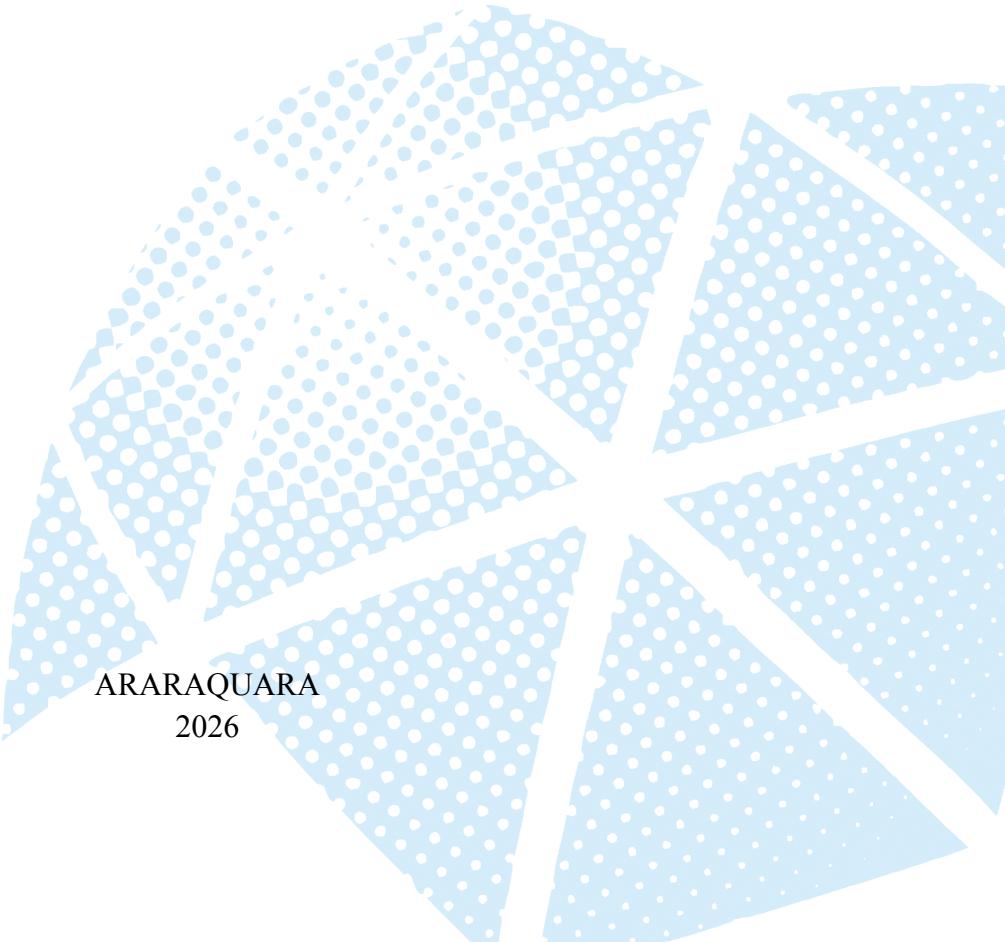
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ROBERTO XAVIER DE OLIVEIRA

HISTÓRIAS DE MENINAS:
Paula Rego e sua pintura na literatura de Agustina Bessa-Luís



ARARAQUARA
2026

ROBERTO XAVIER DE OLIVEIRA

HISTÓRIAS DE MENINAS:
Paula Rego e sua pintura na literatura de Agustina Bessa-Luís

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

Área de concentração: Teoria e crítica da literatura

Orientadora: Profª Drª Renata Soares Junqueira

Coorientadora: Profª Drª Fernanda Barini Camargo

Bolsa: FAPESP – Bolsa no Brasil processo nº 2024/04880-0; Bolsa no exterior processo nº 2025/04426-0

ARARAQUARA
2026

X3h

Xavier de Oliveira, Roberto
Histórias de meninas : Paula Rego e sua pintura na literatura de Agustina Bessa-Luís / Roberto Xavier de Oliveira. -- Araraquara, 2026
331 p. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Renata Soares Junqueira
Coorientadora: Fernanda Barini Camargo

1. Agustina Bessa-Luís. 2. Paula Rego. 3. Literatura portuguesa. 4. Pintura portuguesa. 5. Mistura de gêneros literários. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A pesquisa contribui para o avanço dos estudos sobre a mistura de gêneros literários através de uma perspectiva que privilegia o diálogo entre literatura e pintura. Desse modo, a dissertação oferece subsídios relevantes para a investigação da figura de escritoras e escritores como artistas que, através da criação literária, abordam criticamente a obra de outros artistas por meio de um trabalho reflexivo que mistura biografia, autobiografia, ensaio e ficção em um mesmo texto. Tomando como *corpus* o livro *As Meninas* (2001), de Agustina Bessa-Luís, observou-se de que maneira a autora interpreta e se apropria das pinturas e da vida de Paula Rego, criando uma narrativa que combina as vivências da pintora aos seus quadro enquanto os integra ao universo romanesco agustiniano. Por fim, esta investigação também colabora com a fortuna crítica das duas artistas ao analisar uma obra que, até o momento, carecia de um estudo de fôlego dado que proporciona o encontro de dois dos maiores nomes da literatura e da pintura portuguesas do século XX.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research contributes to the advancement of studies on the blending of literary genres through a perspective that emphasizes the dialogue between literature and painting. Thus, this dissertation offers relevant insights for investigating writers – both male and female – as artists who, through literary creation, critically engage with the work of other artists by means of a reflective body of work that blends biography, autobiography, essay, and fiction within a single text. Using Agustina Bessa-Luís's book *As Meninas* (2001) as the *corpus*, this study examined how the author interprets and appropriates Paula Rego's paintings and life, creating a narrative that combines the painter's experiences with her paintings while integrating them into Bessa-Luís's fictional universe. Finally, this research also contributes to the critical reception of both artists by analyzing a work that, until now, had lacked a comprehensive study, given that it brings together two of the greatest names in 20th-century Portuguese literature and painting.

ROBERTO XAVIER DE OLIVEIRA

HISTÓRIAS DE MENINAS:
Paula Rego e sua pintura na literatura de Agustina Bessa-Luís

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

Área de concentração: Teoria e crítica da literatura

Data da defesa: 30/09/2026

Banca examinadora:

Presidenta e Coorientadora: Profª Drª Fernanda Barini Camargo
University College Cork (UCC) - Irlanda

Membro titular: Profª Drª Maria do Rosário Lupi Bello
Universidade Aberta de Lisboa (UAb) – Portugal

Membro titular: Profª Drª Viviane da Silva Vasconcelos
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) – Brasil

Membro suplente: Profª Drª Anamaria Filizola
Universidade Federal do Paraná (UFPR) - Brasil

Membro suplente: Profª Drª Silvana Maria Pessoa de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) - Brasil

Às Meninas, Narcisa e Irene

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento que permitiu o desenvolvimento desta dissertação de acordo com a bolsa no Brasil (processo nº 2024/04880-0) e a bolsa de estágio de pesquisa no exterior (processo nº 2025/04426-0).

À minha família por todo o apoio dedicado a mim, ao meu trabalho e às minhas escolhas.

À minha orientadora Profª Drª Renata Soares Junqueira pela sempre atenta e competente orientação desde quando me apresentou à obra de Agustina Bessa-Luís, primeiramente em diálogo com o cinema de Manoel de Oliveira, mas depois a partir da relação de Agustina com Paula Rego. Mas, além disso, por todas as conversas em que de pouquinho em pouquinho compartilha seu profundo conhecimento sobre literatura portuguesa.

À minha coorientadora Profª Drª Fernanda Barini Camargo por todas as leituras feitas deste trabalho e por todo o material sobre a obra agustiniana tão gentilmente compartilhado desde nossas primeiras trocas de e-mail, em 2021. Agradeço, também, pela constante disposição em marcar nossos "cafés virtuais", mesmo com um fuso horário de quatro horas entre nós, e pelos agradáveis encontros que tivemos em Lisboa, quando pudemos conversar sobre tantas coisas e assistir à ópera *Agustinópolis*, dedicada aos romances de Agustina.

À minha supervisora em Lisboa, Profª Drª Maria do Rosário Lupi Bello, que tão gentilmente me recebeu em Portugal desde o momento em que aterrissei no país e sempre esteve presente para me direcionar na pesquisa enquanto me apresentava à capital portuguesa, em especial, a pastelaria frequentada por Eça de Queiroz; até mesmo deixando meu Natal longe de casa mais agradável e familiar.

À Profª Drª Anamaria Filizola que desde o início desta pesquisa esteve presente me auxiliando e, de certa forma, me orientando pelo turbulento universo ficcional de Agustina através de conversas especiais. Ainda agradeço pelos encontros em Lisboa, em especial pelo carinhoso passeio que fizemos pela freguesia da Estrela, quando me apresentou à Basílica e ao Jardim da Estrela, presenteando-me com a primeira edição de *As Meninas* e, assim, contribuindo enormemente para o desenvolvimento deste trabalho.

À Profª Drª Viviane da Silva Vasconcelos por aceitar o convite para compor a banca de defesa e, com isso, colaborar com este trabalho por meio de sua atenta leitura.

Às Profªs Drªs Isabela Ponce de Leão, Silvina Rodrigues Lopes e Catherine Dumas pelas breves mas elucidativas conversas sobre o universo romanesco de Agustina.

À Profª Drª Maria Manuel Lisboa pela disponibilidade e atenção com que respondeu aos meus e-mails sobre questões relacionadas a Paula Rego.

Ao Sr. Manuel S. Fonseca que generosamente aceitou compartilhar comigo os bastidores do processo de criação de *As Meninas*.

Às queridas e especiais amigas que contribuem, cada uma ao seu modo, com as páginas deste trabalho, mas, acima de tudo, com minha trajetória. À Bruna pelo companheirismo e pela presença de todos os dias, que não começam sem o seu "bom dia". À Mikelly que passou a me acompanhar no início da graduação e que com a mais bonita gentileza me chama de seu melhor amigo. À Thaís que de professora se tornou uma das mais especiais amigas, sem nunca deixar de me ensinar e acolher. À Isabela, a quem eu poderia agradecer páginas a fio porque numa amiga descobri minha irmã; por isso e pelo que ainda há de vir, agradeço a tudo.

Ao Gabriel da Silva Amorim por se mostrar um verdadeiro e especial amigo enquanto desbravamos juntos Lisboa. Se é possível descrever em quatro versos nossa vida em Portugal, o faço de acordo com a música *O marujo português*, num dueto entre Amália Rodrigues e Maria Bethânia: "Chega a Lisboa, salta do barco e num salto/ Vai parar à Madragoa ou então ao Bairro Alto/ Entra em Alfama e faz de Alfama um convés/ Há sempre um Vasco da Gama num marujo português".

Ao Márcio Laranjeira e ao Tiago Rochinha que de maneira tão caridosa e atenta, fazem da Casa da Graça uma casa-abrigo.

A todos aqueles que de alguma maneira contribuíram e tornaram possível a escrita desta dissertação.

A ficção, peregrina aliança com o intruso que se chama realidade. Sem ela não havia contacto com a vontade dos homens, com os seus pretextos para conduzir o caudal da vida.
(Bessa-Luís, 1990, p. 52)

RESUMO

Como desdobramento de uma Iniciação Científica interdisciplinar, que se voltou para o estudo de literatura e pintura no modernismo do Brasil e de Portugal, esta dissertação propõe-se analisar e interpretar o livro intitulado *As Meninas* (2001), no qual a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís (1922-2019) comenta pinturas da artista luso-britânica Paula Rego (1935-2022). Com foco neste livro, lançamos alguma luz sobre o processo de construção de gêneros literários híbridos, correntes no conjunto da obra de Agustina, que muito se esmerou na criação de romances de inspiração biográfica, centrados em personalidades de escritores e artistas plásticos ilustres que a autora/crítica de arte se compraz em interpretar. Empenhada em compreender a representação de relações familiares na obra pictórica de Paula Rego e, sobretudo, o papel das mulheres em ambientes domésticos, Agustina faz de *As Meninas* um laboratório aberto, dando a conhecer aos leitores os seus procedimentos e métodos próprios na construção de personagens, ostentando sem disfarces o seu processo de criação literária como um exercício sistemático de fusão de quatro gêneros de escrita e de figuração de pessoas: o ensaístico, o biográfico (na medida em que projeta a própria Paula Rego nas Meninas pintadas), o autobiográfico (na medida em que ela mesma, Agustina, se identifica com Paula Rego e fala também de si ao convocar a biografia da pintora) e, em última análise e sobrepondo-se a tudo, o ficcional (ao fim, tudo ganha estatuto de ficção, uma vez que dentre as meninas pintadas por Paula Rego se vislumbram, sorrateiramente, Paula e Agustina).

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; Paula Rego; Literatura Portuguesa; Pintura Portuguesa; Mistura de Gêneros Literários.

ABSTRACT

As an extension of an interdisciplinary research project focused on the study of literature and painting in Brazilian and Portuguese modernism, this dissertation aims to analyze and interpret the book titled *As Meninas* (2001), in which the Portuguese writer Agustina Bessa-Luís (1922–2019) comments on paintings by the Portuguese-British artist Paula Rego (1935–2022). By focusing on this book, we shed some light on the process of constructing hybrid literary genres, a recurring theme throughout Agustina's body of work. She took great care in creating biographically inspired novels centered on prominent writers and visual artists, whom the author and art critic takes pleasure in interpreting. Committed to understanding the depiction of family relationships in Paula Rego's paintings and, above all, the role of women in domestic settings, Agustina turns *As Meninas* into an open laboratory, revealing to readers her own procedures and methods for constructing characters, openly showcasing her literary creative process as a systematic exercise in fusing four genres of writing and characterization: the essayistic, the biographical (insofar as she projects Paula Rego herself onto the painted girls), the autobiographical (insofar as Agustina herself identifies with Paula Rego and also speaks of herself when drawing on the painter's biography); and, ultimately and superseding everything else, the fictional (in the end, everything takes on the status of fiction, since Paula and Agustina can be glimpsed, surreptitiously, among the girls painted by Paula Rego).

