso pintor tenta o contrário: pinta o próprio tempo, que é o instante, que é o ser enquanto condenado a deixar, a transcorrer-se, a corromper-se. Isso é o que eterniza e [...] tal é a missão da pintura: dar eternidade precisamente ao instante (GASSET, 2016b, p.49-50)

O que o pensador identifica no pintor espanhol, aplica-se igualmente ao holandês. As discussões são análogas e complementares se compararmos a afirmação acima com o estudo crítico de Georg Simmel (1950), quando este aponta o fluxo vital, bem como a negação da cristalização de uma essência. Ao destacar como o que vai deixar de ser pode permanecer como arte, o fragmento supracitado clareia os laços que ligam a pintura à poética da romancista e, assim, lança luz, por outros ângulos, ao conceito de memória do amor. Em vista disso, centrada na ação e nos efeitos do tempo, a pintura ilustra imperfeições e temporalidade, não perfeições e idealidades.

Segundo José Ortega y Gasset (2016b), pintar a realidade sensível denota representar a imperfeição tanto dos objetos, da materialidade, quanto da percepção, por isso o pensador espanhol nega a criação de um mundo perfeito e pleno. Ora, *A Ronda da Noite* se estrutura, por sua vez, na imperfeição das percepções, nessa situação, em mudanças, sendo isso, segundo

Viviane Vasconcelos (2009, p.147), um traço elementar do barroco, mas também do romance em apreço:

A mudança [...] afeta não só as categóricas proposições sobre a existência do homem, como também os elementos naturais que trazem a ideia de eternidade. No mundo do devir, o homem é um peregrino entre as modalidades do real, entre manifestações dessa realidade, posto numa condição de transitoriedade na qual a inconstância se coloca como fundamental para a construção das relações humanas.

Quando disserta sobre Martinho, Viviane Vasconcelos (2009) usa a expressão “mundo do devir”, o que apresenta a reflexão sobre a distensão da consciência. Mas também aponta como, no romance em estudo, a morte de Martinho, no fim, demarca uma “condição de transitoriedade” e, assim, “aquele que carece de eternidade deve contentar-se em passar, e esse esforço de passar é o que faz o tempo” (ORTEGA Y GASSET, 2016b, p.72). Tal percurso reflexivo traça importante caminho estético que recua à arte pictórica desenvolvida a partir de Velázquez e Rembrandt, quando esses se distanciam da predileção por temas religiosos e míticos, propondo uma arte distante da vida corriqueira, logo, do factual e do temporal, para demarcarem incompletudes, aberturas e imperfeições (SIMMEL, 1950; ORTEGA Y GASSET, 2016b).

Esse modo de ser da arte pictórica até então se estrutura por intermédio de representações de “realidades” metafísicas e de idealismos calcados na valorização de como determinado pensador (quer seja pintor, filósofo, escultor, escritor ou sociólogo) acreditou que o Homem e a sociedade deveriam ser ou deveriam estar representados. A produção velasquiana e a rembrantiana, portanto, espelham significativa alteração temática, por consequência, semântica e, igualmente, exemplificam a transformação da estrutura do pensamento ocidental da escolástica para a centralidade moderna do Homem.

Nessa via, quando se vale de Rembrandt, Agustina Bessa-Luís (2006) “questiona mais uma vez a existência de parâmetros únicos para os limites da existência” (VASCONCELOS, 2009, p.148). E, nesse caso, a expressão “limites da existência” pode ser lida como sua temporalidade. A autora portuguesa emprega mecanismos estruturais da arte pictórica, como a instantaneidade, mas também se vale de aspectos semânticos levantados pela produção rembrantiana que se conectam a sua forma de interpretar a realidade.

O romance em apreço funciona como mecanismo para pensar o tempo e os seus diferentes usos estéticos. O cerne do debate proposto por Agustina Bessa-Luís (2006), portanto, ancora-se na forma como realidade, representação, imperfeição e temporalidade se atam e produzem artefatos cujo sentido final esfarela-se pela multiplicação de hipóteses. A romancista

traça esse percurso em *A Ronda da Noite*, pela estrutura circular da narrativa, mas também pela abertura de sendas hermenêuticas para a tela rembrantiana. A percepção temporal, na pintura, aproxima-se da simultaneidade e isso faz com que a temporalidade do quadro se desenvolva “geologicamente” (BAZIN, 1991, p.173), isto é, em profundidade e em estratos. Focalizamos e apontamos, neste tópico, algumas questões relativas à manifestação do tempo em uma tela pictórica, a seguir, aprofundaremos isso, bem como apontaremos outras partes constituintes da pintura figurativa que, da mesma maneira, aparecem literária e estruturalmente trabalhados pela romancista.

5.5 Simultaneidade e temporalidade: o tempo de Martinho e a ação de Josefa

Quando contempla uma tela pictórica, o espectador-receptor obtém toda a informação pictórica de uma só vez. Em vista disso, Georges Didi-Huberman (2013, p.9) entende que “diante de uma mesma superfície de quadro, de escultura, em que nada terá sido ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente, *apresentado*”. No entanto, após a contemplação em que tudo foi apresentado, o espectador-contemplador precisa decompor as camadas da composição, ou seja, precisa *ver* mais do que *percepcionar*. Em sua instantaneidade e simultaneidade, a pintura pede um momento de suspensão do juízo e de contemplação para depois as faculdades críticas ajudarem a produzir o deciframento dos níveis e das camadas responsáveis estruturantes. Se, na pintura, o impacto é imediato, o mesmo não acontece, no texto literário, devido à sequencialidade, por mais fragmentada que uma narrativa seja.

Na estruturação romanesca da autora, esse processo característico da pintura pode ser reconhecido na forma como as interrupções e pausas funcionam como pretexto para a análise e reflexão de condutas e de valores que surgem a partir de cenas-chaves quase estáticas. Esta sentença de Simone Pinto Monteiro de Oliveira (1972, p.38), sem se referir às relações entre literatura e pintura, ilustra bem essa questão: “[...] este extermínio da sequência linear, vai sendo enriquecido de novos procedimentos como, por exemplo, o da parada do tempo, enquanto a narrativa prossegue, e a posterior retomada dos mesmos elementos, no mesmo ponto, a fim de criar a sensação de imobilidade do tempo”. Ou seja, a marca agustiniana encontra-se na quebra da linearidade da narrativa pela desestruturação temporal, logo, pela sensação de tempo parado e de imobilidade contemplativa, características da observação pictórica ao retomar reiteradamente uma mesma cena.

Em vista disso, o tempo de depuração do texto literário e o da imagem estética distinguem-se. O cinema, a literatura e o teatro são a arte do devir, da transformação, já a arte

pictórica busca a sua força, seu impacto no estático. A simultaneidade, como substância constituinte da natureza do quadro, exige daquele que o contempla escolhas frente à complexidade, ao excesso de matérias evidenciadas ao mesmo tempo, por mais que o elemento representado seja um retrato humano em fundo preto. A sobreposição de olhares e a alternância entre os níveis que compõem a pintura são responsáveis pelo(s) sentido(s) da tela. Muitos desses níveis compõem um quadro como “A Ronda da Noite”, bem como quadros de predileção barroca. Igualmente, muitos estratos formam o romance de Agustina Bessa-Luís.

Em nossa argumentação acerca da natureza da arte pictórica, até este momento, discutimos como o movimento ajuda a “materializar” o tempo, assim como a narrativa literária possui uma sequencialidade, que não faz parte da composição pictórica. Desse modo, notemos como os elementos estruturais da pintura estão destacados pela romancista neste excerto retirado das páginas finais de *A Ronda da noite*:

A arte, na obra de Rembrandt, não pertence à herança que todos esperavam do seu génio. É uma captura do acontecimento e não a história dele. É tanto mais extraordinário esse *acontecimento quanto joga com o que lhe é simultâneo*: a nudez de Susana no banho não ignora o olhar concupiscente dos velhos embora ela não se aperceba da presença deles. *Tudo o que concorre para um efeito é simultâneo*; e antes de um facto se produzir ele já concorria para a unidade através de pequenos acontecimentos auxiliares (BESSA-LUÍS, 2006, p.351).

O fragmento acima explicita como o narrador de *A Ronda da Noite* discorre sobre um dado elementar da pintura representativa: a *simultaneidade*, que pode ser lida como sinônimo de *multiplicidade*, visto que representa a existência de componentes diversos, ao mesmo tempo, em determinado espaço e tempo. Há um conjunto de elementos heterogêneos que compõem a cena pictórica representada e apresentada. Essas inter-relações são de grande valor semântico, tanto que, sem tocar no cotejamento entre a escrita agustiniana e a arte pictórica, Maria Alzira Seixo (1987, p.62-63) destaca este desejo de concomitância, ou melhor, de multiplicação, almejado por Agustina Bessa-Luís, como dado essencial à composição e à decifração pictórica:

Ao examinar a atitude narrativa em que a autora se coloca [...] verificamos dispor de uma multiplicidade de dados nem sempre primando pela coerência. [...] O que se verifica é que a autora, partindo de uma personagem, nos comunica o seu ser interior à mistura com pormenores descritivos e a partir daí se deixa arrastar para considerações gerais, verdadeiras especulações sobre assuntos derivados de um pormenor e que não contribuem para o desenvolvimento de uma possível intriga.