Keywords: Agustina Bessa-Luís; Paula Rego; Portuguese Literature; Portuguese Painting; Blend of Literary Genres.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Cena de Vale Abraão	p. 58
Figura 2	Retrato de Filipe II, de Sofonisba Anguissola	p. 79
Figura 3	*As meninas* (1656), de Diego Velázquez	p. 81
Figura 4	Fotografia da rosácea do túmulo de D. Pedro	p. 83
Figura 5	Retrato de Isabel de Portugal, de Rogier Van der Weyden	p. 84
Figura 6	Retábulo da lenda de Santa Úrsula	p. 86
Figura 7	Retábulo de Santa Auta (painel lateral esquerdo)	p. 87
Figura 8	Retábulo de Santa Auta (painel lateral direito)	p. 87
Figura 9	Retábulo de Santa Auta (painel central)	p. 87
Figura 10	Retábulo de Santa Auta (reverso)	p. 87
Figura 11	Retábulo de Santa Auta (reverso)	p. 87
Figura 12	*A Ronda da Noite* (1642), de Rembrandt	p. 91
Figura 13	*Le Départ* (1983), de Martha Telles	p. 116
Figura 14	*Manifesto (for a lost cause)* (1965), de Paula Rego	p. 146
Figura 15	*The Bride* (1985), de Paula Rego	p. 146
Figura 16	*The Barn* (1994), de Paula Rego	p. 147
Figura 17	*A casa de Celestina* (2000), de Paula Rego	p. 148
Figura 18	*A madrinha do novilheiro* (1990-91), de Paula Rego	p. 150
Figura 19	*Red monkey beats his wife* (1981), de Paula Rego	p. 153
Figura 20	*Wife cuts off Red Monkey's tail* (1981), de Paula Rego	p. 153

Figura 21 Fotografia de Paula Rego em seu estúdio, em 1997 p. 160

Figura 22 *Entre as mulheres* (1997), de Paula Rego p. 161

Figura 23 *Mãe* (1998), de Paula Rego p. 165

Figura 24 *A cela* (1997), de Paula Rego p. 169

Figura 25 *Poleiro* (1998), de Paula Rego p. 171

Figura 26 *Prostrada* (1998), de Paula Rego p. 174

Figura 27 *Nº 5* (1998), de Paula Rego p. 180

Figura 28 *Dionísia* (1998), de Paula Rego p. 181

Figura 29 *Rapariga com galinhas* (1997), de Paula Rego p. 185

Figura 30 *O embaixador de Jesus* (1997), de Paula Rego p. 189

Figura 31 *No deserto* (1998), de Paula Rego p. 194

Figura 32 *A neta* (1998), de Paula Rego p. 196

Figura 33 *À janela* (1997), de Paula Rego p. 198

Figura 34 *O sonho de Amélia* (1998), de Paula Rego p. 201

Figura 35 *Snare* (1987), de Paula Rego p. 202

Figura 36 *Dancing ostriches from Walt Disney's Fantasia* (1995), de Paula Rego p. 202

Figura 37 *A capoeira* (1998), de Paula Rego p. 204

Figura 38 *O repouso durante a fuga para o Egipto* (1998), de Paula Rego p. 208

Figura 39 *Rapariga com gladíolos e imagens religiosas* (1997), de Paula Rego p. 210

Figura 40 *Anjo* (1998), de Paula Rego p. 213

Figura 41 *Retrato do Presidente Jorge Sampaio* (2005), de Paula Rego p. 222

Figura 42 *Regicídio* (1965), de Paula Rego p. 239

Figura 43 Detalhe de *Regicídio* p. 239

Figura 44 Detalhe de *Regicídio* p. 239

Figura 45 *The birthday party* (1953), de Paula Rego p. 241

Figura 46 *As criadas* (1987), de Paula Rego p. 242

Figura 47 *A prova* (1990), de Paula Rego p. 242

Figura 48 *A pequena assassina* (1987), de Paula Rego p. 248

Figura 49 *Crianças a voarem* (1992), de Paula Rego p. 248

Figura 50 *O sonho de José* (1990), de Paula Rego p. 253

Figura 51 Fotografia de uma página da biografia *Paula Rego* (1997), de John McEwen p. 257

Figura 52 *Dancing ostriches from Walt Disney's Fantasia* (1995), de Paula Rego p. 258

Figura 54 *Sem título* (1986), de Paula Rego p. 261

Figura 55 *Sem título* (1986), de Paula Rego p. 261

Figura 56 *Sem título* (1986), de Paula Rego p. 261

Figura 57 *Sem título* (1986), de Paula Rego p. 261

Figura 58 *Sem título* (1986), de Paula Rego p. 262

Figura 59 *Sem título* (1986), de Paula Rego p. 262

Figura 60 *Abracadabra* (1986), de Paula Rego p. 262

Figura 61 *Duas meninas e um cão* (1987), de Paula Rego p. 262

Figura 62 *Armadilha* (1987), de Paula Rego p. 263

Figura 63 *No jardim* (1986), de Paula Rego p. 263

Figura 64 *Visão de Santo Agostinho* (1502), de Vittore Carpaccio p. 265

Figura 65 *Maria entre uma multidão de animais* (1503), de Albrecht Dürer p. 266

Figura 66 *O regresso do nativo* (1993), de Paula Rego p. 270

Figura 67 *A filha do soldado* (1987), de Paula Rego p. 274

Figura 68 *A filha do polícia* (1987), de Paula Rego p. 274

Figura 69 *O cadete e sua irmã* (1988), de Paula Rego p. 276

Figura 70 *Hey diddle diddle* (1989), de Paula Rego p. 278

Figura 71 *Mother goose* (1989), de Paula Rego p. 278

Figura 72 *Baa, baa, black sheep* (1989), de Paula Rego p. 278

Figura 73 *A família* (1988), de Paula Rego p. 280

Figura 74 *Partida* (1988), de Paula Rego p. 285

Figura 75 *A Virgem e o Menino com os santos Jerónimo e Sebastião* (1491-92), de Carlo Crivelli p. 289

Figura 76 Painel esquerdo de *Jardim de Crivelli* (1990-91), de Paula Rego p. 290

Figura 77 Painel direito de *Jardim de Crivelli* (1990-91), de Paula Rego p. 290

Figura 78 Detalhe de *Jardim de Crivelli* p. 291

Figura 79 *La belle ferronière* (1490-95), de Leonardo da Vinci p. 295

Figura 80 *A dança* (1988), de Paula Rego p. 298

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 16

1. GÊNEROS LITERÁRIOS.....24
1.1 BIOGRAFIA..... 24
1.2 AUTOBIOGRAFIA..... 43
1.3 ENSAIO.....63

2. A PINTURA COMO *LEITMOTIV* DA LITERATURA: AGUSTINA BESSA-LUÍS E A IMAGEM PICTÓRICA.....77

3. UM MUNDO HABITADO POR MULHERES: APROXIMAÇÕES ENTRE AGUSTINA BESSA-LUÍS E PAULA REGO.....136
3.1 SUBVERTER A LITERATURA COM A PINTURA:*O CRIME DO PADRE AMARO*, DE PAULA REGO..... 157

4. *AS MENINAS*.....219
4.1 PAULA REGO NOS TEXTOS DE AGUSTINA BESSA-LUÍS.....219
4.2 AS EDIÇÕES DE *AS MENINAS*.....226
4.3 AGUSTINA BESSA-LUÍS E A SUBVERSÃO DISCURSIVA DA PINTURA DE PAULA REGO..... 234

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....299

REFERÊNCIAS.....303

APÊNDICE A - CATALOGAÇÃO DAS PINTURAS DE PAULA REGO DESCRITAS POR AGUSTINA BESSA-LUÍS MAS AUSENTES NA SEGUNDA E NA TERCEIRA EDIÇÃO DE AS MENINAS.....310

APÊNDICE B - ENTREVISTA COM MANUEL S. FONSECA (31/10/2025).....315

APÊNDICE C - ENTREVISTAS CONCEDIDAS POR AGUSTINA BESSA-LUÍS E PAULA REGO NA ALTURA DA PUBLICAÇÃO DA PRIMEIRA EDIÇÃO DE AS MENINAS, EM MARÇO DE 2001.....325

INTRODUÇÃO

É conhecida e constantemente reproduzida a afirmação de Linda Hutcheon (1991, p. 26) de que "as fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluídas […]" para se pensar a mistura genológica feita por escritores no que a investigadora caracteriza como pós-modernidade na produção literária contemporânea. Nas sendas de Hutcheon, uma parcela dos estudos literários têm se dedicado a estudar e compreender o "hibridismo" entre os gêneros literários, cuja principal característica é o "cruzamento" de mais de um tipo de texto em um único escrito. Como Krisinski (2012) revela, a ideia desse fenômeno da escrita como produtor de obras "híbridas" é uma perspectiva adotada pela teoria literária a partir de um empréstimo de conceitos e terminologias provenientes da biologia e da genética: "o hibridismo é uma categoria que a teoria e a crítica literárias tomaram emprestado das ciências naturais, da biologia e da genética, para ser mais preciso. Estas ciências se ocupam principalmente do hibridismo" (Krisinski, 2012, p. 233). Mas como o próprio pesquisador reconhece, o "hibridismo" de gêneros literários não é uma marca exclusiva da contemporaneidade – ou, como alguns preferem, da pós-modernidade –, sendo possível observar a mistura genológica ao longo da história da literatura ocidental. O que Krisinski afirma é que a "hibridização" literária moldou a literatura moderna, mais especificamente, a literatura do século XX:

> As fronteiras temporais do hibridismo do discurso literário não são nítidas. Digamos que o hibridismo sempre existiu. Hoje, é preciso reativar e verificar sua função cognitiva. Em outros termos, o conhecimento do literário passa por uma revocação da história de seus efeitos (o que Gadamer chama de "Wirkungegeschichte" ou "trabalho da história"). Os efeitos do híbrido são numerosos e funcionais, mas digamos que, de certo modo, o hibridismo moldou a literatura moderna. (Krisinski, 2012, p. 235)

Não é preciso voltar muito no passado para encontrar críticos cujas reflexões atestam para o "cruzamento" de textos literários. Bakhtin (2016) em "Os gêneros do discurso", escrito entre os anos 1952 e 1953, destaca como os gêneros discursivos, sejam orais ou escritos, são criados a partir da heterogenia proveniente da diversificada atividade humana. Segundo o crítico, cada campo de atuação da humanidade exige do indivíduo um repertório discursivo responsável por estabelecer a comunicação entre todos os envolvidos. Mas, justamente porque atuam na interlocução entre pessoas, os gêneros do discurso misturam-se com frequência,

originando novos gêneros textuais de caráter mais complexo dado que pertencem a contextos socioculturais diversificados. Como uma maneira de exemplificar as suas considerações, Bakhtin distingue dois tipos de gêneros discursivos, os primários e simples, formados pela comunicação imediata – como o diálogo cotidiano, as cartas e bilhetes –, e os secundários e complexos, produzidos em um convívio cultural multifacetado e mais desenvolvido – como o romance e os tratados filosóficos. O pesquisador, então, demonstra como os gêneros secundários originam-se pela incorporação, ou cruzamento, de variados gêneros primários:

> Jamais se deve minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos e a dificuldade daí advinda de definir a natureza geral do enunciado. Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – ficcional, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, ao integrarem os complexos, nestes se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. Em seu conjunto, o romance é um enunciado, assim como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas difere deles por ser um enunciado secundário (complexo). (Bakhtin, 2016, p. 15)

Desse modo, observa-se que a hibridização genológica é um fenômeno que não está limitado à produção literária contemporânea, sendo responsável pela criação, desenvolvimento e produção de textos ao longo da história da humanidade, especificamente após o início da escrita. Ao que tudo indica, na contemporaneidade, as obras literárias parecem enfatizar o cruzamento de gêneros textuais distintos como uma característica estética formadora da identidade artística da literatura atual. Exemplo disso é a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís, cujos "[…] textos […] são sempre rebeldes a classificações de qualquer tipo" (Filizola, 2009, p. 181). Com efeito, a obra agustiniana caracteriza-se por uma constante confluência entre o romance, a biografia e o ensaio, três dos gêneros literários mais praticados pela autora ao longo de sua carreira. Dentre sua vasta produção romanesca, títulos como *A sibila* (1954), *Os incuráveis*, *O susto* (1958), *Fanny Owen* (1979), *Os meninos de ouro*

(1983), *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), *Um bicho da terra* (1984), *A monja de Lisboa* (1985), *Eugénia e Silvina* (1989), *Memórias laurentinas* (1996) e *O comum dos mortais* (1998), qualificam-se por um acentuado pendor biográfico e uma profusão de reflexões ensaísticas responsáveis por desenvolver a interpretação de Agustina sobre personalidades do meio cultural português ou sobre membros de sua própria família, todos transformados em personagens de ficção. Junto disso, há também as cinco biografias escritas por Bessa-Luís – *Santo António* (1973), *A vida e a obra de Florbela Espanca* (1979), *Sebastião José* (1981), *Longos dias têm cem anos – presença de Vieira da Silva* (1982) e *Martha Telles – o castelo onde irás e não voltarás* (1986) –, nas quais o dado biográfico muitas vezes é desconfigurado pela imaginação, que ficcionaliza tudo o que pode a partir de uma atenção crítica aos trabalhos dos biografados, isto é, os sermões de Santo António, os poemas de Florbela Espanca, os documentos oficiais do Marquês de Pombal e as pinturas de Vieira da Silva e Martha Telles. Logo, Agustina insere-se numa longa lista de autores que não enquadram as suas obras a quaisquer classificações normativas de produção literária, mas, ainda assim, utilizam de tais categorizações como um referencial de leitura:

> Sabemos que o romance, e também a biografia moderna, não são contemplados pela poética normativa e por isso produzem sua própria poética. Mas nem por isso deixa de haver um modelo que evocamos automaticamente quando se trata de um ou outro gênero; é esse modelo geral e virtual que é geralmente evocado quando dizemos que a obra da autora de *Os incuráveis* é rebelde a taxinomias. (Filizola, 2009, p. 181)

Por meio da interpretação, a escritora converge diferentes gêneros literários para criar textos que exprimem um olhar crítico sobre o outro e o seu trabalho. Uma maneira de elucidar como a atividade interpretativa da autora permite a mistura genológica é por meio da série de escritos agustinianos cujas temáticas tratam das artes visuais, mais especificamente, da pintura. Ao escrever sobre a imagem pictórica, Agustina trabalha simultaneamente com a biografia, o ensaio e a ficção. Para a autora, a vida do pintor é um elemento indissociável de seus quadros porque, juntos, vida e obra representam a expressão que comunica a perspectiva singular do artista sobre o mundo. Assim, para interpretar as telas, Bessa-Luís as associa ao percurso vivido pelo artista. Mas como a obra de arte não se vincula necessariamente à vivência de seu criador, visto que existe isoladamente e permanece aberta a possíveis leituras do público, a romancista usa de certo trabalho imaginativo para fabular histórias que expliquem a relação da composição imagética com a biografia do artista. Disso, originam-se

textos caracterizados por um evidente cruzamento discursivo entre o biográfico, o ensaístico e o ficcional.