A Ronda da Noite, em sua oscilação entre interpretação estética e leitura crítica, apresenta constantes rupturas temáticas como podemos observar na estrutura argumentativa do

primeiro capítulo, em que, sem uma mudança gradual, mas abrupta, o narrador fala do túmulo da família Nabasco, depois disserta sobre a personagem Patrícia Xavier, amiga de Maria Rosa, que morre ao fazer um aborto⁵⁷, discorre sobre esse ato para analisar o quadro de Rembrandt e volta a comentar acerca de Patrícia. Um caminho típico do romance agustiniano é este: cena paralisada - descrição - análises - pormenores - abertura de níveis (colocação de parênteses). Em razão desse percurso, o citado primeiro capítulo de *A Ronda da Noite* pode ser entendido como uma espécie de pintura com três pessoas olhando o túmulo da família, no dia de finados, e os níveis de focalização possíveis permitidos pela configuração pictórica.

Em Agustina Bessa-Luís, se a ação pode ser considerada lenta, as suas análises não, na medida em que cenas estáticas são esquadrinhadas por olhares contemplativos heterogêneos. Esse aspecto aproxima os mecanismos literários priorizados pela autora da composição pictórica, em razão do desejo de simultaneidade, pelas sucessivas pausas digressivas e pela valorização de cenas-chaves que guardam potencialidades interpretativas. Fragmentos críticos como o supracitado de Maria Alzira Seixo (1987) demonstram a importância das artes plásticas, em especial, da pintura, na formação crítica e na composição literária da escritora.

A representação pictórica não é delimitada por um princípio e um fim temporais, o que certifica outra característica primordial da simultaneidade. Nesse sentido, a moldura espelha o limite do quadro, conforme destaca André Bazin (1991). Aquele que contempla uma tela pictórica fica o tempo que quiser diante do objeto. Se existe a temporalidade representada na cena, igualmente há a do espectador da tela. Martinho Dias Nabasco passa, praticamente, a sua vida toda diante da pintura de Rembrandt tentando decifrar os seus enigmas e analisando seus níveis, suas cores, suas personagens e seu nome. Não há “duração” de um quadro, já um romance, por mais que a narrativa seja altamente fragmentada, tem um começo e um fim, assim como filmes, peças e músicas. *A Ronda da Noite* recria, em sua estrutura, dinâmicas características do processo de entendimento da arte pictórica; entretanto, a aproximação entre literatura e pintura não se estabelece apenas pela tentativa de retomada de procedimentos característicos de cada uma dessas artes, mas também do modo como cada uma delas são sentidas e decompostas por aqueles que entram em contato com essas produções. O “presente indefinido”, destacado por Eduardo Lourenço (1994), de Martinho espelha o presente indefinido do tempo de contemplação de uma tela pictórica.

Narrativas literárias estão sujeitas à linearidade do signo linguístico. Os olhos naturalmente veem diferentes matérias, mas não conseguem ler duas páginas distintas ao

⁵⁷ Isso demonstra como algumas personagens, segundo entendimento de Laura Fernanda Bulger (2007, p.74), “entram e saem de cena para cumprir a função temática que lhe compete”.

mesmo tempo. A diegese fílmica e a teatral podem trabalhar, em sua execução, a simultaneidade, pois aquela pode colocar várias telas na maior, ou seja, trabalhar com a projeção múltipla. Esta, no espaço do palco, é capaz de comportar diferentes ações, assim a impossibilidade da simultaneidade efetiva fica restrita à literatura, que só consegue apresentar os acontecimentos, mesmo que simultâneos, de forma sucessiva. O leitor, no processo de deciframento, terá que entender que as cenas descritas podem estar acontecendo em um mesmo tempo. Por mais polifônico e fragmentado que um texto literário seja, por mais alterações que a configuração da folha possa ter, a leitura é sequencial. A concomitância, em literatura, constrói-se sequencialmente e não instantaneamente.

A pintura usa signos materiais: a tela e as tintas para dar vida às composições. Já a literatura usa de palavras, que não têm existência física em si, como as tintas, mas possuem uma convenção com o mundo material. O conteúdo figurativo das pinturas, logo, os temas dos quadros podem corresponder às frases e seus desdobramentos. Desse modo, a simultaneidade sublinha a relação entre espaço romanesco e espaço pictural, uma vez que aquele que contempla um quadro precisa lançar o olhar em diferentes planos, ou seja, de cima para baixo, do centro para a esquerda, em um detalhe específico. Há um centro, pensando na representação figurativa de cariz clássica, um ponto fixo que inicialmente atrai o olhar. Todavia, independente disso, torna-se necessário perceber como o espaço da tela foi preenchido, principalmente, tendo em vista artistas barrocos como Rembrandt, que privilegiam a profusão de detalhes, tal como faz Agustina Bessa-Luís (2006) na composição de seus romances.

Quando se focaliza a matéria pictórica, a luz, elemento responsável pelo preenchimento da tela, ganha destaque, bem como causa o contraste entre claro e escuro. Tal fenômeno conduz à inter-relação entre conteúdo semântico e composição plástica a ponto de ser uma das substâncias-chave da metodologia barroca. Por outro lado, o contraste igualmente dá profundidade ao quadro. A maneira como o artista preenche o plano do quadro, com matéria representada e escuridão, precisa ser averiguada para, assim, potencialidades semânticas a serem reveladas.

A investigação de Martinho Dias Nabasco sobre a composição pictórica, assim como os momentos em que o narrador focaliza a abundância do negro e das cores vibrantes elementares da composição de “A Ronda da Noite” são encontrados ao longo do romance. Isso distingue, por sua vez, a importância da luz e do detalhismo, no processo de criação de Rembrandt. Minúcias igualmente qualificadoras da forma como o narrador agustiniano descreve a tela rembrantiana para, conseqüentemente, ser fiel a um modo de composição do artista holandês, haja vista que o trabalho com a linguagem constitui um mecanismo semântico:

O burgomestre vestido para presidir à sessão solene com a sua faixa de gala e os sapatos de laços das grandes ocasiões; o lugar-tenente, segurando a acha com que daria sinal para a audiência começar. O chapéu com plumas brancas não podia ser mais adequado. As botas acima do joelho, as galochas a meia-perna. A casaca bordada com arabescos e os cabelos ondulados como que com ferro de frisar. E atrás dele as armas aperradas, os piques alçados, risos e exclamações. O tambor-mor, o tal que ficou mutilado porque não cabia na parede; um belo cavaleiro de gola frisada como só se frisava em Amesterdão; os cascos, as mãos toscas, a bandeira, um negro ou um gnomo que foge por entre a multidão. A criança luminosa e feliz, tão à vontade no meio dos homens que vão desfilar e não combater (BESSA-LUÍS, 2006, p.70).

Notemos, nesse fragmento, como a descrição feita pelo narrador privilegia as cores pela demarcação linguística da luminosidade da representação das roupas das personagens e, assim, a romancista escolhe suas palavras para tentar ser fiel ao modo de composição de Rembrandt. Mas se há a cor, por outro lado, existe o escuro. Em *A dobra: Leibniz e o barroco*, Gilles Deleuze (1991) argumenta que a multiplicação de níveis (a dobra, na linguagem deleuzina) cria o contraste entre claro e escuro, assim como representa uma substância barroca: “O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória. Não pára de fazer dobras. [...] O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 1991, p.13). Por sua vez, Italo Calvino (1991) apresenta uma ideia similar, feitas as devidas adaptações, quando diz que o romance enciclopédico, em seu desejo de interpretar o mundo, iria se ampliando (dobrando-se) até conter o universo. Do mesmo modo, defendemos, aqui, que dobras abrem níveis, bem como possuem uma parte de luz e outra de escuro.

Ao discutir a luz, Denis Diderot (2013), em *Ensaio sobre a pintura*, destaca a necessidade de olhar igualmente a sombra, porque a matéria sensível possui uma parte de luz e outra de sombra, destacando que pinturas harmônicas, tais como as gregas e renascentistas, de acordo com o entendimento de Georg Simmel (1950), as trabalham de modo satisfatório: “Há objetos que a sombra valoriza, outros que se tornam mais interessantes sob a luz” (DIDEROT, 2013, p.56). Mas Rembrandt não privilegia esse tipo de harmonia, tanto que Denis Diderot (2013) o utiliza para ilustrar uma forma de representação caracterizada pela demarcação de contrastes, pois nessa chave de leitura proposta, o filósofo francês avalia Rembrandt como mestre na fusão da camada de luz e de sombra típica do barroco, bem como das indefinições e dos limites do ponto de vista. Nesse panorama, os aforismos do texto agustiniano funcionam, conforme destacado, como momentos de iluminação enquanto as profusões de argumentações representam as sombras.

Em vista disso, o gênero de pintura privilegiado pelo mestre holandês, segundo Denis Diderot (2013, p.60), permite a transgressão da “lei de a tudo dar acabamento”, volta-se, então,

às propostas de leitura de Georg Simmel (1950) sobre o inacabamento como força central de Rembrandt:

[...] o pintor [Rembrandt] somente representou nítida e intensamente os detalhes que percebeu nos objetos, da perspectiva em que escolheu colocar-se; para além desse ponto, nada mais se vê; menos ainda alguém dele. Seu quadro não é absolutamente um quadro: de sua tela até seu ponto de visão não se sabe o que é. Entretanto, não se deve censurar esse gênero de pintura; é o do famoso Rembrandt. Esse nome por si só basta para engrandecê-lo (DIDEROT, 2013, p.60).