Como exemplo dessa abordagem de produção literária está o livro *As Meninas* (2001), no qual Agustina contempla a obra e a vida da pintora luso-inglesa Paula Rego. Relativamente pouco conhecida, a obra não despertou maiores atenções dos estudos agustinianos, sendo que, até o presente momento, apenas sete artigos científicos dedicaram-se a analisar e comentar esse texto. Digno de nota é o fato de que todos esses trabalhos foram publicados em revistas acadêmicas de universidades brasileiras, enquanto que, em Portugal, ainda estão por vir leituras críticas sobre a obra. O primeiro deles, escrito por Anamaria Filizola (2009), insere o livro em dois conjuntos de escritos da obra agustiniana, o de biografias e o de textos iconográficos. Além disso, a pesquisadora também destaca as diferenças entre as duas primeiras edições de *As Meninas*, definindo a primeira como um álbum de pinturas, em virtude da elevada dimensão e o grande número de quadros reproduzidos graficamente, o que não acontece na edição subsequente. Mas, para esta investigação, o que interessa destacar é que Filizola identifica no texto a presença de traços biográficos e autobiográficos, os quais podem ser tanto reais, quanto imaginários:

> O mais que é dito é uma história suposta que Agustina lê nos quadros e que narra com segurança porque a conhece bem: é a sua própria, real ou imaginária, não importa.
> […]
> Agustina interpreta os quadros, narra-lhes a história e associa-os com a vida de Paula. (Filizola, 2009, p. 188)

No entanto, a investigadora não aprofunda suas reflexões porque, como ela própria adverte no início do artigo, o que a interessa é "[…] comentar, mais que analisar […]" *As Meninas* (Filizola, 2009, p. 182). Quase dez anos separam o trabalho de Anamaria Filizola do segundo artigo sobre o livro. Escrito por Mariana Andrade da Cruz e publicado em 2016, o estudo aborda as considerações de Bessa-Luís sobre o processo criativo de Paula Rego, especificamente a aproximação estabelecida pela romancista entre o desenho e a escrita. Logo de início, Cruz (2016, p. 142) caracteriza *As Meninas* como "[…] um texto de gênero híbrido, mescla de biografia e ficção […]", mas sem que muita atenção seja dada a essa definição. Na realidade, ao contrário de Anamaria Filizola, a pesquisadora parece ser profundamente influenciada pelas afirmações de Agustina sobre a vida e a obra de Paula Rego, parecendo realmente acreditar que as semelhanças traçadas pela romancista entre a sua vida e a da pintora são fatos comprovados, e não produtos da imaginação agustiniana:

> Os elementos comuns à infância das duas – a casa povoada por mulheres, a quinta e sua natureza essencialmente portuguesa – unem-nas intrinsecamente, e essa proximidade é referida por Bessa-Luís já nas primeiras páginas do livro, em que a autora menciona o seu primeiro contato com a artista, em 1992, quando esta última já era internacionalmente conhecida e, devido aos múltiplos afazeres decorrentes desse recente descobrimento, recusou um convite para produzir telas destinadas ao teatro que, na ocasião, Agustina comandava. (Cruz, 2016, p. 144)

Cruz toma o texto de Agustina como uma verdade construída em fatos, deixando de lado, em sua análise, a dimensão ficcional apontada no início do artigo, o que prejudica a argumentação porque deixa de considerar *criticamente* as afirmações agustinianas, sempre suscetíveis a enganar o leitor em função do profundo trabalho fabulatório. Por sua vez, Cláudia Capela Ferreira (2019) abordou *As Meninas* como uma obra de contato entre Agustina e Paula Rego. A partir do livro, a pesquisadora objetivou demonstrar como as duas artistas apresentam traços semelhantes que podem ser classificados como pós-modernos. Por isso, Ferreira não apresenta qualquer reflexão sobre a mistura genológica de *As Meninas*, visto que esse não era seu objetivo.

Numa perspectiva semelhante à de Mariana Andrade da Cruz, Maria Lucília Marcos (2019) dedicou uma breve seção de seu artigo às relações entre desenho e escrita em *As Meninas*. Mas ao invés de aprofundar a sua leitura, Marcos limita-se a resenhar o livro em poucas páginas. O quinto trabalho publicado sobre a obra, cuja autora é Catherine Dumas (2022), observa o diálogo de Agustina com outras quatro artistas: Florbela Espanca, Vieira da Silva, Paula Rego e Graça Morais. Para isso, Dumas propõe um novo conceito de écfrase que se baseia na descrição e interpretação feitas pela romancista da imagem, da vida e do trabalho das quatro artistas. A investigadora usa das classificações atribuídas a Agustina – biógrafa, romancista, escritora e crítica de arte – para pensar a maneira como tais rotulações se cruzam nos escritos dedicados às artistas, o que permite considerar que, mesmo implicitamente, Dumas examina a mistura genológica na obra agustiniana, concluindo como a ficção viabiliza a combinação de diferentes discursos: "Nota-se, na cronologia dos quatro livros que analiso, um crescendo da invasão da categoria ficcional da personagem. Este processo entra no marco da porosidade entre os gêneros literários." (Dumas, 2022, p. 32).

O penúltimo artigo sobre *As Meninas* afasta-se completamente de todos os outros trabalhos comentados até aqui. Nele, Ermelinda Maria Araújo Ferreira (2024) analisa como Agustina revisita a literatura infantil de Condessa de Ségur nos livros dedicados a Paula Rego e Vieira da Silva. Por isso, apenas interessa no trabalho da pesquisadora o fato dela classificar

As Meninas como uma biografia, mas sem que muita atenção seja dedicada a tal definição. Por fim, o último artigo sobre a obra em questão é de nossa autoria. Publicado em 2025, analisamos a hibridização da obra, observando como Agustina cruza a biografia, o ensaio e a ficção, privilegiando examinar os comentários da autora sobre a série de pinturas *A Menina e o Cão* (1986-87), de Paula Rego. Entretanto, é válido ressaltar que muitas das afirmações feitas no artigo representam resultados preliminares do início desta investigação, os quais foram reavaliados e aprofundados no decorrer da pesquisa e agora são apresentados na forma desta dissertação.

O que importa destacar dos cinco primeiros trabalhos científicos sobre *As Meninas* é o fato de que, em todos eles, as respectivas pesquisadoras identificam a mistura genológica feita por Agustina para escrever sobre Paula Rego. Mas, além de reconhecer o cruzamento entre biografia, ficção e ensaio, as investigadoras também apontam para a presença de outro gênero literário preponderante na obra: o autobiográfico. De fato, Anamaria Filizola (2000), em sua tese de doutorado sobre as cinco biografias escritas pela romancista, verificou que, para escrever sobre o outro, Bessa-Luís identifica-se, simpatiza-se, com o sujeito biográfico de alguma maneira. Com Rego não seria diferente. Todavia, ao contrário dos textos biográficos anteriores, em *As Meninas* a escrita do eu ganha contornos mais evidentes porque a romancista, ao imaginar relações entre a sua vida e a da pintora, estabelece correspondências biográficas que a permitem falar de si e, por isso, aproximar a sua obra das pinturas de Paula Rego.

À vista disso, a presente investigação busca aprofundar e desenvolver a perspectiva de que, em *As Meninas*, Agustina Bessa-Luís converge biografia, autobiografia, ensaio e ficção para escrever sobre Paula Rego e a sua pintura. Assim, a autora usa dos discursos biográfico e autobiográfico para estabelecer referências com a realidade a partir da manipulação de biografemas da pintora e do resgate de suas próprias memórias. Mas visto que, do ponto de vista agustiniano, vida e obra complementam-se, Agustina usa do discurso ensaístico para interpretar os quadros de Rego, analisando a composição pictórica das telas enquanto imagina os caminhos percorridos pela artista. Com isso, tudo torna-se ficção porque para dar forma à sua interpretação, Bessa-Luís cria uma narrativa cuja protagonista é Paula, a personagem que habita todas as pinturas e é inspirada na figura de Paula Rego e reproduzida nas meninas pintadas por ela.

A dissertação foi estruturada para desenvolver um percurso reflexivo capaz de fundamentar a argumentação mobilizada para analisar e compreender *As Meninas* a partir da mistura de gêneros literários. Para isso, o primeiro capítulo visa apresentar, mesmo que

brevemente, a história da formação e da evolução do que se considera serem a biografia, a autobiografia e o ensaio, focalizando conceber quais são as possíveis estéticas que caracterizam cada um desses gêneros. Dado que o foco da pesquisa é o trabalho de Agustina Bessa-Luís, o primeiro capítulo também privilegiou apresentar a maneira como a autora cria cada um desses discursos. Logo, breves comentários foram traçados sobre as biografias *A vida e a obra de Florbela Espanca* (1979), *Sebastião José* (1981) e *Martha Telles – o castelo onde irás e não voltarás* (1986), a fim de demonstrar como a biógrafa adota diferentes perspectivas para escrever cada um desses textos, o que influencia fortemente a interpretação que Agustina tem da poeta, do marquês e da pintora. No que se refere à autobiografia, uma especial atenção foi dada a obra *O livro de Agustina* (2002), no qual a autora narra a sua vida, partindo da gênese familiar de seus pais até os acontecimentos que desencadearam o 25 de abril. Por último, ao modo como a escritora escreve seus ensaios, analisou-se o breve escrito *Dostoievski e a peste emocional* (1981), cujo propósito, além de celebrar o centenário da morte do romancista russo, é apresentar a leitura que Bessa-Luís faz dos romances de Dostoiévski.

O segundo capítulo objetiva contemplar como Agustina faz da pintura um tema de escrita, mais especificamente, como, ao escrever sobre a imagem, a autora cria histórias a partir do que vê nas telas dos quadros. Para isso, julgou-se necessário revisitar a série de textos agustinianos sobre a arte pictórica, iniciando o capítulo com breves comentários sobre a presença das artes visuais nos romances *O mosteiro* (1980), *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), *O concerto dos flamengos* (1994) e *A ronda da noite* (2006), para, então, analisar de maneira sucinta artigos, ensaios, biografias e outros livros cujas temáticas são a pintura e/ou pintores. O que se pôde averiguar é uma diferença substancial no modo como Bessa-Luís escreve sobre quadros figurativos e sobre telas abstratas. Enquanto que para interpretar os primeiros a autora lança mão da imaginação para fabular narrativas a partir da figuração pictórica, os segundos são devidamente analisados mediante um exercício reflexivo de tentativa de apreensão das formas e das cores trabalhadas pelo pintor. Tais considerações são pertinentes para esta investigação porque, em *As Meninas*, verifica-se a presença de um número considerável de pinturas *figurativas* de Paula Rego em detrimento de quase toda a sua produção *abstrata*.

O terceiro capítulo tenciona traçar paralelos entre as obras de Agustina e Rego. Para além do fato de que, em *As Meninas*, a escritora estabelece semelhanças entre os seus romances e as pinturas da artista, no decorrer desta pesquisa pôde-se observar uma série de equivalências formais e temáticas entre a romancista e a pintora. Cada uma ao seu modo, Bessa-Luís e Paula Rego criam obras que exploram a subjetividade da vivência da mulher em

uma sociedade patriarcal e opressora ao corpo feminino. Assim, as duas artistas elaboram narrativas cujo protagonismo é assumido por mulheres que, em menor ou maior grau, desmantelam, subvertem e abalam as estruturas sociais que privilegiam a ordem masculina. Justamente por isso, a própria estrutura de suas obras reflete a desordem instaurada por suas personagens, quebrando com o ideal de cronologia diegética, no caso de Agustina, e desconstruindo a hierarquia entre os elementos pictóricos promovida pelos efeitos de escala, profundidade e perspectiva, no caso de Paula Rego. Além disso, outra equivalência entre as duas artistas refere-se a maneira como ambas se apropriam de obras de outros criadores para as recriar de acordo com as suas próprias estéticas. Para demonstrar isso em Paula Rego, examina-se a série *O crime do padre Amaro* (1997-98), que se apropria do romance homônimo de Eça de Queiroz para "reescrever" a história de Amélia. Já em Bessa-Luís, *As Meninas* oferece a oportunidade de observar como a autora se apropria da pintura de Paula Rego para fazer dos quadros motivos de composição literária, destituindo-lhes de sua autoridade artística para cumprirem um propósito definido no decorrer do livro.

Logo, o quarto e último capítulo concentra-se exclusivamente na análise de *As Meninas*. A princípio, é feito um rápido levantamento de três textos de Agustina nos quais Paula Rego é mencionada. Dois deles foram publicados antes de *As Meninas*, mas neles a escritora apenas nomeia Rego, ao passo que o último, publicado após a obra em questão, comenta e analisa o retrato feito pela pintora do então presidente da república Jorge Sampaio. Em seguida, apresenta-se o processo de confecção de *As Meninas* e a diferença da primeira edição para as duas seguintes. Como será melhor explicado adiante, a primeira edição do livro dispõe de um elevado número de pinturas reproduzidas graficamente ao longo das páginas da obra, o que não volta a acontecer na segunda e na terceira edições, que se limitam a reproduzir um número muito inferior de telas. Por isso, a primeira edição exibe um rico trabalho de composição gráfica que se esforça em estabelecer um evidente diálogo visual entre texto e imagem, visto que, muitas vezes, Agustina não cita o quadro que está comentando. Finalmente, o capítulo é concluído com a análise de *As Meninas*, a qual é feita por um constante resgate das ideias desenvolvidas anteriormente na dissertação.

1. GÊNEROS LITERÁRIOS

1.1 BIOGRAFIA

No ocidente, o texto de caráter biográfico é escrito desde a Grécia Antiga. Até onde se sabe, Plutarco, em sua obra *Vidas Paralelas*, foi o primeiro autor a fazer a distinção entre a escrita da narrativa historiográfica, isto é, da história, e a escrita de narrativas biográficas. Como afirma Peter Burke (1997, p. 91), esse diferencial refere-se ao fato de que, enquanto a narrativa historiográfica privilegia a esfera pública em detrimento da esfera privada, garantindo ao leitor a compreensão dos episódios formadores da coletividade histórica que constituem uma sociedade, a narração de uma vida prevê a tentativa de reconstrução da individualidade de apenas um indivíduo cuja vida impactou de alguma forma o todo histórico: "nas 'vidas' havia espaço para abordar tanto a esfera privada quanto a pública, para descrever a personalidade individual através de pequenas pistas, 'algo pequeno como uma frase ou um chiste'". Assim, tanto a vida pública quanto a vida privada do biografado são descritas, analisadas e narradas como uma maneira de tentar demonstrar como uma influenciou a outra e como o sujeito biográfico impactou o espaço social de seu tempo.

Por essa razão, a escrita biográfica esteve por muito tempo presa à escolha de pessoas cujas vidas são consideradas "adequadas" para a composição de uma biografia, o que foi questionado por biógrafos no início do século XX. Segundo Peter Burke (1997), os biógrafos da antiguidade clássica julgavam governantes, filósofos, generais e literatos como figuras dignas de serem biografadas. Na Idade Média, François Dosse (2022) aponta que as vidas de reis e cavaleiros passaram a ser prestigiadas para a criação de biografias cavaleirescas, o que contribuiu para o desenvolvimento de heróis romanescos; ao passo que as vidas de santos tornaram possível a concepção de hagiografias, cujas narrativas se dão "[...] diretamente no mundo do divino. Cada elemento dela é representado como tendo significação precisamente nesse mundo; a vida de um santo é uma vida significativa *em Deus*" (Bakhtin, 2010, p. 170, itálicos do autor). Já no Renascimento, Burke revela que à categoria de sujeito biográfico entraram os capitães de soldados mercenários, os artistas e as mulheres. Todavia, ainda que a biografização de mulheres se tenha tornado um fato possível e de extrema importância para os biógrafos, é necessário salientar que apenas eram biografadas mulheres pertencentes às mesmas classes sociais que os homens que já faziam parte do espaço biográfico. Dessa maneira, verifica-se que a biografia, ao longo dos séculos, esteve limitada a um evidente recorte social que visava prestigiar apenas uma pequena parcela da população

composta pela nobreza e pela burguesia – ambas tidas como mecenas da arte, da cultura e da sociedade –, como foi o caso das biografias da Rainha Margarida de Navarra (1527-1549) e de Isabella d'Este (1480-1519) realizadas por Giuseppe Betussi (1512-1573), que as acrescenta à coleção de vidas de mulheres famosas de Boccaccio (1313-1375).

Com o decorrer da Idade Moderna, o gênero biográfico contemplará a individualização de vidas capazes de fabricar um ideal de heroicização, o que, como revela Dosse, aproxima-se da criação de heróis da epopeia burguesa que é o romance. Por isso, e graças à consolidação da burguesia na elite ocidental, o ideal de moralidade torna-se a principal característica biográfica. O sujeito biográfico passa a ser construído como uma efígie imaculada passível de ser exaltada pelos "comuns dos mortais", para se utilizar de títulos agustinianos.

Isto posto, nota-se que o objetivo central das biografias até o início da modernidade do século XX é escrever uma vida para garantir a distinção de um indivíduo da coletividade em que ele vive. De fato, o artigo de Burke (1997) visa, acima de tudo, demonstrar como os textos biográficos renascentistas contribuíram para a construção e fixação da ideia da identidade singular no ocidente. Individualizar um nome historicamente, mesmo que seja num resgate biográfico, é o privilégio que o biógrafo concede ao morto ou ao moribundo.

Em 1939, Virginia Woolf critica esse recorte social em seu ensaio *The Art of Biography* (1961) ao questionar o que seria uma individualidade propriamente dita e, com isso, qual seria o objetivo biográfico em singularizar uma vida. Para isso, a romancista examina o percurso da biografia em território inglês e afirma que foi no século XIX, mais especificamente na Era Vitoriana (1837-1901), que o texto biográfico ganhou destaque. Além disso, Woolf também reflete sobre a possibilidade de a biografia ser uma expressão artística, o que será retomado adiante. No momento, o que interessa no ensaio da escritora é a crítica ao sujeito biográfico vitoriano e a consideração relativa à presença, já notável, de câmeras e jornais nas décadas iniciais do século XX.

A denúncia de Woolf ao recorte social biográfico ocorre por meio da demonstração de que as biografias vitorianas consolidaram a construção dos biografados em verdadeiras efígies de cera: "And thus the majority of Victorian biographies are like the wax figures now preserved in Westminster Abbey, that were carried in funeral processions through the street — effigies that have only a smooth superficial likeness to the body in the coffin." (Woolf, 1961,

p. 162).[1] Woolf reavalia a composição da individualidade do biografado a partir do reconhecimento das imperfeições humanas. A romancista, portanto, descredita a ideia de que a biografia é capaz de reestruturar a personagem biográfica em sua completude, visto que alcançar a individualidade completa do biografado significa esculpir uma ilusão que toma forma em um ícone preenchido pela fantasia moral. Repensar o recorte social que os biógrafos realizavam, bem como julgar o tratamento do biografado como uma entidade imaculada é, antes de tudo, uma atitude crítica de Woolf em avaliar as características literárias e formais do texto biográfico, as quais anunciam as limitações das escritas de uma vida; é, portanto, olhar a biografia em seu processo de produção textual, e não apenas histórico-social.

Sem deixar as atribuições sociais da biografia de lado, mas articulando-as à confecção biográfica enquanto texto, Woolf continua sua reavaliação da composição do biografado segundo os diversos ângulos em que os novos instrumentos midiáticos são capazes de captar a imagem dos indivíduos. Isso leva a biografia a expandir o seu escopo com relação a quem pode povoar o espaço biográfico:

> Then again, since we live in an age when a thousand cameras are pointed, by newspapers, letters, and diaries, at every character from every angle, he [o biógrafo] must be prepared to admit contradictory versions of the same face. Biography will enlarge its scope by hanging up looking glasses at odd corners. And yet from all this diversity it will bring out, not a riot of confusion, but a richer unity. And again, since so much is known that used to be unknown, the question now inevitably asks itself, whether the lives of great men only should be recorded. Is not anyone who has lived a life, and left a record of that life, worthy of biography—the failures as well as the successes, the humble as well as the illustrious? And what is greatness? And what is smallness? We must revise our standards of merit and set up new heroes for our admiration (Woolf, 1961, p. 167-168)[2]

Assim como a câmera cinematográfica confere a uma pessoa divergentes composições imagéticas mediante a angulação trabalhada pelo realizador, a biografia também apresenta diferentes perspectivas do biografado a partir do ponto de vista adotado pelo

---

[1] E, portanto, a maioria das biografias vitorianas são como figuras de cera agora preservadas em Westminster Abbey, que foram carregadas em procissões funerárias pelas ruas — efígies que apenas têm a suave semelhança superficial com o corpo no caixão (Woolf, 1961, p. 162, tradução nossa)

[2] "Novamente, desde que vivemos em um período em que milhares de câmeras estão apontadas por jornais, cartas e diários em todos os indivíduos por todos os ângulos, ele deve estar preparado para admitir as versões contraditórias de uma mesma face. Biografias vão ampliar o escopo ao aproximar espelhos em cantos estranhos. E ainda, de toda essa diversidade, a biografia vai revelar, não um tumulto de confusão, mas uma unidade rica. E de novo, desde que muito do que se é conhecido costumava ser desconhecido, agora a questão pergunta a si mesma se apenas as vidas de grandes homens devem ser registradas. Não seriam todos que viveram uma vida, e deixaram registros dessa vida, dignos de uma biografia — os fracassos como os sucessos, os humildes como os ilustres? E o que é a grandeza? E o que é a pequenez? Nós devemos rever nossos padrões de mérito e estabelecer novos heróis para a nossa admiração" (Woolf, 1961, p. 167-168, tradução nossa).

biógrafo. O indivíduo e a sua vida estão à frente do autor, cabe a ele delimitar uma perspectiva visual que capta a sua concepção do sujeito biográfico. Além disso, a profusão de equipamentos midiáticos permite a mais pessoas registrarem a sua vida, o que, por sua vez, enriquece o trabalho do biógrafo com possibilidades de biografados cujas vidas também merecem ser escritas em virtude da dignificação cotidiana que a câmera idealiza. A biografia deixa de ser um texto de grandes feitos individuais para valorizar a partilha de vidas na grande comunidade humana. Logo, Virginia Woolf vê e reconhece no texto biográfico o desenvolvimento do pensamento e do modo de ver o ser humano. De fato, a biografia atua como um exemplo da compreensão do biógrafo sobre o biografado mediante o retrato, a narração e a escrita de um outro indivíduo que não é o próprio autor e não é necessariamente uma personagem fictícia.

De maneira semelhante, Agustina Bessa-Luís, na biografia que escreveu de Florbela Espanca (1979), afirma que as questões relacionadas à moralidade não devem ser um fator decisivo nos textos biográficos. Pelo contrário, a tarefa do biógrafo é apresentar a vida do biografado sem que essa seja julgada pelo próprio autor. Para a escritora portuguesa, a biografia atrelada à moral social, tal como Virginia Woolf pontuou no início do século XX, provoca a decadência do gênero biográfico:

> A decadência da biografia deu-se quando o que há de paixão no *pathos* social, a sua vida espiritual, foi substituído pelo infantilismo pedagógico da nossa época; a falta de observação crítica parece conduzir toda uma sociedade ao egoísmo e ao vazio da paixão reprimida. Quase tudo o que se escreveu sobre Florbela e sobre muitos outros está impregnado dessa falta de profundidade que a função social deseja, como meio de iludir as paixões. A paixão descontrola a prosperidade social. Desse modo, a memória deve ser mais extensiva do que profunda, e a única conduta aceitável no biógrafo parece ser a duma salutar extraversão. Ora, os heróis da biografia tem que passear livremente numa cidade ideal onde não é necessário policiamento nem lei penal. A sua moral pode parecer-nos duvidosa, mas isso porque o autor não é um polícia de costumes e deixa que ele viva livremente; mas a beleza viva da sua verdade psicológica ultrapassa a realidade do seu tormento humano e da sua fealdade. Dá-se a unidade do ser humano nessa aliança dos opostos que são o que vive e o que contempla a criação. (Bessa-Luís, 1979, p. 45, itálicos da autora)

Enquanto Woolf afirmou que a construção do sujeito biográfico deve ser realizada através de um prisma que contemple as suas diversas facetas, Bessa-Luís aprofunda a crítica da inglesa e, além de também defender a imprescindibilidade de o biógrafo investigar as falhas de seu biografado, constata a importância de não as julgar. O autor deve, por essa razão, privilegiar a tentativa de apuração da verdade psicológica do herói da biografia. Para

isso, conceber a vida da personagem biográfica em todos os seus aspectos é de extrema importância para Agustina, haja visto que, mediante esforço interpretativo, o biógrafo é capaz de supor o universo interior do biografado sem restringi-lo ao "infantilismo pedagógico" das funções sociais.

Entretanto, Bessa-Luís está a falar de uma poetisa cuja moral foi avaliada, classificada, qualificada e sentenciada desde a publicação de seus primeiros poemas. Por essa razão, não julgar a função social de Florbela Espanca enquanto mulher no início do século XX em Portugal é, por si só, uma atitude inovadora por parte da romancista, que discorre sobre uma vida cuja obra impactou diretamente a percepção que a sociedade teve da poetisa. Em função disso, escolher uma abordagem sociológica, antropológica, histórica ou psicanalítica caberá ao próprio biógrafo caso ele conceba tais métodos como necessários para a construção do retrato do biografado a ser desenvolvido. A utilização de tais recursos não se torna uma obrigação do autor, pois eles apenas indicam as possibilidades da câmera biográfica que pode "admitir versões contraditórias de uma mesma face", como Woolf escreve. Qualquer que seja o ponto de vista adotado pelo biógrafo, o sujeito biografado, seja ele quem for, sempre será visto e reconstruído numa perspectiva diferente daquela em que ele pode ter sido retratado anteriormente. E assim como o biógrafo pode determinar um enfoque metodológico como os mencionados acima, ele também pode optar por não escolher nenhum e decidir-se apenas pela narração uniforme da vida do biografado, ao modo como Agustina sugere fazer.

Isto posto, convém ponderar sobre as características *estilísticas* da biografia. Ao estudar o gênero biográfico, notamos que grande parte dos pesquisadores nele interessados são historiadores e sociólogos. Como bem avalia Vivian Leme Furlan (2016), esses estudiosos não chegaram a uma conclusão exata sobre a definição do gênero biográfico, e nem mesmo nós o faremos visto as diversas possibilidades composicionais que aos gêneros textuais são oferecidas pelas mãos humanas. O interessante a pontuar é que a biografia deixa de ser estudada à luz das teorias literárias e linguísticas. Desse modo, o texto biográfico fica refém de perspectivas que apenas levam em consideração a sua relação com a História e com a Sociologia. Daí que haja uma perceptível lacuna nos estudos biográficos quando se trata de construção de estilo em uma biografia. Com efeito, François Dosse (2022, p. 71) afirma categoricamente que "de fato, a escrita biográfica leva ao paroxismo os três pólos que são o autor, o narrador e a personagem", isto é, três dos elementos constituidores de narrativas literárias. Com isso em mente, é necessário verificar quais são os efeitos arquejantes que o texto biográfico opera sobre tais ficcionais. Comecemos por reconsiderar o que são a personagem e o narrador nos textos biográficos.

Willian Epstein, em seu ensaio *Vidas (Pós-)Modernas: a apropriação do sujeito biográfico* (2024), discorre acerca da atitude do biógrafo de "se apossar" do biografado através do reconhecimento desse como sujeito biográfico. Para o pesquisador, o biografado precisa passar por um processo de identificação que o distingua da personagem de ficção. Isso acontece porque é necessário que exista uma distinção entre o indivíduo que se tornará uma personagem biográfica e as personagens ficcionais que povoam a literatura. Epstein propõe que a diferença substancial entre o sujeito ficcional e o sujeito biográfico é a codificação semiótica a que o primeiro é submetido e o segundo resiste. Em outros termos, a personagem literária submete-se a um padrão transdiscursivo que faz a sua existência possível apenas dentro do discurso literário ou crítico; portanto, ela é codificável literariamente. Por sua vez, a personagem biográfica enquadra-se como uma entidade extradiscursiva que é passível de ser estilizada literariamente dentro da biografia a partir do discurso crítico e criativo, entretanto, a sua existência é reconhecida fora do texto biográfico como um ser humano individual, logo, como um indivíduo. Desse modo, enquanto a completude da personagem ficcional está reduzida à obra literária da qual ela é uma das partes constituintes, a completude do sujeito biográfico não é alcançada pela obra biográfica, daí a multiplicidade de construções da biografia. Tanto o biógrafo quanto os leitores de determinada biografia operam o reconhecimento do biografado como personagem de um texto que visa narrar a sua vida a partir de um pacto biográfico. Esse contrato permite que o autor possa orquestrar um empreendimento analítico-narrativo sobre outro ser humano, baseado numa pesquisa que prevê a coleta de materiais a respeito do biografado, como documentos oficiais, fotografias, gravações, pinturas, exames médicos, realizações profissionais, entrevistas, entre outros. Cabe ao biógrafo, portanto, realizar um retrato textual de um indivíduo que se torna discursivamente um sujeito biográfico.