Os limites da percepção e o perspectivismo correspondem aos elementos, na citação acima sublinhas pelo filósofo e, da mesma forma, essas substâncias fazem-se presentes em *A Ronda da Noite*, assim como são enfatizadas pelo narrador de Agustina Bessa-Luís, ao dissertar acerca da coerência estrutural do quadro de 1642:

Como no quadro de Rembrandt, o que Simmel notara conforme um pensamento de Goethe (que há certos fenómenos da humanidade que são errados por fora e verdadeiros por dentro), a estrutura da *Ronda* é desproporcionada vista por fora mas, desde dentro, está conforme. Porque a própria vida é assim: segundo as entregas dos conteúdos da existência que o indivíduo faça movido pelos acontecimentos, por insignificantes que sejam, tudo parece casual e desproporcionado. [...] Mas, visto do interior, este procedimento obedece a uma evolução contínua, necessária e conforme a sua unidade. Pelo que Josefa, com a sua obtusa moral e dados restritos de compreensão das coisas, estava mais pronta a evoluir correctamente do que um filósofo aparentemente capaz de perseguir uma forma universal (BESSA-LUÍS, 2006, p.329-330).

O narrador descreve os mecanismos estruturais para, na sequência, destacar os essenciais e os sociais. A escritora combina esses elementos e, assim, posições diferentes, que podem ser físicas, mas também sociais e cognitivas, fazendo perceber os fenômenos de formas variadas. Portanto, com esse jogo argumentativo, o narrador agustiniano explicita o conjunto de informações sociais e subjetivas responsáveis por decompôr a realidade e dotá-la de valores. Assim, manifesta-se a importância da subjetividade da experiência e do uso da linguagem responsáveis por estabelecer sentidos e ligações. O desenvolvimento diegético de *A Ronda da Noite*, bem como o diálogo com os outros dois romances focalizados, frisa esse traço do entendimento de Agustina Bessa-Luís, pois a autora volta recorrentemente às insuficiências, baixeiras e aos limites do eu.

Se a valorização das minúcias ocupa lugar singular no estudo do barroco, esse mesmo gosto faz-se presente na romancista portuguesa, como bem alerta Álvaro Manuel Machado (1983, p.36-37): “para Agustina Bessa-Luís o ornamento é absolutamente essencial: aparentemente repetitivo, frágil, o ornamento conduz a um centro obstinadamente procurado,

uma unidade estética tanto mais procurada mais inalcançável, que é o reflexo da unidade cósmica”. Notemos, neste trecho, a descrição pormenorizada aliada à valorização dos detalhes, quando o narrador elenca os objetos do quarto de Martinho Dias Nabasco:

Nem sempre as coisas corriam tão bem. Aos cinco anos de casados separaram os quartos e o dele ficou um pouco ao abandono, com livros e roupas por cima dos móveis e chaves e botões de punho, alfinetes das camisas novas, velhas contas, bilhetes de cinema, tudo acumulado; sem falar nos remédios para a tosse, variadas pastilhas e coisas mais sérias, como os antibióticos fora de prazo, e as vitaminas, os estimulantes, os antipiréticos, encastelados como numa farmácia, de mistura com caixas de sabonetes vazias e cremes para as mãos já secos (BESSA-LUÍS, 2006, p.256).

O fragmento acima demonstra o esmiuçar dos elementos da casa, por conseguinte, a importância dada aos objetos é também consequência do ímpeto inventariante da romancista, assim como exalta o gosto pela arte pictórica rembrantiana, que produz a exaltação do olhar pela profusão de pormenores. A acumulação de objetos representa um importante traço barroco, por isso entendemos que a representação pictórica de cariz barroca, a qual estamos privilegiando devido à relação estabelecida entre a produção agustiniana e a rembrantiana, explicita a maneira como a multiplicidade estrutural elementar se faz perceptível. Isso dilui a sensação de conquista plena, visto que a ornamentação e o detalhismo excessivos produzem a perda do caminho objetivo da percepção, pois existe sempre outro ângulo e outro objeto para deter a atenção. Na pintura, conforme destaca Denis Diderot (2013), o aumento no número de planos, de elementos e de entes representados pede maior cuidado e trabalho com a perspectiva e com os jogos de luzes. Se “A Ronda da Noite” exemplifica tais substâncias, essas mesmas, por conseguinte, tornam-se essenciais *A Ronda da Noite*.

As camadas de informações e a multiplicação de planos de um quadro evocam “a heterogeneidade do microcosmo pictural” (BAZIN, 1991, p.173), assim como a feição enciclopédica da escritora evoca a heterogeneidade dos campos do saber. Portanto, um romance de traço enciclopédico, que prima pela multiplicação e indefinição dos saberes, bem como pela percepção de vozes dissidentes, sujeitos particulares e visões de mundo divergentes, como os de Agustina Bessa-Luís, se aproxima desse traço formador da estrutura da arte pictórica, principalmente, a barroca, assim como pela profusão de níveis narrativos responsáveis pela aparência “dobrada” e poliândrica.

A romancista parece escrever em camadas como se estivesse pintando, então, quer apresentar elementos distintos em simultaneidade e em interconexão. Seus romances são compostos por muitos níveis e planos, pela profusão de detalhes, e assim, sem diálogo com Rembrandt, Agustina Bessa-Luís (2006) almeja captar acontecimentos como consequência da

pluralidade de níveis formadores e permitidos por uma imagem. O leitor acostumado à estruturação agustiniana apreende o modo como ela pinça e pincela momentos específicos da vida tanto daqueles que ela biografa, quanto daqueles seres que (re)cria.

Essa escolha estrutural afeta o desenvolvimento da trama e, dessa forma, a temporalidade. Na multiplicação de níveis digressivos e na abertura de parênteses, a partir de uma cena específica, não do desenrolar dinâmico da intriga, ganha densidade “algo de muito profundo [...] para além da simples sucessão de acontecimentos que se habituou a ver desenvolverem-se em relações de causalidade” (SEIXO, 1987, p.60). Portanto, a diegese em Agustina Bessa-Luís, não é necessariamente sucessão no seu sentido ortodoxo, conforme apresentado, apesar de sentirmos fortemente a passagem temporal, por exemplo, pelo envelhecimento das personagens, bem como pela delimitação dos anos, pelas analepses e prolepses.

Em outro estágio, a justaposição de imagens realça a “consciência trágica do tempo” (HELENO, 2002, p.39) como eixo basilar de sua filosofia. O efeito estático da pintura permite a palpação da vida latente - essa densidade que a pintura procura ao ser a arte do estático, da profundidade do olhar e da simultaneidade dos elementos, de sorte que busca ir além do material e do finito. Ao valorizar e dialogar com a pintura a ponto de produzir um romance denso como *A Ronda da Noite*, a autora possibilita, que mais do que acompanhar peripécias e ações, o leitor do romance agustiniano entre em contato com situações pictóricas. Temos uma história, pois se trata de uma narrativa, mas marcada por elementos que remetem à discussão do universo pictórico e, assim, a diegese vai se construindo como se fosse uma “Bíblia dos pobres”, retomando o título de um dos textos da ficcionista. Um conjunto de imagens, cenas-chaves e potencialidades hermenêuticas qualificam a arquitetura de *A Ronda da Noite*.

Luiz Forjas Trigueiros (1969, p.116), em “Agustina Bessa-Luís, alquimia de sentimentos e ideias”, quando aproxima a escrita da romancista às artes plásticas, percebe esse caráter pictórico, imagético no texto da autora: “[...] vejo os romances de Agustina Bessa-Luís como obras na aparência predominantemente plásticas, e não raro, ao ler um dos seus romances, penso em certos quadros”. Algumas dessas cenas pictóricas podem estar nomeadas, conforme acontece em *A Corte do Norte*, em que “Judite e Holofernes” aparece reiteradamente. Percebe-se como, insistentemente, a pintura serve como motivo para digressões.

Quando valoriza momentos retidos da vida das personagens e as digressões causadas pelos movimentos dos pensamentos que contemplam a cena, Agustina Bessa-Luís, com essa escolha compositiva, “pictorializa” a escrita literária, visto que o estático e a simultaneidade, além da profusão de descrições, garantem a vertente plástica característica do texto da

romancista. Imagens cristalizadas oferecem pormenores descritos, à vista disso, mostra-se a força dos detalhes mais do que o desenvolvimento de peripécias. A imagem estática impõe a suspensão do tempo e do espaço ao fixar ambos e, assim, o inventário qualificador do mecanismo enciclopédico da composição de Agustina Bessa-Luís, de armazenamento de uma ocasião, igualmente, se apresenta pela fixidez de um espaço e de um tempo que dialoga com traços estruturais da pintura.

Os jogos e contrastes de ideias, os períodos longos, as idas e vindas temporais “dobrando” o texto e os pormenores criam a sensação de que Agustina Bessa-Luís ambiciona “pintar” os caminhos tortuosos do pensamento, ou melhor, da memória. Com isso, faz ver tantos os pensamentos das personagens, quanto os do narrador onisciente e do autor implícito. Tal arranjo estilístico e estrutural intensifica o temperamento visual e a significação figurativa valorizada pela romancista, conforme as descrições e análises do quadro de Rembrandt demonstram. Ao justapor imagens e ao embaralhar discursos, a autora dá força às perspectivas, às vozes e aos olhos que interpretam e se movimentam na cena exterior paralisada até chegar à manifestação do autor implícito e à demarcação dos limites do eu.

Na literatura, diferente da pintura, pela configuração estrutural e pelo uso do signo linguístico, torna-se possível aclarar os limites do olhar e as interpretações discordantes pela multiplicação de vozes. Por outro lado, a arte pictórica desenvolve-se em profundidade, isto é, com camadas de informação presentes em simultaneidade, que pedem a divisão do olhar, assim como o tempo de focalização para lidar com o excesso de informações explicitadas.