De fato, Antonio Candido aborda justamente as diferenças entre a pessoa real, ontológica, e a personagem literária em seu texto *A Personagem do Romance* (2005), publicado inicialmente em 1976. É interessante notar que Epstein chega à mesma conclusão que o crítico brasileiro postulara vinte e um anos antes: o conhecimento de um indivíduo real é fragmentário, incompleto, ao passo que a personagem romanesca, mesmo que construída por uma perspectiva de verossimilhança com a realidade fragmentada da modernidade, é fixada numa linha de coerência:

> A primeira idéia que nos vem, quando refletimos sobre isso, é a de que tal fato ocorre porque não somos capazes de *abranger* a personalidade do outro

> com a mesma unidade com que somos capazes de *abranger* a sua configuração externa. [...] Daí concluirmos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário. (Candido, 2005, p. 55-56, itálicos do autor)

No que se refere à conformidade da personagem romanesca, Candido escreve esta longa passagem:

> No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. [...] o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica. A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. (Candido, 2005, p. 58-59)

Assim, tornam-se claras as aproximações e as distinções entre a personagem biográfica e a personagem romanesca. Enquanto ambas são construídas estilisticamente por seus respectivos autores, a primeira é ajustada a apenas uma parcela da extradiscursividade mediante os critérios de pesquisa biográfica modulados pelo biógrafo, ao passo que a segunda é criada, elaborada e desenvolvida pelo ficcionista a fim de existir dentro de um universo diegético que abriga a sua completude composicional. Uma é a tentativa de captura do indivíduo ontológico que viveu no mesmo mundo que aquele que escreve sobre ela; a outra é a engenhosidade imaginativa de um artista que a pode conceber do mais ínfimo conceito à mais refinada inteligência, conferindo-lhe as famosas classificações de planificação e de circunferência cunhadas por Edward M. Foster (2005).

Por consequência, a idealização do sujeito biográfico enquanto personagem, sem avaliar as suas limitações enquanto ser estilizado destoante da criação fictícia, contribui para a não aquilatação do paroxismo formulado por François Dosse, que, se não levado em

consideração, desemboca no conceito simplista de ilusão biográfica pensado por Bourdieu (2006). Segundo o sociólogo francês, a biografia e a autobiografia são, regularmente, concebidas à luz da construção totalizante do outro e do eu. A crítica utópica bourdieusiana, segundo a qual esses textos são capazes de se apoderar da aparente unidade relativa de uma vida, nasce da noção, de senso comum, de que a biografia resume-se numa sucessão de acontecimentos cronológicos:

> Essa vida organizada como uma história transcorre, segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo. O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que "se entrega" a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica (quem já coligiu histórias de vida sabe que os investigados perdem constantemente o fio da estrita sucessão do calendário), tendem ou pretendem organizar-se em seqüências ordenadas segundo relações inteligíveis. O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada (e, implicitamente, de qualquer existência) (Bourdieu, 2006, p. 184)

Todavia, essa leitura deixa de considerar o sujeito biográfico no âmbito das diversas possibilidades estilísticas que a biografia prevê. Com efeito, a escrita da narrativa biográfica não pressupõe um caráter objetivo e cronológico porque implica uma escolha estilística de cada biógrafo e de como ele montará a sua biografia. Bourdieu, então, desconsidera as modificações estéticas que o gênero biográfico aceita desde a antiguidade para delimitar a biografia a um modelo de escrita biográfica datado e de cunho moralista, como aconteceu na Idade Moderna. Isto apenas salienta a nossa crítica à desconsideração do gênero biográfico enquanto criação estilística, de linguagem. Além disso, a noção bourdieusiana de que, por meio do relato cronológico, o texto biográfico busca legitimar a identidade do indivíduo como algo constante e único, já foi debatida por Peter Burke, que demonstra como os biógrafos renascentistas conjecturavam a personalidade do biografado como um elemento estático, o que apenas foi reavaliado no século XVIII com as *Confissões* (1782) de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e o desenvolvimento do *Bildungsroman* por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832):

> [...] o pressuposto de que a personalidade é estática, o produto fixo de um equilíbrio de humores e, para alguns escritores, o resultado inevitável de uma constelação de fatores ligados ao nascimento [...] Este aspecto não é anulado

> pelo esquema cronológico encontrado em algumas poucas biografias do período. [...]
> Só no século XVIII se vislumbra uma mudança, com a noção de que a personalidade passa por um processo de desenvolvimento. Rousseau, nas suas *Confessions*, apresenta a sua própria vida dessa forma. O *Bildungsroman* como foi escrito por Goethe e outros seria inconcebível sem essa mudança de visão. (Burke, 1997, p. 95-96)

Na mesma esteira, François Dosse questiona mais intensamente a ilusão biográfica bourdieusiana com o auxílio da própria abordagem sociológica da qual o sociólogo se vale. Apoiando-se na percepção de pluralização do indivíduo de Bernard Lahire, o historiador francês problematiza a concepção biográfica de Bourdieu ao argumentar que o biografado é um ser diverso, cuja fragmentação interna enriquece o trabalho biográfico:

> Afastando-se [Bernard Lahire] de todo da visão excessivamente polêmica adotada por Bourdieu em *La Distinction*, mostra como o mesmo indivíduo pode ter gostos refinados e, ao mesmo tempo, sentir enorme prazer em atividades consideradas vulgares. Os gostos culturais, em seu estudo, escapam tanto às rupturas sociais como à distinção entre cultura legítima e ilegítima [...]. Essa pluralização do corpo social em indivíduos singulares e isolados, que inclusive em si mesmos se fragmentam, de forma alguma recusa a abordagem sociológica, ao contrário, adota-a e enriquece-a com a grandiosidade do continente biográfico em sua variedade de percursos individuais. (Dosse, 2022, p. 212)

Isto posto, torna-se evidente que a adoção de uma ilusão biográfica que simplifica o trabalho do biógrafo no processo de individualização do biografado não considera a sua complexidade humana, nem as diversas possibilidades estéticas que o gênero proporciona, como Virginia Woolf elucidou no começo do século XX. As flutuações entre o fato real e a imaginação do biógrafo contribuem para que as caracterizações do ser biográfico sejam adensadas pela proposta biográfica segundo a qual o autor deseja escrever a vida da personagem biográfica. Enquanto isso, a diluição das probabilidades do real e do imaginário como meros instrumentos constitutivos de uma utopia individualizante do sujeito biográfico, sugere, novamente, um desconhecimento do processo de elaboração textual da biografia. Nessa perspectiva, a ilusão biográfica proposta por Bourdieu apenas considera a biografia como a tentativa falha de reconstrução exata da individualidade humana. Em outras palavras, ela desconsidera as sutis oscilações entre a personagem biográfica e a personagem fictícia, considerando ambas como um mesmo elemento literário cuja totalidade é limitada pelo texto, o que Epstein afirma ser inviável em uma biografia.

Como já citado anteriormente, a ideia do texto biográfico como reprodução da moral e da individualidade do biografado está atrelada ao recorte social daqueles que têm o privilégio de serem biografados. Portanto, rejeitar a alternativa biográfica da modernidade, qual seja, a de retratar o sujeito biográfico em sua pluralidade identitária, é recusar os avanços genológicos da própria biografia e, também, persistir na manutenção do gênero como propenso à imutabilidade da individualidade seleta de alguns em detrimento de outros. Efetivamente, a opacidade do resgate identitário do biografado já fora esclarecida por Virginia Woolf anteriormente, ao examinar a subjetividade do fato biográfico:

> But these facts are not like the facts of science — once they are discovered, always the same. They are subject to changes of opinion; opinions change as the times change. What was thought a sin is now known, by the light of facts won for us by the psychologists, to be perhaps a misfortune; perhaps a curiosity; perhaps neither one nor the other, but a trifling foible of no great importance one way or the other. The accent on sex has changed within living memory. This leads to the destruction of a great deal of dead matter still obscuring the true features of the human face. Many of the old chapter headings — life at college, marriage, career—are shown to be very arbitrary and artificial distinctions. The real current of the hero's existence took, very likely, a different course (Woolf, 1961, p. 167)[3]

Com efeito, a ilusão biográfica bourdieusiana se dá a partir da renúncia dos limites entre a realidade e a imaginação com os quais a biografia lida. A respeito disso, François Dosse declara que o texto biográfico é um elemento impuro que se faz entre os tecidos do fato real e da suposição imaginativa do biógrafo ao tentar reconstituir a vida interior do biografado. No entanto, a metáfora proposta por Anamaria Filizola (2000) da biografia como um quebra-cabeça, nos parece mais sucinta e certeira no que tange à opacidade com a qual o texto biográfico trabalha:

> A imagem que melhor ilustra esta situação é a do quebra-cabeça: as peças já encaixadas revelam o formato da peça faltante: a incompletude do desenho aponta o que se deve procurar para se ter a figura completa. Mas há uma diferença importante: no caso do quebra-cabeça, a peça existe em algum

[3] "Mas esses fatos não são como os fatos da ciência — uma vez que são descobertos, permanecem sempre os mesmos. Eles estão subordinados às mudanças de opinião; opiniões mudam com a mudança dos tempos. O que era pensado como um pecado, agora sabe-se, graças à luz dos fatos conquistados para nós pelos psicólogos, ser talvez um infortúnio; talvez a curiosidade; talvez nem um e nem outro, mas a fraqueza insignificante sem nenhuma importância de um ou de outro. A percepção do sexo tem mudado com o decorrer da memória viva. Isso leva à destruição de uma grande parcela de matéria morta que ainda obscurece as verdadeiras características da face humana. Muitos dos antigos títulos dos capítulos — vida na faculdade, casamento, carreira — demonstram ser bem arbitrários e de distinções artificiais. A atual existência do herói tomou, provavelmente, um diferente curso" (Woolf, 1961, p. 167, tradução nossa).

> lugar, precisa ser identificada entre as demais; na biografia, a peça é como que desenhada pelo biógrafo (Filizola, 2000, p. 73)

Como a pesquisadora pontua, à biografia faltam componentes que exigem do biógrafo a tarefa de ilustrá-los. Tal empreendimento realiza-se a partir do trabalho imaginativo do autor, que deverá supor aquilo que não sabe ou não alcançou mediante a sua pesquisa biográfica. A vida interior do biografado, seus pensamentos, suas motivações, seu espírito, sua personalidade e, portanto, a sua individualidade, não são alcançadas completamente pelo biógrafo cuja motivação ideal e inalcançável é a captura exata da essência do outro. O que resta ao autor são as possibilidades interpretativas que os fatos reais podem sugerir a respeito de sua personagem biográfica e que serão desenhadas por ele, a fim de preencher a opacidade biográfica com um certo nível de perspicuidade.

Com efeito, as articulações entre o real e o imaginário na biografia foram pensadas por Virginia Woolf (2012) em seu ensaio *The New Biography*, publicado em 1927. Nesse texto, a romancista compreende a verdade factual como um elemento sólido de granito ao passo que a personalidade é contemplada como a intangibilidade do arco-íris. O objetivo do biógrafo é, por isso, refletir os prismas da íris de luz branca na pedra através da sua difração em cores que, quando irradiadas, poderiam conceber a completude luminosa do branco, mas devido à dificuldade do autor em captar a unidade psicológica do biografado, o que resta é a refração da cor branca nas possibilidades colorísticas que a complementam. Nesse sentido, a tarefa do biógrafo processa-se na meticulosa medição da verdade factual e da verdade imaginativa por meio do desenho colorido que a opacidade biográfica sugere, "for though both truths are genuine, they are antagonistic; let them meet and they destroy each other" (Woolf, 2012, p. 154).[4]

Tal realização minuciosa confere à biografia o caráter artesanal que a romancista inglesa vê no gênero. A artesanalidade biográfica permite ao autor o livre trabalho estilístico de montar o seu texto da maneira julgada propícia a expressar a sua interpretação da vida narrada do biografado. Em outras palavras, o caráter estético da biografia se dá através da seleção e do arranjo dos fatos. Essa montagem biográfica é capaz de suscitar efeitos de sentido alcançados por hipóteses sinalizadas pelas peças que faltam no quebra-cabeça do biografado. Sobre esse aspecto, Filizola (2000, p. 65) argumenta que são as especificidades da lida que o biógrafo tem com o material biográfico que viabilizam a concepção subjetiva da biografia enquanto obra de arte:

---

[4] "Porque mesmo que as duas verdades sejam genuínas, elas antagonizam-se; deixe que elas se encontrem e elas destroem uma a outra" (Woolf, 2012, p. 154, tradução nossa)

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

Logo, as perspectivas metodológicas que o biógrafo pode utilizar para a elaboração de seu texto permitem-lhe possibilidades estilísticas de composição biográfica. Se o foco biográfico incidirá sobre a época do biografado ou se privilegiará temáticas concernentes a críticas sociais, isso caberá ao autor decidir de acordo com a sua proposta e com os recursos estéticos que poderá orquestrar. A liberdade da elaboração biográfica permite, ainda, que escritores realizem romances biográficos que transformam os seus biografados em verdadeiras personagens de ficção. Nestes casos, as vidas são criadas a partir de verdades ficcionais que não precisam ser "comprovadas" justamente por serem produtos da criação imaginativa. Exemplos disso é o romance *Rosa* (1988), da *Trilogia da Mão* de Mário Cláudio, constituída por outras duas narrativas *Amadeo* (1984) e *Guilhermina* (1986), e alguns dos romances de Agustina Bessa-Luís, como *O susto* (1958), *Fanny Owen* (1979), *Os meninos de ouro* (1983), *Um bicho da terra* (1984) e *A monja de Lisboa* (1985). Nessas obras, é abolido o contrato biográfico com cláusulas que obrigam o autor a um compromisso com a referencialidade ao real. O romancista privilegia os fatos biográficos, mas esses funcionam apenas como combustível para a fogueira da ficção criada pelo escritor. Ao fim, os romances de cariz biográfico aproximam-se mais de outros subgêneros romanescos, como o histórico ou o epistolar, do que necessariamente das biografias:

> Se o autor recolheu de alguma forma tais informações ou se apenas as inventou, passa a se tornar secundário: o que importa é que a construção de seu texto assim se apresenta, num requinte de particularidades que aciona a memória e a imaginação do leitor, convocando-o a uma outra ordem de contato com a artista biografada, a ordem da subjetividade.
> [...] Num romance, entretanto, a ficção dá o salto que seria impensável nos parâmetros estreitos da referencialidade biográfica, pois não recusa o tratamento ficcional da apreensão feita pelo próprio autor em experiências reais e passadas, recriadas no texto pela memória e ampliadas pela imaginação (Calvão, 2008, p. 152-153)

No que tange a produção literária de Bessa-Luís, as cinco biografias *ipsis litteris* compostas por ela elucidam nossa argumentação quanto à estilização biográfica. Estruturadas cada uma a seu modo, as biografias agustinianas utilizam de perspectivas distintas para tratar de seus biografados. Enquanto no texto biográfico de Florbela Espanca (1894-1930) a autora utiliza de preceitos psicanalíticos para escrever a vida da poeta, a biografia de Sebastião José (1990) é concebida sob o ângulo histórico-político vivido pelo Marquês de Pombal, ao passo que a vida da pintora Martha Telles (1986) é escrita na forma de um diário da própria Agustina. Cada uma dessas abordagens estilísticas expressa a maneira singular com que a romancista compreendia os seus biografados e como isso determinou a estética adotada nesses textos.