A contemplação do objeto estático pictórico e, por consequência, dos níveis de significação e enigmas evidenciados pela tela, exige do espectador-receptor a imersão, o mergulho e a ponderação, representativos da tentativa de decifração hermenêutica, assim como a impossibilidade de fechamento, conforme demonstrado pelo processo narrativo do fascínio, que o quadro de Rembrandt exercia em Matinho Dias Nabasco desde a infância. Como frisado, além do desejo de entendimento da semântica da arte, *A Ronda da Noite* expressa, igualmente, o processo de recepção da obra pictórica, conforme este fragmento aclara:

Parecia-lhe agora a Martinho que a *Ronda da Noite* se apoderava dele (o termo é possessão) como um símbolo cujo significado fosse o seu próprio pensamento. A pessoa era iluminada para se transformar na própria obra de arte. A carga afectiva contida em Rembrandt e nos seus modelos resultavam na imagem do mundo com o qual, assim, Martinho criou uma aproximação. Essa tonalidade afectiva ia ter importância na relação com as outras pessoas (BESSA-LUÍS, 2006, p.343-345).

Existe, portanto, a representação da recepção, mas também os efeitos emocionais (a carga e a tonalidade afetiva) do contato com objetos estéticos. Quando discute a relação entre linguagem verbal e não-verbal, José Ortega y Gasset (2016b), em *Velázquez*, argumenta que a essência da pintura consiste em ser interrogação, por sua vez, hieróglifo e não palavra. Essas pedem conceitos e o “conceito é o claro por excelência” (ORTEGA Y GASSET, 2016b, p.53), assim como põem às claras marcas de convenções sócio-históricas. A linguagem institui a substância comunicativa por excelência, porém, como a significação é construída em objetos desprovidos de verbo? Ao ser expressão muda, a arte pictórica torna-se, essencialmente, mistério, possibilidade, o que, de certo modo, está bem ao gosto da cosmovisão agustiniana:

O prazer da pintura é ser para nós perpétuo hieróglifo para o qual vivemos constantemente num esforço de interpretação, trocando sem cessar o que vemos por uma intenção oculta. Daí essa espécie de eflúvio de significado que mana continuamente da tela, do painel, do desenho, da água-forte, do afresco. Em suma, o quadro está sempre nos fazendo sinais (GASSET, 2016b, p.55).

A sentença do pensador espanhol resume narrativa sobre a família Nabasco e sobre Rembrandt. Grifemos: “esforço de interpretação”, “trocando sem cessar”, “intenção oculta”, “eflúvio de significado” e “sempre nos fazendo sinais”. Essas expressões utilizadas como marcas da substância da pintura são também as da obra da ficcionista em discussão, conforme nossa trajetória reflexiva aspira a demonstrar, pois o romance de 2006 constitui um elogio à essência da pintura, à sua natureza plástica extrínseca e à sua força semântica intrínseca. Fazendo jus à feição poliândrica do texto literário de Agustina Bessa-Luís, em *A Ronda da Noite*, ficção e ensaio caminham juntos, de sorte que temos a meditação acerca dos traços composicionais da pintura como a simultaneidade, o caráter estático, a mudez e a profusão de níveis, os quais são também estruturalmente adotados por Agustina Bessa-Luís.

O ajuizamento pedido pela grande arte se conecta à força do enigma, à angústia da dúvida e ao elemento existencial da temporalidade. Esses afetos podem ser tão angustiantes que, para alguns o melhor caminho torna-se a destruição do objeto artístico, tal como faz a personagem Josefa para desespero de Martinho, quando essa resolve “limpar” a sujeira do quadro de Rembrandt com produtos de limpeza e o desfigura e, em maior grau, silencia o enigma, como descreve o narrador: “O seu enigma não podia mais ser auscultado. O seu efeito tinha desaparecido. A sua linguagem intuitiva não se ouvia mais. Josefa admirou-se de ter, em tão pouco tempo, destruído a unidade dessa extraordinária obra” (BESSA-LUÍS, 2006, p.336).

A limpeza da *Ronda da Noite* por Josefa pode ser lida como o grande acontecimento do romance, pois essa cena delimita a materialização da angústia. Criações artísticas com

densidade pedem juízos críticos, desse modo, o confronto do eu com objetos estéticos evidenciam, assim como investigam, traços que constituem o inteligível do ser humano, como a exigência de verdade, de justiça, de beleza e de sentido. A grande arte clama pelo embate desestruturante, por isso, há um afeto causado pela arte e esse produz uma conduta. Assim, os eixos de reflexão privilegiados pela autora aproximam-se e os efeitos da arte deixam de ser apenas interiores, subjetivos e tornam-se ação.

Os enigmas elaborados em Martinho pela contemplação constante da tela rembrantiana produzem um ser obcecado, mas também angustiado, pois ele está “apoderado” pela necessidade de encontrar o valor semântico final, por isso a pintura o “pica” no coração cada vez que a personagem a contempla, tal como o narrador agustiniano descreve: “Ele não podia cruzar o vestíbulo ou, digamos antes, a antecâmara do salão destinado às festas e concertos privados, sem sentir uma picada no coração” (BESSA-LUÍS, 2006, p.275). Todavia, em Josefa, o efeito dessa “picada” torna-se outro. O ato dessa personagem demonstra a força intempestiva da não aceitação do objeto estético potencializador de desespero, sendo esse sentimento consequência da condição insuficiente e da incapacidade de decifração plena. Esse conjunto de tonalidades afetivas é responsável, em último grau, pela angústia, pois são eles que fazem com que o sujeito queira, no caso de Josefa, literalmente, destruir a fonte geradora do mal-estar para, assim, tentar calar as interrogações da arte.

Apagar a pintura sugere o desejo de sufocamento das dúvidas, dos enigmas e das interrogações que salientam as insuficiências e as incertezas do eu, o que reapresenta traços presentes na discussão sobre o conceito de escrita entre parênteses. Ao apagar, ao silenciar o que incomoda, há uma suposta coerência semântica existencial. No entanto, tem-se uma plenitude rasa, segundo a concepção da romancista, por isso, a interrogação, essencial ao processo epistêmico e de aprendizado, continua a existir apesar de estar, supostamente, silenciada.

Martinho Dias Nabasco representa um ser angustiado por não encontrar o sentido final e a interpretação incontestável para “A Ronda da Noite”, assim como Léon Geta Fernandes, em *Um cão que sonha*, e os descendentes de Boal, em *A Corte do Norte*, também o são. A dúvida angustia. A atitude de Josefa representa um ato de *desespero* para calar uma *angústia* que pode ser interpretada, quer pelo desejo de atenção de Martinho, quer pela negação do enfrentamento de uma realidade existencial. Torna-se fundamental, à vista disso, compreender a forma como a arte de Rembrandt e de Velázquez, segundo o entendimento de José Ortega y Gasset (2016b), auxilia na compreensão do processo de alteração do sentido do tempo na pintura ao sair de uma realidade ideal e plena para demarcar seres imperfeitos e mortais.

A contemplação da pintura de Rembrandt, ao ser força estática, ao ser tempo cristalizado, mostra a temporalidade de Josefa e, por conseguinte, o seu limite temporal para encontrar sentidos que escapam e que mudam. Essas questões são de ordem inconsciente. O não-encontro da Verdade suscita a estrutura de atuação da angústia. Similar a José Ortega y Gasset (2016b), Eduardo Lourenço (1974, p.31) traduz bem essa problemática, quando discorre sobre o modo como a arte propõe mistérios, na medida em que frisa limites cognitivos, hermenêuticos e existenciais: “Em face de sua imagem ou de sua sombra, o homem realiza um dia o encontro decisivo com os seus limites”. Por ser igualmente limite, a finitude da existência e a capacidade projetiva, ou seja, o devir, frisam o tempo do ser indagante para encontrar respostas para o motivo existencial e predicado frente à angústia da multiplicidade. Esta, por sua vez, move o homem ora para a face da “imagem”, para o claro; ora para a “sombra”, para o escuro, retomando os termos utilizados pelo pensador português que, inclusive, fazem referências ao contraste típico do barroco.

Em razão desse jogo entre temporalidade, multiplicidade semântica, hermenêutica da facticidade e morte, segundo Eduardo Lourenço (1994, p.170), Agustina Bessa-Luís realiza um “inextricável diálogo da morte no interior da vida e da vida no interior da morte”. Se a vida de Martinho assemelha-se ao quadro de Rembrandt, qual seria o de Josefa? O que a leva a destruir o quadro. Há uma carga inconsciente, não verbalizada e implícita nesse ato. A tela de Rembrandt, em *A Ronda da Noite*, estabelece a interrogação de base ontológica que potencializa o sentido trágico da busca da significância do ser como um dos grandes temas agustinianos. Perguntas simples, mas sem respostas, podem ter efeitos devastadores, conforme sublinha a ficcionista ao estruturar seus romances em enigmas, sendo estes potencializadores da angústia, do desespero e do mal-estar. A atitude de Josefa manifesta uma negação e uma rebeldia. Mecanismos psíquicos heterogêneos conduzem a essa ação, então, pode-se pensar que estão envolvidos desde aspectos sócios-históricos até outros de ordem existencial. Há uma gama de caminhos possíveis e complementares, como recorrente na produção da escritora.

A Ronda da Noite demonstra como os efeitos emocionais da multiplicidade assentam nos elementos estruturais formadores da arte pictórica, pois a angústia se assemelha à multiplicação de possibilidades frente à ausência de certezas, inclusive, para o próprio objeto estético. A existência do quadro de Rembrandt em local de destaque, gerava essa reação nos habitantes do Torreão Vermelho, do Solar da Ronda, entre as outras residências dos Nabasco. A alteração no estatuto da linguagem, da relação entre as palavras e as coisas, assim como a falência das narrativas mestras, demonstra a impossibilidade de definição do que significa uma

vida autêntica, ou seja, o real sentido do ser. Por isso, as inúmeras tentativas, sejam elas apoiadas no sangue, no dinheiro e na arte, denotam essa mesma incapacidade.

A angústia, paradoxalmente, equivale à “presença” emocional do faltante, assim como acontece com a saudade. O empírico do ser sendo representa a ausência da morte. Por outro lado, em cada momento do vivo, existe a consciência da certeza que a existência, como temporalidade, caminha em direção ao que falta, ou seja, a morte e essa certeza temporal gera angústias. Essas, para Agustina Bessa-Luís (2000), retratam a percepção da temporalidade humana, logo, da finitude do existente. Uma tela pictórica ao não ter tempo, ao ser a cristalização de um instante, a ponto de artistas como Rembrandt quererem vencer isso, destaca como o homem está preso às engrenagens do movimento temporal. No tempo da existência, Martinho não encontra o valor semântico para o quadro e, por consequência, para si.

No verbete “angústia”, Nicola Abbagnano (2015, p.63) a descreve como “situação afetiva fundamental” (ABBAGNANO, 2015, p.63) do ser histórico que se interroga sobre o sentido do ser e, nesse processo depara-se com a multiplicidade. A pluralidade intensifica a aceção do nada enquanto conjunto de possibilidades, enquanto abertura. Entretanto, o que é múltiplo não é e, ao não-ser, configura-se enquanto *poder-ser*, sendo que tal conceito configura-se como possibilidade, incerteza e abstração, por outro ângulo, o próprio nada. Esse movimento constitui, segundo Eduardo Lourenço (1974, p.40), a estrutura do ser humano: “O Nada resume desmedidamente todas as formas do obscurecimento do nosso parentesco profundo com a Realidade”. Agustina Bessa-Luís ficcionaliza essa ideia em cenas como a limpeza de “A Ronda da Noite” para expor (ironicamente?) como “o pleno acesso à abertura virá da experiência excepcional da *angústia*” (NUNES, 1991, p.110).

Em Rembrandt, o jogo entre claro e escuro ganha sentidos mais metafóricos do que apenas o trabalho com as cores, portanto, a profundidade causada pela perspectiva e pelo jogo de tonalidades exterioriza questões filosóficas. Agustina Bessa-Luís convoca essas mesmas questões em seu texto, conforme demonstra a oscilação entre os comentários feitos por e sobre Martinho, Josefa, Maria Rosa e Judite. Assim, na obra de 2006, as iluminações interpretativas sobre a tela rembrantiana se misturam com a escuridão da continuidade do enigma. Como na tela de Rembrandt, o texto literário contrasta estruturalmente claro e escuro para, em outra instância, questionar gradações epistêmicas e existenciais.

A Ronda da Noite traz a meditação sobre a estética e, por conseguinte, a trajetória filosófica desse conceito. Além disso, focaliza modos de ser estruturais da arte pictórica, bem como sua produção e sua recepção à medida que dá espaço à apreensão sobre os assuntos e o estilo de Rembrandt. Nesse processo, a escritora trabalha com essas matérias e, então, torna-se

possível reconhecer de que maneira esse texto se arquiteta como uma significativa reflexão sobre essa área do saber basilar da enciclopédia. Portanto, ao longo da narrativa, além dos níveis em que se prioriza a pintura, temos, pela multiplicação e junções temáticas, reflexões existenciais, como a questão da temporalidade e a da morte, sendo esses assuntos os que encerram a trama.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A pluralidade é a lei da terra”
Hannah Arendt (2017, p.35)

Este trabalho partiu da hipótese de que a multiplicidade baliza a escrita de Agustina Bessa-Luís, por conseguinte, constatou-se como o ímpeto enciclopédico qualifica a produção da romancista. Em vista disso, com base em Italo Calvino (1990), discutiu-se o romance como enciclopédia aberta, pois no capítulo “Multiplicidade”, de *Seis propostas para o próximo milênio*, o escritor e crítico italiano discorre sobre esse gênero textual. Valendo-se dessa percepção, levantamos a seguinte interrogação: o conjunto literário agustiniano pode ser lido como uma grande enciclopédia ficcional? A resposta, ao longo deste estudo, mostrou-se positiva. Entretanto, para tal constatação, realizou-se um amplo movimento de trabalho.

Para chegar a essa conclusão, foi necessário primeiramente reconhecer as singularidades e os propósitos do gênero enciclopédia, em sua acepção tradicional, como o desejo de recolha de todo conhecimento produzido, bem como de aspectos do índice remissivo que quebram com a ordenação definitiva do saber, para depois - fundamentado em teóricos como Umberto Eco (1991), Olga Pombo (2006), Maria Esther Maciel (2009) e Maria das Graças Moura (2015) e Italo Calvino (1990), nosso ponto de partida - reconhecer as particularidades do romance como enciclopédia aberta.

Em razão do estudo da *Encyclopédie*, descobrimos que esta se estrutura em três áreas do saber, quais sejam, filosofia (razão), história (memória) e estética (imaginação), configurando-se a enciclopédia como uma unidade da multiplicidade. Esse sistema do conhecimento responsável pela estruturação enciclopédica foi formulado tendo como eixo o pensamento de Francis Bacon (BURKE, 2003). No caso específico da autora, a vastidão do seu conjunto literário impede o estudo de toda a sua produção em profundidade, mas isso não nos impede de apontarmos tendências e possibilidades. À vista disso, traçamos sinteticamente, no primeiro capítulo intitulado “Agustina Bessa-Luís: a tradição e o contemporâneo”, um panorama da produção agustiniana, discorrendo sobre as possíveis fases, faces e particularidades da poética da romancista, bem como investigando de que forma seu trabalho se insere no cenário literário português. Portanto, a extensão de assuntos nos obriga ao recorte temático e seleção, o que aconteceu tendo por base essa divisão da enciclopédia clássica. Guiados pela hipótese de trabalho, pela necessidade de recorte temático e de objetos de estudos e por essa divisão tripartida, selecionamos textos literários de Agustina Bessa-Luís que ilustram e demarcam o seu entendimento sobre esses três campos do saber.

A filosofia representa o desejo de entendimento do mundo fundamentado na capacidade da linguagem em significar e compreender a existência, bem como o plano sensível e o suprassensível. A linguagem elabora a forma como consciências estabelecem significações em determinados contextos sociais, históricos e psíquicos. Alicerçado pela narrativa de *A Corte do Norte* (1986), levantou-se a forma como a autora entende a linguagem, sendo essa componente fundamental ao quadro enciclopédico. A multiplicidade, nesse romance, se configura pela estruturação multiperspectiva, isto é, pela forma como diferentes percepções sobre um mesmo fato precisam da linguagem para tentar definir a verdade sobre um acontecimento e como, por sua vez, a multiplicidade de versões impede o estabelecimento da verdade, ou seja, do discurso final e inabalável. Tem-se, em suma, opiniões, mas não A verdade. Esse percurso reflexivo acontece no terceiro capítulo desta tese intitulado “*A Corte do Norte*: um romance sobre a linguagem”.

Por outro lado, refletir sobre essa categoria recai também em meditar sobre a língua e isso, conforme assinala Eduardo Lourenço (1994), sugere pensar sobre a nacionalidade. E, assim, constatamos como uma interrogação sobre Portugal fundamenta parte substancial da construção agustiniana. Em outros termos, se a romancista escreve romances enciclopédicos a inquirição sobre o que é ser português fundamenta esse método composicional e a sua articulação epistêmica. Nesse movimento, compreendemos como a escritora inventaria diferentes dados qualificadores do ser português - sem, contudo, defini-lo. Tais dados qualificadores passam a percepção de traços prosaicos ligados ao modo de ser geográfico, social e psíquico da província nortenha. Mas também existe o levantamento de particularidades de outros espaços do território português, como os ilhéus, além de aspectos qualificadores de Lisboa, por exemplo. Salientamos como, no processo inventariante, os objetos simbolizam importantes substâncias responsáveis pelo estabelecimento de teias rizomáticas mnemônicas. Por sua vez, a memória das coisas fundamenta parte importante do romance como enciclopédia aberta (CALVINO, 1990) (MACIEL, 2009).

Além disso, existe o levantamento de seres e acontecimentos históricos encarregados pela determinação de uma narrativa sobre Portugal. Nessa via, a História, com suas modulações e as particularidades de sua escrita, o uso que essa faz da linguagem, e, por conseguinte, quem a escreveu, simboliza importante área de reflexão privilegiada pela escritora e pela *Encyclopédie*. Focalizando a História, dentro da vasta produção da escritora que versa sobre esse assunto, a ponto de fundamentar a constatação de um possível terceiro momento, selecionamos o romance *Um cão que sonha* (1997). Por intermédio dessa narrativa, foi possível apresentar configurações acerca do entendimento da romancista sobre a História, a sua escrita,

a negação de um sentido teleológico e uma marcha desenvolvimentista para o curso histórico, mas também sobre os excluídos da História, como as mulheres. A multiplicidade, nesse romance, aparece como a necessidade de interposição de perguntas para o aceite e, assim, valendo-nos de supostos fatos incontestáveis, percebemos a pluralidade de vozes ocultas. Como demonstramos no quarto capítulo, por trás de uma suposta voz monofônica, falam outras.