Assim, através de uma abordagem psicanalítica sobre a morte de Florbela, Agustina investiga clinicamente a vida da poetisa em uma biografia dividida em três partes, cuja conclusão desagua na elaboração de hipóteses a respeito do possível suicídio florbeliano. A análise da estrutura familiar da poeta auxilia a biógrafa-psicanalista a supor as motivações psicossomáticas instauradas no inconsciente da poetisa, expressado por seus versos saudosistas:

> O facto de Florbela ter sido criada por mães adoptivas convida a que ela se desenvolva numa célula social mais ampla do que é em geral aquela constituída pelo casal procriador. Entre a relação sexual do casal, quase sempre o filho legítimo tem um papel de "desmancha-prazeres", para nos socorrermos, com humor, da especulação científica de Freud. Mas a criança trazida para o lar pela força da sensibilidade materna, e não imposta pela condição maternal, expande-se melhor, assim imune a ser um efeito da perspectiva social do casamento dos pais. (Bessa-Luís, 1979, p. 44)

A ilegitimidade procriadora da qual Florbela é fruto, funciona como o cavalete no qual a tela branca é apoiada para criar o retrato agustiniano de Bela. Assim, a realidade da poeta como filha ilegítima do pai, mas adotada por sua esposa, oferece a Agustina todas as tintas necessárias para desenhar as peças que faltam no quebra-cabeça florbeliano. Este é ampliado pelas nomenclaturas psicanalíticas do estudo crítico feito por José Régio (1950) sobre a figura da poeta como narcisista, hermafrodita e portadora de um donjuanismo. Ao fim, o texto biográfico da vida e da obra florbelianas por Agustina assume um caráter de investigação clínica:

.

> [...] A. Bessa-Luís vai tratar Florbela como um caso psicanalítico, mais especificamente, como um caso que ela classifica de neurose de abandono. Como esse problema se explica tanto no quadro político da época em que

> viveu Florbela como nos seus antecedentes parentais, ela está, desde muito nova, predisposta a essa neurose que encontrará campo propício para se desenvolver em função do comportamento do pai e da organização familiar em que é criada. Nesse sentido, A. Bessa-Luís a vê como uma criatura neurótica desde quando é possível acompanhar as manifestações do comportamento de Florbela através das inúmeras fotografias que reproduzem sua imagem ao longo da vida, assim como da correspondência com familiares e amigos e da produção literária. (Filizola, 2000, p. 175-176)

Por sua vez, a biografia de Sebastião José (1699-1782) revela uma tentativa de Agustina em montar o contexto político e histórico do Portugal setecentista a partir da vida do Marquês de Pombal, e não o contrário. Sendo esse o texto biográfico da autora que mais se aproxima de um "ideal padronizado" de biografia, sua estrutura é organizada em dez capítulos e um índice bibliográfico das referências consultadas pela biógrafa-pesquisadora. No entanto, como apontado por Filizola (2000), assim como em seus outros textos biográficos, fictícios e ensaísticos, a perspectiva cronológica de narração é abolida pela erupção aforística de comentários que (re)utilizam uma mesma passagem ou um mesmo episódio para comentarem tópicos diferentes.

A arquitetura de *Sebastião José* pode ser resumida da seguinte maneira:

- I - Genealogia de Sebastião José;
- II - Contextualização histórico-política da Europa do século XVIII;
- III - Primeiras tentativas políticas de Sebastião José;
- IV - O terremoto de Lisboa e o prestígio pombalino;
- V - Esquemas de traição e destituição;
- VI - Expulsão dos Jesuítas;
- VII - Relações de Portugal, dos portugueses e de Sebastião José com a Europa setecentista;
- VIII - Elaboração da Companhia de Vinhos do Alto Douro: uma tentativa de reforma econômica;
- IX - Desterro de Sebastião José;
- X - O pós-morte de Sebastião José;

A divisão temática dos capítulos demonstra que, aparentemente, a obra apresenta um itinerário lógico que sugere certa cronologia sustentando os tópicos que estruturam a vida do biografado. No entanto, para além da divisão temática, a leitura do texto revela a construção temporal típica dos textos agustinianos, que entrelaçam tempos narrativos distintos para

explicar uma atitude ou elucidar um comentário narratológico: “já na primeira página, quando discorre sobre as informações obscuras sobre o nascimento do personagem, já se refere a ele como Marquês, comparando-o a Colbert e a Sully, de quem seguiria exemplos” (Filizola, 2000, p. 219).

A perspectiva biográfica incidirá, portanto, sobre a figura de Sebastião José como parte constituinte da coletividade histórica. Por essa razão, Agustina não enseja o resgate da individualidade biográfica do Marquês de Pombal, mas sim pretende concebê-lo no cerne das movimentações políticas, históricas, econômicas e, por que não, geológicas nas quais ele estava inserido. Nessa perspectiva, a escritora faz do biografado uma das peças do quebra-cabeça biográfico que é desenhado. Todavia, o encaixe do político no todo do *puzzle* não revela a sua imagem como a biógrafa optou por interpretar, mas constrói a grande cena pintada do quadro de gênero histórico do Portugal pré e pós 1755.

Por último, a biografia de Martha Telles (1930-2001) é a que mais estruturalmente rompe com um padrão bourdieusiano normativo e ilusório de confecção biográfica. A escolha da escrita na forma de diário proporciona ao leitor um estranhamento quanto ao que propriamente é o texto biográfico: a biografia obrigatoriamente tem de apresentar a história de uma vida na forma de uma narrativa cuja sequência de acontecimentos resulta na individualidade biográfica ou, pelo contrário, por ser mais um texto de expressão literária e trabalhar com o significado, a forma e os limites da linguagem, à biografia é permitida a experimentação estrutural através do sentido que a vida do sujeito biográfico sugere ao biógrafo? Com efeito, o formato de diário desse texto proporciona ao leitor a possibilidade de experienciar o próprio trabalho da biógrafa a desenvolver-se:

> A escrita do texto é dada a ler na forma de diário: de 17 de janeiro a 26 de fevereiro de 1985, ocasião em que acontece uma exposição individual de pinturas de Martha Telles no Museu Soares dos Reis, no Porto.
> São fragmentos de extensão variada, escritos em nove dias, sendo que no dia 5 de fevereiro há duas entradas, a segunda maior. O leitor pode acompanhar a feitura do retrato de Martha, dia a dia, e, como se seguisse um fio de Ariadne, perceber a tecitura desse percurso (Filizola, 2000, p. 265)

A partir disso, o leitor vê que as duas primeiras entradas do diário biográfico referem-se à percepção de Agustina sobre Martha através de seus encontros, dos quadros expostos e da reação da pintora ao cenário de gravação do filme *Le Soulier de Satin* (1985), de Manoel de Oliveira: “Martha e eu somos clandestinas neste lugar onde D. Prouhèze e a

filha, cobertas de pérolas e de sedas, entram na História de Portugal pela esteira literária claudeliana. Estranha combinação, labirinto de *trompe l'oeil*! Martha diz: 'Não sei o que se passa, mas é muito belo'" (Bessa-Luís, 1986, p. 9). Terminadas essas seções, a história da vida da pintora inicia-se a partir de sua mãe e seguirá apresentando novas informações biográficas a cada novo dia de escrita que as amarram aos seus quadros e as suas análises críticas. A última entrada no diário, no dia 26 de fevereiro, retoma o encontro de Agustina com a pintora, fechando a obra numa circularidade que deixa de montar o quebra-cabeça para organizar um jogo de dominó cujas peças são as telas da pintora arranjadas para montar a Martha de Agustina.

À vista dos exemplos apresentados, é possível reconhecer as diversas possibilidades estilísticas que o biógrafo tem à sua disposição e que conferem à biografia o estatuto de texto literário. As perspectivas de composição do biografado como personagem biográfica sustentam a experimentação formal e temática da biografia, o que se fecha no efeito de sentido que o biógrafo deseja sugerir ao seu leitor no que toca à vida do sujeito biográfico. Acima de tudo, maquinando a montagem textual, está o narrador biográfico. Comumente confundido com o narrador presente nas narrativas da prosa de ficção, a voz narrativa das biografias habita as flutuações entre o real e a imaginação trabalhados pelo texto biográfico, bem como configura-se na mesma esteira de conformidade e de desconformidade, como ocorre com as personagens biográficas e fictícias.

Ao avaliar a biografia como relato de uma vida, François Dosse utiliza de termos genettianos sobre as categorias narratológicas para caracterizar a narração dos textos biográfico e autobiográfico:

> Definida como relato no qual o narrador se ausenta da história que conta (heterodiegética), ao contrário da autobiografia (autodiegética), a biografia não é, porém, escrita a partir de uma exterioridade total. Por isso, a biografia clássica aparece na terceira pessoa do singular: o autor, também narrador, se distingue da figura biografada. (Dosse, 2022, p. 95-96)

A caracterização narratológica das biografias, feita por Dosse, mostra-se ambígua e merece uma reavaliação. A aplicação das categorias de voz narrativa propostas por Gérard Genette (1986) a textos de caráter biográfico afasta-se das particularidades de composição criativa da ficção, consideradas pelo crítico literário francês na elaboração da sua teoria. Além disso, a primeira afirmação de Dosse, para quem o narrador biográfico se configura como heterodiegético, contrapõe-se à sua segunda afirmação, que sustenta que o autor e o narrador,

na biografia, são a mesma entidade. Por esse motivo, a primeira reavaliação a ser feita é, propriamente, o que Genette considera como um narrador:

> Parece que a poética experimenta uma dificuldade parecida em abordar a instância produtiva do discurso narrativo, instância para que reservamos o termo, paralelo, de *narração*. Essa dificuldade marca-se, sobretudo, por uma espécie de hesitação, sem dúvida inconsciente, em reconhecer e respeitar a autonomia dessa instância, ou até, simplesmente, a sua especificidade: por um lado, como já dizemos notar, reduzem-se as questões da enunciação narrativa às do "ponto de vista"; por outro, identifica-se a instância narrativa com a instância de "escrita", o narrador com o autor e o destinatário da narrativa com o leitor da obra. Confusão talvez legítima no caso de uma narrativa histórica ou de uma autobiografia real, mas não quando se trata de uma narrativa de ficção, onde o próprio narrador é um papel fictício, ainda que directamente assumido pelo autor, e onde a situação narrativa suposta pode estar muito diferenciada do acto de escrita (ou de ditado) que se lhe refere [...] neste sentido, claro, a situação narrativa de ficção não se reduz *nunca* à sua situação de escrita. (Genette, 1986, p. 212-213, itálicos do autor)

Entidade fictícia que habita o universo diegético, a voz narrativa é criada pelo autor e dele se distingue e distancia. Por isso, o narrador é uma criação do texto fictício e pode assumir uma posição extradiegética ou intradiegética, de acordo com o propósito que o escritor quer que ele cumpra no decorrer do desenvolvimento da diegese romanesca. A depender do nível narrativo em que se encontra, o narrador será caracterizado segundo a focalização empregada pela narração: será heterodiegético quando estiver ausente da história que conta; homodiegético quando for uma das personagens que testemunha o enredo; e autodiegético quando protagoniza e realiza a narração romanesca. Cada uma dessas possibilidades narrativas representa apenas um dos elementos composicionais que a ficção utiliza, sendo, portanto, o narrador uma criação artística semelhante às personagens, que destoa do autor. Nesse sentido, atribuir as categorizações genettianas ao narrador biográfico é conferir-lhe um estatuto de engenhosidade literária que ele não tem, e de equivalência identitária com o autor, do qual o narrador romanesco não usufrui.

Entretanto, Dosse avalia bem ao afirmar que o narrador biográfico e o autor da biografia são como um reflexo da mesma entidade, isto é, eles não são a mesma coisa, mas se assemelham graças ao vínculo que o pacto biográfico estabelece. O equívoco do historiador se deu na categorização da voz narrativa da biografia como a mesma presente em romances. Efetivamente, Cristóvão Tezza na conferência que apresentou no XI Congresso Internacional da ABRALIC, em 2008, discorreu a respeito do narrador biográfico e do narrador romanesco de maneira categórica. Utilizando da já saturada noção de que no processo de escrita textual

existe um conjunto de procedimentos sintático-semânticos, Tezza postula que enquanto o autor representa um sujeito, o narrador de seu texto é um objeto artificial:

> [...] sabemos todos com alguma familiaridade com a máquina da linguagem que eles jamais são, tecnicamente e para todos os efeitos, os mesmos, até porque o autor biográfico participa do evento aberto da vida e não está submetido, portanto, à idéia de unidade temática e estrutural (ele não tem a dádiva de um "autor" que lhe dê sentido de fora – exceto Deus, que, momentaneamente, não nos ajuda muito); ele não é um objeto – é um sujeito; ao contrário do narrador, o autor biográfico não sabe o que vai acontecer amanhã; já o narrador é uma voz de artifício que só pode existir sob moldura, isto é, começo, meio e fim. O narrador, assim que se instala e diz o que tem a dizer, destaca-se para sempre de seu criador, o autor biográfico, e passa a viver no mundo relativamente autônomo dos textos. (Tezza, 2008, p. 3)

A partir disso, o escritor brasileiro discorre sobre os graus de distância que existem entre o autor e as figuras narrativas, mais especificamente, entre os narradores romanesco e biográfico. Na obra literária existe um apartamento entre o escritor e o narrador que os distingue integralmente ao ponto de ambos representarem duas figuras diversas no universo diegético, como Genette já havia notado. Por seu turno, o espaço entre o biógrafo e o narrador biográfico é mais estreito, quase inexistente, o que possibilita o reconhecimento de um no outro: "em suma, todas as opiniões emitidas no texto biográfico pelo seu narrador serão, intencionalmente, necessariamente e inescapavelmente, as opiniões do autor do texto." (Tezza, 2008, p. 8).

Logo, assim como nas considerações acerca da personagem biográfica e sobre como ela possibilita ao biógrafo estilizar a biografia da maneira que melhor projete a sua intenção, o narrador biográfico parte do mesmo princípio estético que o da montagem biográfica. Ele representa a atitude escolhida pelo biógrafo para narrar esteticamente uma vida extradiscursiva. Em outras palavras, ele confere valor estético à biografia, afastando-a de uma narração uniforme, banal e puramente objetiva. E mesmo que não desfrute da liberdade ideológica do narrador romanesco, o narrador biográfico é a manifestação da atitude discursiva escolhida pelo biógrafo para o processo composicional daquele texto em específico.