Se a responsabilidade pela historiografia recai apenas em determinado grupo, bem como privilegiam-se certos espaços e fatos, como os ambientes externos e as guerras, então, existe uma história incompleta, fragmentada. Com isso, percebemos alijamentos históricos como a desproporção, quando não a ausência de mulheres como produtoras de textos. Ou seja, a ausência da voz feminina estampa como as mulheres foram apartadas da produção e determinação dos saberes e como seres atuantes ao longo da História, o que, sobretudo, não condiz com a realidade dos fatos. A multiplicidade, nesse caso, surge como um caso de justiça histórica, de explicitação dos estelionatos da História. A autora valoriza, portanto, a necessidade incansável de tecer interrogações e fugir das primeiras versões e do costumeiramente aceite.

A estética representa a última área estruturante da enciclopédia. Nessa via, selecionamos dentro da produção da escritora que versa sobre a composição artística, *A Ronda da Noite* (2006). Por intermédio desse romance, traçamos como a escritora utiliza o espaço romanesco para tecer apreensões de ordem filosófica, crítica e estética. Há, portanto, em parte significativa dos romances agustinianos, importante nível reflexivo e levantamento de conceitos como, por exemplo, o de história muda e o da memória do amor. Isso, por sua vez, recorre à configuração poliândrica do romance (CEIA, 2007). Em outros termos, o discurso crítico e teórico caminha junto com a descrição de uma narrativa, então, a multiplicidade de gêneros textuais qualifica o espaço romanesco, que deixa de ser o local apenas do desenvolvimento de uma diegese de cariz “tradicional”, para ser também lugar de reflexão, quer sobre a tessitura e as convencionalidades da escrita literária.

Se junto com o desenvolvimento de uma narrativa há reflexões de ordens diversas, em *A Ronda da Noite*, as meditações acerca da pintura e seus elementos estruturais, como a simultaneidade, alicerçam essa obra, que, por sua vez, configura-se como um estudo crítico acerca de Rembrandt. Isso ilumina os paralelos da relação entre literatura e pintura, conforme acontece no quinto capítulo intitulado “*A Ronda da Noite*: o estético, pictórico, o narrativo, a simultaneidade e a temporalidade”. Do mesmo modo, as diferentes interpretações para a tela rembrandiana, que dá título ao romance, constituem a multiplicidade de gêneros textuais e de pontos de vista, qualificadora do romance como enciclopédia aberta, assim como leituras

heterogêneas para fatos historicamente aceitos caracterizam a sua grande enciclopédia sobre Portugal.

Identificamos, nos três romances, o valor atribuído a alguns objetos simbólicos, como metonímia das personagens. Isso espelha a coerência dos seus procedimentos metodológicos, que interroga o tempo e a temporalidade do sentido dos seres, tendo por base, principalmente, a memória. Esta vem à tona apoiada nas redes distributivas possibilitadas pelo processo de reminiscência involuntária causada por algo externo, por conseguinte, isso conduz à vibração da consciência e, então, a interrogação das percepções de uma personagem e dos narradores. Essa sequência impele ao inacabamento textual e, em maior grau, existencial.

À medida que se perseguiu a maneira como a multiplicidade fundamenta cada um desses textos, notamos outro importante componente de sua gramática composicional, a dúvida enquanto elemento-chave epistêmico e estrutural. Demarca-se esse enfoque na expressão escrita entre parênteses, pois contatamos que o movimento interrogativo incessante leva à pluralidade, bem como ao inacabamento, pois toda resposta pode se tornar outra pergunta e, assim, facultar outros olhares, por consequência, outras vozes.

Essas surgem, em Agustina Bessa-Luís, por intermédio de uma primeira pessoa que não é personagem, no sentido de ser atuante na diegese, mas que pode ser entendida como manifestação do eu aural. Cabe frisar, por outro lado, que essa persona narrativa também não deixa de ser uma personagem, ou seja, uma criação discursiva. Isso demonstra como ela discute a arbitrariedade de toda classificação. Nas malhas discursivas, existe a fala em terceira pessoa qualificadora de um narrador onisciente, que supostamente tudo sabe e tudo comanda dentro do espaço romanesco, além, claro, da manifestação das personagens em discurso direto. Por intermédio dessa configuração, percebemos a multiplicidade de tonalidades, mas, igualmente, de saberes. Entrelaçando os elementos destacados ao longo deste estudo, como basilares para a compreensão da metodologia de Agustina Bessa-Luís, percebemos o estatuto da dúvida e suas consequências epistêmicas e emocionais, as quais tornam visível a angústia e o trágico, sendo este último lido, pela autora, como multiplicação de perguntas e ausência de respostas (BESSA-LUÍS, 2000).

Há, na romancista, uma intensa e ampla reflexão sobre Portugal, que conduz ao entendimento da construção de uma enciclopédia ficcional sobre o país e suas diferentes feições formadoras, assim como a edificação de ponderações sobre campos do saber heterogêneos. Mas existe também, em outro grau, a ponderação sobre o ser humano e os seus aspectos qualificadores, como a memória e a temporalidade. A memória simboliza a percepção do Homem com o tempo, e este baliza a produção agustiniana, pois funciona como categoria

narrativa e um dos seus temas privilegiados (SEIXO, 1987; LOURENÇO, 1994). Uma das intenções da enciclopédia consiste em vencer a ação destrutiva do tempo pela recolha dos saberes e definições. Por outro viés, percebe-se o desejo de salvaguardar literariamente elementos da paisagem, da cultura e da História portuguesa, contudo, não salvaguardar de forma acabada, mas como mecanismos que facultam a interrogação e a multiplicidade, e estes, por sua vez, a ambivalência e a contradição.

Os mecanismos selecionados para essa abertura são costumeiramente aceitos como fundadores de um modo de ser português como, por exemplo, o mito de Dom Sebastião e a narrativa de Pedro e Inês. Por outras palavras, há um “o que” (assunto) e um “como” (multiplicidade), mas não a postulação de uma essência. A premissa que guiou este trabalho partiu da percepção de que a produção de Agustina Bessa-Luís representa um amplo livro que nunca termina, porque permite sempre outras interrogações, nessa situação, outros olhares. Partindo do micro ao macro, a autora amplia arcos reflexivos e temas, em vista disso, esse projeto ambicioso torna-se responsável pela feição enciclopédica do seu conjunto literário.

Ao longo do seu conjunto literário, variados semblantes definidores da lusitanidade estão apresentados e, nessa via, tem-se uma grande enciclopédia aberta sobre Portugal, mas também sobre o ser humano. Em cada um dos romances analisados, reconhecemos dados sobre o ser português, que vão desde diferentes levantamentos históricos, recolha de objetos e descrição de espaços continentais e insulares, bem como a não-inscrição qualificadora de algumas personagens masculinas, as consequências da expansão marítima e discussões acerca da condição da mulher portuguesa da província nortenha. Esses são alguns exemplos, pois a amplidão marca o leque de assuntos.

A nossa hipótese de trabalho, portanto, delimitou como uma investigação existencial sobre o *ser* - pela importância do tempo e da memória - e sobre o *ser português* alicerçam a ambição de propósitos da enciclopédia ficcional agustiniana. Portanto, a extensão da obra é proporcional às intenções desta, assim como a quantidade de assuntos e áreas do saber abordadas. O constante trabalho com a multiplicidade, por consequência, com o romance como enciclopédia aberta, mostra que entendê-la significa realmente entrar em contato com visões contrastantes, hipóteses, dúvidas e indefinições. Ao fazer com que com que as personagens e os leitores percebem as incoerências e os paradoxos intrínsecos à multiplicidade, Agustina Bessa-Luís lança desafios. Por outro lado, a romancista demonstra como o plural e, consequentemente, os discursos variados são fundamentais para a formação crítica, o que não significa se apartar do elemento confrangedor que caracteriza essa opção metodológica e composicional.

Em um duplo movimento, conforme demarcado no título deste trabalho, a escrita entre parênteses, ou seja, as diferentes dúvidas, entre elas, as sobre *o que é ser português*, torna-se responsável pelo inventário de distintos aspectos de uma nação e, por sua vez, possibilita a configuração enciclopédica. Mas é semelhantemente a enciclopédia aberta que permite a escrita entre parênteses, já que a multiplicidade não faculta a interpretação final sobre o país, e nem sobre o ser humano. E, assim, Agustina Bessa-Luís persegue um sentido; todavia, não o encontra. A verdade simboliza algo que se comprova, logo, em seu sentido tradicional, espelha a concordância entre o objeto e o conhecimento. No entanto, a escritora, nos três textos em estudo, quebra esse paradigma, pois mostra que a relação direta inabalável entre objeto e conhecimento não acontece. Em cada um dos romances, o leitor continua sem saber o que acontece com Rosalina, em *A corte do Norte*, se Maria Pascoal era a autora do manuscrito de Monte-Faro, em *Um cão que sonha*, e qual a interpretação para o quadro de Rembrandt, em *A ronda da noite*.

A importância da memória como algo a ser literariamente preservado conduz ao inventário da realidade portuguesa em constante processo de mudança, assim como de seres que circundam a sua vida e isso, por fim, ajuda a configurar, além da retomada das diferentes áreas do conhecimento, o romance-enciclopédia de Agustina Bessa-Luís. O inventário de seres e saberes, a memória das coisas e a involuntária - esta última, na autora, trabalhada no conceito de memória do amor - produzem romances que marcam imperfeições e estas, do mesmo modo, surgem literariamente demonstradas pela pluralidade.

O romance como enciclopédia aberta espelha uma das atitudes da autora perante a multiplicidade formadora do mundo contemporâneo. Desse modo, um estudo que passou páginas buscando e defendendo a multiplicidade não poderia fechar sem destacar que esta proposta de leitura para o romance de Agustina Bessa-Luís representa um caminho possível dentre outros. Ao longo desta trajetória interpretativa, muito ficou por dizer e por aprofundar. Mas se o romance como enciclopédia aberta nasce como um projeto ciente de suas limitações, bem como de sua ambição de propósitos, este trabalho nutre-se dessa mesma visão e encerra ciente dessa condição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- ADORNO, T. W. **Notas sobre literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AGOSTINHO, S. **Confissões; De Magistro**. Tradução de Ângelo Ricci e J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- AMARAL, F. P. do. Um espírito muito independente. **Ler**, Lisboa, n.76, p.51, jan. 2009.
- ARENDT, H. **A vida do espírito**. 6. ed. Tradução de Cesar Augusto de Almeida, Antônio Abranches e Helena Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida In: Arquivos pessoais. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Ed. FGV, vol. 11, nº 21, 1998. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/234.pdf> (última consulta: 30/03/2017)
- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AVELLA, A. A. Um concerto em tom de conversa Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira. In: _____. BESSA-LUÍS, A.; OLIVEIRA, M. de. **Um concerto em tom de conversa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.7-38.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARRENTO, J. **A chama e as cinzas**: um quarto de século de literatura portuguesa (1974 – 2000). Lisboa: Bertrand, 2016.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: VVAA. **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976. p.19-60.
- BAZIN, A. Pintura e cinema. In: _____. **O cinema**: ensaios. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BECHARA, E. **Gramática escolar da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteiras, 2010.
- BELO, M. do R. L. L. Narrativa e temporalidade. In: _____. **Narrativa literária e narrativa fílmica**: o caso de Amor de perdição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. p.37-70.
- BENJAMIN, W. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. **Obras escolhidas II**: Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 227-235.

_____. A imagem de Proust. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 159-169.

BERLIN, I. **Estudos sobre a humanidade**: uma antologia de ensaios. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BESSA-LUÍS, A. **A Muralha**. Lisboa: Guimarães editores, 1957.

_____. **O Susto**. Guimarães: Lisboa, 1958.

_____. **Embaixada a Calígula**. Lisboa: Bertrand, 1961.

_____. **O sermão do fogo**. Lisboa: Bertrand, 1963.

_____. **As pessoas felizes**. Lisboa: Guimarães, 1975.

_____. **O Mosteiro**. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

_____. **Longos dias têm cem anos**: presença de Vieira da Silva. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982

_____. **Os meninos de ouro**. Lisboa: Guimarães, 1983a.

_____. **As adivinhas de Pedro e Inês**. Lisboa: Guimarães, 1983b.

_____. **Florbela**. Lisboa: Guimarães, 1984.

_____. **A Monja de Lisboa**. Lisboa: Guimarães editores, 1985.

_____. Prefácio. In: CABRAL, F. **Tarde de mais Mariana**. Afrontamentos: Porto, 1985. p.I-III.

_____. **Agustina por Agustina**. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

_____. **A Corte do Norte**. Lisboa: Guimarães editores, 1987.

_____. **Aforismos**. Lisboa: Guimarães, 1988.

_____. **Sebastião José**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Santo Antônio**. Lisboa: Guimarães, 1993.

_____. **As terras do risco**. Lisboa: Guimarães, 1994.

_____. **Memórias Laurentinas**. Lisboa: Guimarães, 1996.

_____. **Um cão que sonha**. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1997.

_____. **A Sibila**. 23. ed. Lisboa: Guimarães, 1998.

- _____. **Contemplanção Carinhosa da Angústia**. Lisboa: Guimarães, 2000.
- _____. **Antes do degelo**. Lisboa: Guimarães, 2004.
- _____. **Um bicho da terra**. 2.ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2005.
- _____. **A Ronda da Noite**. Lisboa: Guimarães, 2006.
- _____. **Dicionário Imperfeito**. Lisboa: Guimarães, 2008.
- _____. **Fama e segredo na história de Portugal**. 2.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.
- _____. **Kafkiana**. Lisboa: Babel, 2012.
- _____. **Umas Palavras**: Agustina Bessa-Luís. [out.2010]. Rio de Janeiro: Globo News, 2010. Programa Umas Palavras. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/canal-futura/umas-palavras/v/umas-palavras-ep081-agustina-bessa-luis/1352119/>>. Acesso em: 28 ago. 2014.
- _____. **Ensaio e artigos**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2016. 3 v.
- BOSI, A. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BOSI, A. **Ideologia e contraideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BULGER, L. F. **A Sibila**: uma superação inconclusa. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.
- _____. **As máscaras da memória**: estudos em torno da obra de Agustina. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.
- _____. **O ângulo crítico do entendido do mundo**: estudos em torno da ficção de Agustina. Lisboa: Colibri, 2007.
- BURKE, P. **Uma história social do conhecimento I**: de Gutemberg a Diderot. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CALINESCU, M. **As cinco faces da modernidade**: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch e pós-modernismo. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Veja, 1999.
- CALVÃO, D. “A cena é a vida”: reflexões sobre *A corte do Norte*. **Colóquio/Letras** 187. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 34-41.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, H de. Poesia e modernidade. Da morte do verso à constelação: o poema pós utópico. In: _____. **O arco íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-270.

CARMO, J. P. e. O romance e o espírito barroco: O Sermão do Fogo, de Agustina Bessa-Luís. In: _____. **Do livro à leitura**. Lisboa: Europa-América, 1971. p.199 -209.

CARPEAUX, O. M. Introdução. In: _____. **História da literatura ocidental**. São Paulo: Leya, 2011.p.7-41. 4 v.

CARVALHO, J. A de; PIRES, M. L. G. **História crítica da literatura portuguesa: Maneirismo e Barroco**. Lisboa: Verbo, 2001.

CEIA, C. **A construção do romance**: ensaios de literatura comparada no campo dos estudos anglo-portugueses. Coimbra: Almedina, 2007.

CERDEIRA, T. C. **O avesso do bordado**. Lisboa: Caminho, 2000.

CHIAMPI, I. **Barroco e modernidade**: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

CIORAN, E. **História e utopia**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COELHO, E. P. Agustina: uma compaixão sem amor. In: _____. **A noite do mundo**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. p.161-164.

COELHO, N. N. Encontro com Agustina Bessa-Luís. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 out. 1982. Cultura, p.8-9.

_____. O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 2, p. 121-128, jul.1999.

COMPAGNON, A. **Os Antimodernos**: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

CORTAZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. Tradução de David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.147-163. (Série Debates).

COSTA, L. M. da; REMÉDIOS, M. L. R. **A tragédia**: estrutura e história. São Paulo: Ática, 1988.

COUTINHO, J. P. Agustina é o nome. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 jan. 2013. Ilustrada, p.8.

DELEUZE, G. **A dobra**: Leibniz e o barroco. 6. ed. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2012.

DIDEROT, D. **Ensaio sobre a pintura**. Tradução de Enid Abreu. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

DIDI-HUMBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Diante da Imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUMAS, C. As mediações femininas na obra de Agustina Bessa-Luís: repensar o estatuto do artista na nossa contemporaneidade. Comunicação apresentada *no I Congresso Internacional do Círculo Literário Agustina Bessa-Luís – “Ética e estética em Agustina Bessa-Luís”*, em 14 de outubro de 2014, na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

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

EAGLETON, T. **Filosofia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ECO, U O antiporfírio. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.316-341.

_____. Dicionário *versus* enciclopédia. In: _____. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Tradução de Mariarosamaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

_____. O ornitorrinco entre dicionário e enciclopédia. In: _____. **Kant e o ornitorrinco**. Tradução de Ana Thereza B. Vieira. Rio de Janeiro: Record, 1998. p.191-235.

_____. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 9. ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FARRA, M. L. D. **O narrador ensimesmado** (o foco narrativo em Vergílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.

FERNANDES, M. L. **O Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

FILIZOLA, A. **O cisco e a ostra: Agustina Bessa-Luís biógrafa**. 2000, 311f. (Tese em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

_____. Jogos da cabra-cega. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 187, p. 26-36, Setembro/Dezembro 2014.

FINKELSTEIN, S. **Existencialismo e alienação na literatura norte-americana**. Tradução de Edney Célio O. Silvestre. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1969.

FLAX, J. Pós-modernismos e relações de gênero na teoria feminista. Tradução de Carlos A. De C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. Tradução Francisco Caetano Lopes Júnior. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 217-250.

FOKKEMA, D. W. **História literária modernismo e pós-modernismo**. Tradução de Abel de Barros Baptista. Lisboa: Vega, 1988.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRANCO ALEXANDRE, A.; GUERREIRO, A.; POMBO, O. **Enciclopédia e hipertexto**. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2006.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga et alli. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GIL, J. **Portugal, hoje**: o medo de existir. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

GERSON, H. **La ronde de la nuit**. Suíça: Office du livre Fribourg, 1973.

GINZBURG, C. **A micro-história e outros ensaios**. Tradução de António Marino. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.

_____. Controlando a evidência: o juiz e o historiador. In: NOVAIS, F. A.; SILVA, R. F. da (org.). **Nova história em perspectiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p.342-358.

GOBBI, M. V. Z. **A ficcionalização da História**: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GONÇALVES, A. J. Prefácio. In: _____. PROUST, M. **Contre Sainte-Beuve**. São Paulo: Iluminuras, 1988, p.7-24.