De resto, a biografia configura-se como um gênero literário de alto valor estético alcançado através de um biografado cuja vida suscitará ao biógrafo uma proposta textual de estilização narrativa. As possibilidades de montagem biográfica, atreladas a uma metodologia

de análise narratológica contribuem para o reconhecimento das biografias como obras literárias com elevado grau de independência, mesmo que tratem do mesmo objeto.

1.2 AUTOBIOGRAFIA

Nesta seção, o intuito é conceber a autobiografia como uma reinvenção do eu a partir do resgate memorialístico empreendido pelo escritor. Segundo a pesquisadora Clara Rocha (1992), a autobiografia e todas as variações da escrita de si — diários, memórias, auto-retratos e romances autobiográficos — começam a desenvolver-se na época moderna. Todavia, a investigadora chama a atenção para a presença de textos de caráter autobiográfico em tempos anteriores ao da consolidação burguesia, como é o caso das confissões:

> [...] não é menos verdade que encontramos já em tempos mais recuados textos que atestam a mesma vontade de afirmação do eu e a mesma necessidade da atitude confessional. As "confissões" são, fundamentalmente, uma forma de expressão do "homo religiosus", aquele que acredita no seu deus ou nos seus deuses, e que entende dever prestar-lhe contas dos seus actos ou poder pedir-lhe conforto ou absolvição (Rocha, 1992, p. 16)

A semente da escrita de si é plantada pelos textos confessionais sem que seja suficientemente cultivada para desabrochar. Guiadas por uma figura autoritária exterior ao texto e à vida de seus autores, as confissões, como o próprio nome indica, são confidências de crentes que visam justificar-se perante o seu deus com a finalidade de receber a absolvição ou a orientação divina de seus pensamentos. Não por acaso, Jean-Jacques Rousseau intitula a sua obra com o mesmo substantivo na medida em que atribui à retrospecção de sua vida um caráter de confissão ao texto e a si mesmo. Todavia, ao contrário da mentalidade religiosa que rege esse gênero textual, o que o filósofo francês realiza é a ponderação dos seus pensamentos em forma de confissões. Substituída a autoridade religiosa pela racionalidade moderna, as *Confissões* (1782) de Rousseau cultivam o eu e constituem um paradigma para a compreensão da personalidade humana a partir da retrospecção do indivíduo sobre si mesmo. Como mencionado na seção anterior, essa obra também viabilizou a percepção da identidade como um elemento mutável e em constante formação. François Dosse (2022, p. 68) aponta que até a publicação desse texto, a distinção entre a escrita de si e da escrita do outro — a biográfica — não existia, cabendo às *Confissões* elaborar "[...] a certidão de nascimento da autobiografia" enquanto gênero propriamente dito. Assim, a biografia e a autobiografia deixam de ser lidas como um mesmo texto cujo objetivo é a escrita de uma vida, para serem concebidas segundo as especificidades que as distinguem categoricamente, isto é, o outro e o eu.

A biografia privilegia a relação entre o biógrafo e o biografado. Essa "convivência" pressupõe a coleta de dados biográficos que garantem uma aparente factualidade da narrativa

e reforçam a referencialidade do texto, além de também contribuir para que o autor demonstre conhecimento íntimo sobre o seu objeto de pesquisa. Apesar disso, as biografias, em sua maioria, apresentam uma lacuna que material biográfico algum é capaz de preencher. O alcance limitado da memória, da personalidade e da vida interior do sujeito biográfico lançam sobre a sua biografia a opacidade do que nunca será plenamente alcançado mediante a pesquisa documental. Com exceção dos textos biográficos cujos biografados ainda vivem durante a pesquisa – o que permite um contato direto entre biógrafo e objeto –, o vácuo deixado pela morte da personalidade biográfica imputa à biografia um vazio apenas parcialmente preenchido pela suposição imaginativa do autor. Nesse exercício, o biógrafo apenas é capaz de captar uma parte da completude de seu objeto, revelando-se assim o caráter interpretativo e criativo das biografias.

A autobiografia, por sua vez, frequentemente não faz uso de materiais biográficos que comprovem o que foi dito porque o biógrafo é o próprio biografado e vice-versa. A autoridade do escritor sobre o relato de sua própria vida legitima o que é escrito porque sugere conhecimento suficiente sobre o seu objeto de pesquisa: ele mesmo. Por essa razão, o texto autobiográfico aparenta ter uma maior fidedignidade em relação ao texto biográfico, dado que tem ao seu alcance o único material com o qual a biografia muitas vezes não pode trabalhar: a memória e a personalidade do sujeito biográfico. A possibilidade de utilizar as lembranças como material de composição textual garantem à autobiografia uma ilusão de completude que à biografia falta. Contudo, é preciso ressaltar que mesmo que o autor de uma autobiografia utilize-se das memórias, essas podem ser incompletas e fragmentadas pelo tempo, muitas vezes sendo reimaginadas para serem escritas. Com isso, o texto autobiográfico é construído a partir da miragem do que foi vivido, não sendo possível confirmá-lo a não ser pela confiança que o leitor deposita na "verdade" escrita pelo autor.

Sobre isso, Clara Rocha afirma que existem no texto autobiográfico dois movimentos contrários. Ao mesmo tempo que o escritor busca captar a completude da sua vida no texto, procurando constituir-se na unidade do sujeito, ele escapa de si mediante o reconhecimento da mutável personalidade humana, constantemente modificada pela instabilidade da vida. A incompletude do texto autobiográfico configura-se pelo choque de duas forças que se repelem. Enquanto uma busca o centro do eu, a outra afasta esse mesmo eu do núcleo idealizado:

> Os dois movimentos de sentido contrário que se combinam na escrita autobiográfica são, por um lado, a concentração ou procura dum centro e a

> dispersão ou desagregação da coerência do *eu*. Por outras palavras, chocam-se neste tipo de escrita uma força *centrípeta* e uma força *centrífuga* (Rocha, 1992, p. 27, itálicos da autora)

Todavia, é importante ressaltar que considerações como essa apenas são desenvolvidas depois da segunda metade do século XX. Isso acontece porque tanto a biografia quanto a autobiografia sofreram o desprestígio acadêmico dos estudos literários, tendo ficado à margem de pesquisas que poderiam debruçar-se sobre suas especificidades textuais. Enquanto a biografia ainda levantava certo interesse dentre os historiadores desde os tempos antigos, como vimos com Plutarco, a autobiografia suportou a desconsideração da investigação literária por muitos anos, vítima da concepção moralista sobre a qual o mito de Narciso foi concebido. Tido por séculos como uma expressão de menor valor estético cuja simbologia remetia à vaidade excessiva e ao egocentrismo, o texto autobiográfico não era visto nem como uma parte integrante do campo literário, mesmo que recorrentemente praticado.

Esse cenário apenas tomaria novos rumos no século XX, com a publicação do primeiro estudo crítico sobre a autobiografia realizado pelo francês Philippe Lejeune: *O Pacto Autobiográfico* (1975). Neste trabalho, o pesquisador define a estrutura do texto autobiográfico em quatro aspectos: (1) a forma da linguagem, que deve ser uma narrativa em prosa; (2) o assunto tratado, que se refere à história de uma vida individual; (3) a situação do autor, cujo nome deve referir-se a uma pessoa real que compartilha sua identidade com o narrador; (4) e a posição narratológica, com uma perspectiva retrospectiva e uma focalização que incida sobre o próprio narrador, transformando-o no herói da narrativa. Por meio disso, Lejeune idealiza um pacto autobiográfico pautado na homonímia identitária entre autor-narrador-protagonista, marcado pelo emprego da primeira pessoa e estabelecido a partir do nome escrito na capa do livro.

Ao estabelecer a identidade homônima entre autor-narrador-personagem como um requisito *sine qua non* para a autobiografia, Lejeune reflete a respeito do que é, propriamente, a identidade compartilhada entre categorias literárias tidas como opostas pelo estruturalismo literário. Com exceção de narrativas cujas personagens desempenham a função de narradores, a assimilação identitária entre autor e narrador-protagonista cai aos olhos da crítica como algo confuso e erroneamente assertivo. De que maneira seria possível que essas instâncias narrativas compartilhem a mesma identidade quando tanto o narrador quanto a personagem são criações ficcionais produzidas pelo próprio autor?

Para o francês, a nomeação do protagonista da autobiografia com o mesmo nome do autor corrobora para a partilha identitária entre ambos. Por isso, ao assumir a posição de narrador, o herói sela o compartilhamento da identidade ao empregar a primeira pessoa. Assim, quando a voz narrativa de uma autobiografia, cujo nome é o mesmo que o do autor, diz "eu", Lejeune postula que quem está a falar é o próprio autor. Através disso, a identificação da voz narrativa com o autor orquestra-se graças à partilha de um mesmo nome: aquele que está impresso na capa do livro e indica a sua autoria, com o qual o narrador-protagonista apresenta-se no início da obra. Por essa razão, a homonímia identitária pensada por Lejeune confirmar-se-ia pela partilha de nome entre autor e narrador, e isto se organiza através da narração em primeira pessoa.

Nessa perspectiva, Lejeune desvencilha-se dos pressupostos de identidade gramatical e enunciativa propostos por Benveniste para identificar no nome a referencialidade com a realidade extratextual de um indivíduo. O autor, então, passa a ser concebido como um nome que se refere a um sujeito escritor que executa o papel de produtor de um discurso. Por outras palavras, a figura autoral é compreendida no nome inscrito na capa dos livros, e não como o indivíduo ontológico de carne e osso:

> Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz [...]
> O autor é, pois, um nome de pessoa, idêntico, que assume uma série de textos publicados diferentes. Ele extrai sua realidade da lista de suas primeiras obras, frequentemente presente no próprio livro. A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. (Lejeune, 2008, p. 23-24, itálicos do autor)

Com isso, Lejeune não vê na homonímia identitária a homogeneidade do *escritor* com as suas criações. O que o crítico postula é a isonomia do *nome que exerce a função de autor* com a figura do narrador-protagonista. Visto que permanece entre o discurso e a extradiscursividade, ao autor é permitido ocupar duas realidades que se utilizam dele para estabelecer uma ligação, a do mundo e a da literatura. Em razão disso, a escolha de um nome literário por vezes se faz tão relevante para alguns escritores que eles distinguem, mesmo que sutilmente, a sua realidade pessoal, ligada ao seu nome civil, daquela que criaram a partir da publicação de seu primeiro livro, a qual será associada ao nome de autoria, como são os casos

de Machado de Assis, Eça de Queiroz, Agustina Bessa-Luís e Florbela Espanca. Alguns autores podem privilegiar tanto a distinção entre a sua figura pessoal daquela que eles criam enquanto produtores de obras literárias, a ponto de criarem pseudônimos que mantêm suas vidas individuais como um mistério para o público leitor, como é o caso da autora italiana Elena Ferrante.

À vista disso, o nome do autor torna-se a maneira pela qual o leitor consegue determinar a aparente referencialidade entre o que foi escrito e o que foi vivido. Aquilo que o narrador conta que viveu enquanto personagem torna-se uma experiência real vivenciada pelo autor, cujo nome estabelece uma ponte com a pessoa ontológica à qual ele está vinculado. Logo, a autobiografia configura-se como uma confissão do autor que é responsável pela modulação das memórias legitimadas pelo princípio identitário que rege o pacto autobiográfico.

Evidentemente, as afirmações de Lejeune geraram grande polêmica entre os estudiosos da literatura. Primeiramente, por se debruçar sobre um gênero marginalizado como a autobiografia, o trabalho do pesquisador tinha um caráter ousado por aproximá-la do prestígio que as investigações literárias lançaram sobre o romance. Além disso, a concepção de sua homonímia identitária, responsável pela efetivação do pacto autobiográfico, afasta-se dos pressupostos críticos de que narrador e personagem são criações do autor, e não uma das faces da mesma moeda. Por fim, mesmo que sob o domínio de um pacto que garantiria a veracidade dos fatos narrados pelo autor, como seria possível o resgate fidedigno e completo da memória se ela é um elemento subjetivo que se dilui com o tempo?

Por razões como essas, e pela ampla discussão que seu trabalho suscitou, Lejeune revisita o seu texto original em duas ocasiões, em *O Pacto Autobiográfico (bis)* (1986) e em *O Pacto Autobiográfico, 25 anos depois* (2005), nas quais reavalia os argumentos utilizados para a confecção de seu trabalho original. Longe de querer avaliar o percurso teórico do pesquisador, é interessante notar que algumas de suas percepções alteraram-se com o tempo, como a relacionada à possibilidade da reconstrução do eu pelo próprio autobiógrafo, que muito se aproxima do que já pontuamos acerca da biografia na seção anterior:

> Dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário. Mas, por mais que a autobiografia seja impossível, isso não a impede de existir. Talvez, ao descrevê-la, tomei, por minha vez, meu desejo pela realidade: mas o que quis fazer foi descrever esse desejo em sua realidade, que é ser compartilhado por um grande número de autores e leitores (Lejeune, 2008, p. 65-66)

Assim como na biografia, o trabalho imaginativo do autor se faz presente na autobiografia a fim de conseguir preencher as lacunas da memória, que se assemelham à opacidade com que o texto biográfico trabalha. O material adquirido pelas lembranças, um privilégio que a obra autobiográfica tem sobre grande parte da obra biográfica, é limitado e, por vezes, incompleto. A experiência da rememoração caracteriza-se por um elevado grau subjetivo, o que implica que a memória compartilhada tenha mais de uma perspectiva de acordo com a vivência que cada uma das partes envolvidas presenciou. Além disso, na tentativa de captar a lembrança para que ela seja escrita, o autor da autobiografia adota como recursos os procedimentos imaginativos para apreender a completude da recordação, como também para escrevê-la de modo a tentar passar ao leitor a sua experiência.