HAMON, P. Para um estatuto semiológico da personagem. In: SEIXO, M. A. (org.). **Categorias da narrativa**. Tradução de Maria Alzeira Seixo. Coimbra: Arcádia, 1976. p. 87-112.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 24. ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2013.

HELENO, J. M. *Um cão que sonha*, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n.147/148, p.347-348, jan. 1998.

_____. **Agustina Bessa-Luís**: paixão da incerteza. Lisboa: Editora Fim de Século, 2002.

HIMMELFARB, G. **Os caminhos para a modernidade**: os iluminismos britânico, francês e americano. Tradução de Gabriel Ferreira da Silva. São Paulo: É Realizações, 2011.

HOCKE, G. R. **Maneirismo**: o mundo como labirinto. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

DREYFUS, H.; RABINOW, P. (orgs.). **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica. Tradução de Vera Porto Carreiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

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

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

JORGE, L. A perspectiva da maga. **Ler**, Lisboa, n.76, p.53, jan. 2009.

_____. A cena majestosa. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 187, set./dez. 2014, p.89.

JOVANOVIC, A. O Dicionário Kazer: as múltiplas leituras de um texto ou a construção/desconstrução da obra literária. **Revista USP**, São Paulo, n. 1, p. 128-131, março/abril/maio 1989. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/01/14-aleksandar.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

KRISTEVA, J. **História da linguagem**. Tradução de Margarida Barahona. Lisboa: editora 70, 2014. (Arte & Comunicação).

KUNDERA, M. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões de Carvalho Fonseca. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

LASCH, C. **A cultura do narcisismo**: a vida americana numa era de esperanças em declínio. 3. ed. Tradução de Ernani Pavanelli. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LE GOFF, J. **História e memória**. Tradução de Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2000. 2 v.

LEME, C. C. A romancista que sonhou a sua obra. **Ler**, Lisboa, n.76, p.42-45, jan. 2009.

LÉVY, P. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999. (Coleção TRANS).

LISPECTOR, C. Um pintor. In: _____. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p.11-12.

LOPES, E. **A identidade e a diferença**. São Paulo: EDUSP, 1997.

LOPES, Ó. **Os sinais e os sentidos**: literatura portuguesa do século XX. Lisboa: Caminho, 1986.

_____; SARAIVA, A. J. **História da Literatura portuguesa**. 12. ed. Porto: Porto Editora, 1982.

LOPES, P. S. Mistérios da genialidade. **Ler**, Lisboa, n. 76, p.53, jan. 2009.

LOPES, S. R. **A alegria da comunicação**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

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

_____. **Aprendizagem do incerto**. Lisboa: Litoral Edições, 1990.

_____. **Exercícios de aproximação**. Lisboa: Vendaval, 2003.

LOPES, S. R. Prefácio. In: BESSA-LUÍS, A. **Elogio do inacabado**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2014. p.9-22.

LOURENÇO, E. **Nós e a Europa ou as duas razões**. Lisboa: Imprensa oficial Casa da Moeda, 1988.

_____. **O canto do signo**: existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994.

_____. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **A nau de Ícaro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. A indomável. **Ler**, Lisboa, n. 76, p.40, jan. 2009.

_____. **O labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. 2. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LUKÁCS, G. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACEDO, H. **Camões e outros contemporâneos**. Lisboa: Presença, 2017.

MACHADO, Á. M. **Agustina Bessa-Luís**: o imaginário total. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

_____. **A novelística portuguesa contemporânea**. 2. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

_____. **A abertura das palavras**: ensaios de literatura portuguesa. Lisboa: Editorial Presença, 2007.

_____. Agustina: sagração e enigma da palavra. In: LEÃO, Isabel Ponde de (org.). **Estudos agustinianos**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008. p.25-32.

MACIEL, M. E. A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

_____. **As ironias da ordem**: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

MAGALHÃES, I. A. de. **O sexo dos textos**. Lisboa: Caminho, 1995.

MANGUEL, A. **Lendo imagens**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichembert e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARAVALL, J. A. **A cultura do barroco**: análise de uma estrutura histórica. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 2009.

MARINHO, M. de F. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.

MATTOS, F. Árvore do saber. In: DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J.. **Enciclopédia**: discurso preliminar e outros textos. São Paulo: Editora UNESP, 2015. p.27-41.

MENDILLOW, A. A. **O tempo e o romance**. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

MEXIA, P. Contracapa. In: BESSA-LUÍS, A. **Breviário do Brasil**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

MONTEIRO, N. G.; RAMOS, R.; SOUSA, B. V. e. **História de Portugal**. 8. ed. Lisboa: Esfera dos Livros, 2015.

NASCIMENTO, T. A Ronda da Noite, ou de como uma tela se constrói um romance. In: LEÃO, I. P. de (Org.). **Estudos agustinianos**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008. p.347-353.

NUNES, B. Filosofia e memória. In: _____. **Ensaaios filosóficos**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p.20-25.

NUNES, B. **Introdução à filosofia da arte**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

_____. **O tempo da narrativa**. São Paulo: Loyola, 2013.

OLIVEIRA, S. P. M. de. **A Sibila, uma narrativa em ritmo de rocking-chair**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1972 (Dissertação de Mestrado em Letras).

_____. **O estatuto do narrador na ficção de Agustina Bessa-Luís**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1978. (Tese de Doutorado em Letras).

ORTEGA Y GASSET, J. **O que é filosofia?** Tradução de Felipe Denardi. Campinas: Vide Editorial, 2016a.

_____. **Velázquez**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016b.

PAINTER, G. D. **Marcel Proust**. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

PALMA-FERREIRA, J. Da ficção portuguesa contemporânea. In: _____. **Pretérito imperfeito**. Lisboa: Estúdios Cor, 1974, p.45-59.

PAMUK, O. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

PEDROSA, I. A orquestra do imprevisível. In: BESSA-LUÍS, A. **As chamas e as almas**. Lisboa: Guimarães Editores, 2007. p.12-22.

PEREIRA, L. F. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin, 2015.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

_____. **Minha história das mulheres**. 2. ed. Tradução de Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. 7. ed. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.

POMBO, O. **O círculo dos saberes**. Lisboa: Instituto de filosofia, 2012.

PROUST, M. **Contre Sainte-Beuve**. Tradução de Haroldo Ramanzine. São Paulo: Iluminuras, 1988.

_____. **Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann**. 3. ed. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006. 7 v.

_____. **Em busca do tempo perdido: o tempo redescoberto**. 3. ed. Tradução Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2013. 7 v.

PY, F. Prefácio. In: _____. PROUST, M. **Em Busca do Tempo Perdido**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p.6-13.

REAL, M. **O romance português contemporâneo: 1950-2010**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2012.

REIS, C; LOPES, A. C. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2002.

_____. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **Scripta**, Belo Horizonte, v.8. n.15. p.15.45, 2º semestre de 2014.

ROSENFELD, A. **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

_____. Reflexões sobre o romance moderno. 5. ed. In: _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.75-97.

SÁ-CARNEIRO, M. _____. **Prosa completa**. Lisboa: Círculo dos leitores, 1990.

SARAIVA, A. J. **Iniciação a literatura portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARAMAGO, J. Agustina por José Saramago. In: AMARAL, F. P. et al. **Vida e obra Agustina Bessa-Luís**. Santo Tirso: Cão Menor, 2011. p. 61-63.

SEIXO, M. A. **Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

SEIXO, M. A. Para uma leitura crítica da ficção em Portugal no século XX: anos quarenta e noventa. In: _____. **Outros erros: ensaios de literatura**. Porto: Asa, 2001. p.21-44.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Tradução de Deise Amaral. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23-57.

SIMMEL, G. **Rembrandt: ensayo de filosofia del arte**. Traducion de Emilio Estiu. Buenos Aires: Editorial Nova Buenos Aires, 1950.

SOARES, T. A. **Da recriação ao desvelamento: a (des)construção do mito em Agustina Bessa-Luís**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1993 (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa).

SOUZA, M. das G. de. Círculo dos conhecimentos. In: DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. **Enciclopédia: discurso preliminar e outros textos**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2015. p.13-26.

SPITZER, L. **Études de style**. Traduit de l'anglais et de l'alle mand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970.

STEINER, G. **No castelo do Barba Azul**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

_____. **A poesia do pensamento: do helenismo a Celan**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

_____. **Linguagem e silêncio**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Gradiva, 2014.

TODOROV, T. As categorias da narrativa. In: _____ et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 209-254.

TRIGUEIROS, L. F. Agustina Bessa-Luís, alquimia de sentimentos e ideias. In: _____. **Novas perspectivas**. Lisboa: União Gráfica, 1969. p.116-122.

VASCONCELOS, V. **Mãos que tecem o tempo e o espaço: Agustina Bessa-Luís e Vieira da Silva**. Niterói: Faculdade de Letras da UFF, 2015 (Tese de Doutorado em Letras).

_____. Impressões sobre o barroco em uma narrativa de Agustina Bessa-Luís. **Abril – NEPA / UFF**, [S.l.], v. 2, n. 3, p. 143-153, nov. 2009. ISSN 1984-2090. Disponível em: <<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/250>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WALLACE, D. F. Alguns comentários sobre a graça de Kafka dos quais provavelmente não se omitiu o bastante. In: _____. **Ficando longo do fato de já estar meio que longe de tudo**. Tradução de Daniel Galera e Daniel Pellizzari. Companhia das Letras, 2008. p.229-235.

WHITE, H. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Tradução de José Laurêncio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2ª. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

WOOD, J. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZÉRAFFA, M. **Pessoa e personagem**: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950. Tradução de Luiz João Gaia e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.