Nesse sentido, nossas reflexões parecem caminhar em direção ao que a crítica contemporânea vem classificando como autoficção. Contudo, esse conceito está envolto em uma confusão de definições que apenas atrapalham o desenvolvimento desta investigação. O termo foi cunhado, pela primeira vez, pelo escritor francês Serge Doubrovsky (2014) para a classificação de seu romance *Fils* (1977), uma resposta do romancista à pergunta de Lejeune se existiria a possibilidade de, em um romance, o protagonista ter o mesmo nome do autor. A partir disso, uma série de críticos, leitores e escritores passaram a cunhar o termo de maneira imprecisa e duvidosa, como Anna Faedrich vem demonstrando desde a sua tese de doutoramento (2014) e trabalhos publicados nos anos seguintes, 2015 e 2016. Contribuindo para essa confusão terminológica está o próprio Doubrovsky que, como demonstra Faedrich (2015), faz três tentativas de caracterização da suposta autoficção ao longo do século XX, contradizendo-se em cada uma delas. Por seu turno, Vincent Colonna (2014) propõe que a autoficção tem quatro formas distintas — a fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva — e está presente no cânone literário desde obras como *A Divina Comédia* (1321), de Dante Alighieri. Na mesma esteira, Leyla Perrone-Moisés (2016) afirma que o texto autoficcional figura-se numa tradição que remonta aos *Ensaios* (1580), de Michel de Montaigne. Já Anna Faedrich prefere conceber a obra autoficcional como a variação pós-moderna da autobiografia. Qualquer que seja a história e as especificidades da autoficção, não nos ateremos a elas, visto que, além dos nomes já citados, esses textos têm outros defensores como Philippe Vilain, Philippe Gasparini, Jean-Louis Jeanelle e Jacques Lecarme, nomes que se incluem na coletânea *Ensaios sobre a autoficção* (2014), organizada por Jovita Noronha.

A nosso ver, parece pertinente conceber o trabalho ficcional como uma das partes imanentes da escrita autobiográfica, assim como fizemos com a biografia. Segundo Antonio Candido (1989), a imaginação é a maneira pela qual o autor é capaz de preencher a opacidade

da memória e reavaliar a sua própria existência no mundo. Assim, o texto autobiográfico consegue tornar a vida particular do autor um elemento universal, pois o uso da expressividade inerente à ficção possibilita ao autor conferir à sua experiência de vida uma significação passível de ser interpretada pelo leitor:

> [...] mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia, de maneira a efetuar uma alteração no seu objeto específico. Além disso [...] estes traços imprimem um cunho de acentuada universalidade à matéria narrada, a partir de algo tão contingente e particular como é em princípio a vida de cada um (Candido, 1989, p. 50)

Longe de ser um texto narcísico no qual o autor privilegia a sua individualização em detrimento de um ideal coletivo de produção literária, a autobiografia propicia ao escritor fazer-se objeto de análise através de sua estetização. A lembrança é resgatada a fim de tecer a sua vida, o que lhe permite ocupar, enquanto autor, as duas funções essenciais das escritas de uma vida: a de biógrafo e a de biografado. Esse envolvimento em duas categorias propicia ao autor um olhar paradoxal composto pela proximidade que a experiência proporciona e pela distância que o tempo engendra. Com isso, é possível compreender o que Lejeune concebe com a sua homonímia identitária porque o escritor, ao desempenhar o papel de autor, é capaz de se conceber através de suas memórias e, dessa maneira, criar um narrador-protagonista através de uma autoestilização.

A escrita autobiográfica, então, possibilita à rememoração empregar certa carga imaginativa à experiência vivida. Ao leitor é proporcionada a possibilidade ilusória de vivenciar a existência do próprio autor no mundo, ou, como Candido expõe ao falar de Drummond, testemunhar a criação da verdade do universo do autor, que se torna a sua condição. Com isso, o procedimento literário executa a transformação do referencial em uma aparente invenção da realidade: “o motivo dessa transfiguração do dado básico é sem dúvida o tratamento nitidamente ficcional, que dá ares de invenção à realidade, transpondo para lá deles mesmos o detalhe e o contingente, o individual e o particular.” (Candido, 1989, p. 60).

A descrição imaginária de uma emoção ou de uma sensação, a narração de uma ação passada feita presente por um narrador cuja consciência é a mesma ao longo de toda a obra e a tentativa de conferir às outras personagens, reflexos de pessoas com as quais o escritor conviveu, sentimentos e percepções, possibilitam ao leitor ser tocado pela expressividade artística com que a literatura é construída. O recurso à imaginação propicia ao escritor

ficcionalizar a sua memória a fim de garantir uma melhor compreensão acerca do que foi vivido. A experiência, apreendida por quem a viveu, necessita ser compartilhada com o leitor mediante artifícios de cunho literário que garantirão ao escrito a potencialidade expressiva.

Por essa razão, o privilégio que o escritor de uma autobiografia concede à sua figura autoral, mediante um nome que se apropria da obra escrita e será compartilhado com um narrador-protagonista, possibilita às suas criações provocar uma impressão de correspondência com a realidade. Contudo, é a partir daqui que nos destacamos de Lejeune. Como Verena Alberti (1991) afirma, o texto autobiográfico assemelha-se à experiência vivida do escritor, mas não a representa, haja visto que, mesmo com a aparente homonímia identitária de autor, narrador e protagonista, essas instâncias ainda se diferenciam:

> Do ponto de vista da relação entre autor e narrador, teríamos uma *identidade* clara, assumida, que se manifesta no presente da enunciação: é o autor que escreve aquelas linhas; é ele que narra, no momento presente, a história. Já entre autor e personagem, o que teríamos não constitui identidade, mas, antes, uma relação de *semelhança*, uma vez que o sujeito enunciado (personagem), apesar de inseparável da pessoa que produz a narração (o autor-narrador está falando dele mesmo), dela está afastado, o que se compreende principalmente ao verificar a distância temporal entre o presente da enunciação e o relato de acontecimentos passados: o personagem com a idade de três anos *assemelha-se* ao autor com a idade de três anos. (Alberti, 1991, p. 76, itálicos da autora)

Ao contrário do que a historiadora postula sobre as diferenças da partilha identitária entre autor-narrador e personagem, é preferível concebê-las por meio da distinção entre a figura do autor e o conceito de narrador-protagonista com que estamos trabalhando. A autobiografia, como afirmou Genette (1989), trabalha com um narrador autodiegético, isto é, aquele que ocupa tanto a posição de narrador quanto a de herói da narrativa. Logo, personagem e narrador de textos autobiográficos de fato compartilham uma mesma identidade já que são a mesma criação produzida pelo autor, apenas existindo em tempos narrativos distintos. Enquanto o narrador mantém-se na temporalidade da narração, a personagem, a figura passada do narrador, existe no tempo da narrativa. O autor, por sua vez, cria o protagonista autobiográfico através do resgate do eu passado que vive nas memórias do escritor. Na tentativa de reconstruir a unidade de quem já foi, o escritor, em seu papel de autor, é obrigado a lidar com a opacidade da lembrança, o que o obriga a ficcionalizar, mesmo que minimamente, a sua própria figura. Por isso, o narrador-protagonista assemelha-se ao autor por se apresentar com o mesmo nome na primeira pessoa, mas não compartilha uma mesma identidade porque vive dentro da história (re)criada pelo escritor com o intuito de

representar a sua vida. Em outras palavras, o herói autobiográfico é uma criatura desenvolvida para imitar o seu criador e apenas existir dentro do texto:

> Nesta perspectiva, a formação do eu através da palavra corresponde a um segundo nascimento, e o sujeito que (se) narra é um outro, um duplo da pessoa real. Esse eu é uma personagem, que apenas difere da personagem de ficção por ser protagonista duma vida da qual o próprio eu não é autor, é somente o co-autor, o *sunaition* (Paul Ricoeur, citando Aristóteles) [...] A consciência dessa co-autoria dá azo a uma compreensão do acto autobiográfico como gesto pelo qual se cria um novo eu, ao mesmo tempo que se dá sentido e forma narrativa a uma vida (Rocha, 1992, p. 47)

Enquanto o autor funciona como um papel desempenhado pelo escritor que produz um discurso privilegiado por sua carga artística e reflexiva – portanto, literária –, narrador e personagem estarão ligadas a ele por puro efeito de criação. Caso compartilhem um mesmo nome e, por isso, uma identidade, essa será uma ilusão orquestrada pelo autor para afirmar aos seus leitores que aquelas criações são ele próprio. Todavia, o narrador e a personagem estão ali para desempenhar uma função criativa: ajustar a vida do escritor em uma narrativa que será capaz de dialogar com os leitores por meio da expressão literária. O autor fará parte de tudo isso, contudo, se manterá às escondidas, guiando a voz narrativa para garantir que ela cumpra o seu papel e conte a autobiografia do escritor adequadamente.

Através de seu papel de autor, o escritor recria a sua própria identidade a partir do resgate memorialístico, utilizando de seu nome autoral como ferramenta utópica de homonímia identitária. Dessa forma, a partilha de identidade é uma ilusão, tendo em vista que, assim como a personagem biográfica representa uma criação efetuada pelo biógrafo a partir do seu biografado, como vimos na seção anterior, o narrador-protagonista autobiográfico também representa uma invenção por parte do escritor. A ele foi necessária a tarefa de pensar a composição dessa personagem por meio de suas próprias ações, as quais são revistas por intervenção do seu ponto de vista. Logo, o narrador-protagonista da autobiografia é elaborado através da percepção que o escritor tem de si próprio, não sendo, portanto, um reflexo, mas sim a fabulação da figura que ele acredita ser graças à filtragem da sua ideologia.

Diante disso, a ilusão de que é o próprio autor a reviver os fatos da vida do escritor concretiza-se. Para alcançar o caráter mimético desse espetáculo, os artifícios utilizados são, devidamente, a primeira pessoa e o nome inscrito na capa do livro, o que permite a concepção do narrador-protagonista como uma criação do escritor a partir de si mesmo. Todavia, isso não desqualifica a autobiografia como uma escrita de si, apenas esclarece ambiguidades

provocadas pela homonímia identitária, que então se torna um recurso de confecção da autobiografia, não a cláusula de um pacto autobiográfico.

No que toca à veracidade deste contrato a partir da referencialidade sobre a qual o texto é escrito, a dramatização do próprio desenvolvimento narrativo, como se o leitor lesse a própria construção da obra, possibilita que o conteúdo da autobiografia seja encoberto pela atmosfera da autenticidade. Se aquilo que é narrado de fato ocorreu ou não, ou se o seu desenrolar processou-se como foi relatado no texto ou de outra maneira, não podemos saber, em última análise. Mas a utilização da primeira pessoa concede ao relato o caráter de experiência vivida pelo escritor. Tendo em vista que a autobiografia é construída, primordialmente, através do resgate da memória, o ponto de vista adotado pelo autor ao fazer o narrador dizer "eu" – como se fosse o próprio autor –, teatraliza a própria restauração das lembranças. Dessa forma, o leitor depara-se com a tarefa de rememoração já concluída; contudo, graças à utilização da primeira pessoa, a leitura da obra sugere a lida com a memória como se esta estivesse acontecendo perante o próprio ledor. Portanto, a ilusão de que se acompanha a feitura da autobiografia no próprio momento de leitura contribui para que o grau de veracidade seja potencializado pela dramatização do resgate memorialístico. Este, por sua vez, passa pelo filtro ideológico do próprio autor. As memórias do escritor, a principal ferramenta de trabalho da autobiografia, são concebidas a partir da sua visão de mundo, o que se evidencia pelo modo como são narradas. Com isso, a maneira como a narração se dá é capaz de evidenciar as convicções que moldaram o objetivo que o escritor seguiu no planejamento e na escrita de sua autobiografia. O que é resgatado é privilegiado em detrimento do que é mantido sob os panos da lembrança e, assim, manifesta os princípios e valores que deram o tom à confecção do mundo pessoal no qual o escritor vive.

Em Portugal, Clara Rocha revela que a escrita do eu é praticada desde o século XIV com a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, mesmo que tal livro apenas tenham sido publicado em 1614. Como o trabalho da investigadora demonstra, a literatura autobiográfica portuguesa foi realizada sob as diversas manifestações da escrita de si ao longo dos séculos. Das autobiografias de Antónia Margarida de Castelo Branco e da Marquesa de Alorna, indo em direção aos diários de João Chagas, Florbela Espanca, Miguel Torga e Sebastião da Gama, e passando pelas memórias de Camilo Castelo Branco, Raul Brandão e D. Tomás de Mello Breyner, a literatura autobiográfica se faz presente desde as grandes navegações e atravessa a literatura portuguesa até a contemporaneidade.

No que se refere à contribuição de Agustina Bessa-Luís com a escrita do eu, é possível reconhecer nos romances da autora uma certa correspondência com a sua vida ou

com a vida de familiares. De fato, não é mais novidade que os romances *A sibila* (1954), *Os incuráveis* (1956) e *Memórias laurentinas* (1996) são inspirados em parentes da escritora, como revelado nos ensaios *Encontro com a Sibila num domingo de manhã* (2000) e *Os incuráveis — revelação e criação* (2000). No entanto, o desconhecimento da referencialidade com o seio familiar da romancista não prejudica a leitura dessas obras dado que tais narrativas não se limitam ao dado autobiográfico. Muitas vezes, essa referência parece despertar mais a atenção de estudiosos agustinianos do que de leitores não especializados na obra de Agustina.

De maneira semelhante, os livros infantis e juvenis de Bessa-Luís também apresentam um elevado cariz autobiográfico, talvez de modo mais ostensivo do que os romances da escritora. Não por acaso, todos os escritos que a romancista destinou para o público infantil foram republicados, em 2008, na coletânea *O chapéu de fitas a voar: escritos autobiográficos*, organizada por Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira. Como o subtítulo explicita, todos os textos presentes no livro apresentam um forte teor autobiográfico, por isso, além das obras infantis, também foram inseridos quatro outros escritos cujos conteúdos evidentemente trabalham com as memórias de Agustina. O primeiro refere-se a autobiografia publicada pela autora, intitulada *O livro de Agustina* (2002), mas que aparece na coletânea em questão com o título "A lei do grupo". Os outros três textos são breves fragmentos cujo maior deles tem apenas seis páginas, ao passo que o primeiro, denominado "A minha biografia", está incompleto dado que é interrompido no que parece ser o meio de um dos períodos do último parágrafo presente na página, quebrando com a unidade de sentido que estava sendo construída:

> Minha mãe fazia em casa o Mês de Maria e floria um altarzinho com uma Nossa Senhora de gesso branco que não sei o que foi feito dela. Quando chegava ao momento de ler "o exemplo", eu prestava uma atenção mais viva. Não gostava de histórias morais mas agradava-me a sugestão doutras terras e gente diferente – o pequeno (Bessa-Luís, 2008, p. 220)

À vista disso, serão traçadas algumas breves reflexões sobre a autobiografia *O livro de Agustina* para se observar como a romancista trabalha com esse gênero literário. O livro em questão foi publicado em 2002 após Manuel S. Fonseca, diretor da editora portuguesa Guerra e Paz, pedir que a romancista desse à sua história a mesma elaboração biográfica aplicada às telas de Paula Rego no texto que a autora escreveu para o livro *As Meninas*:

> Foi outro livro que nos trouxe a este livro. Um dia, em 2001, desafiámos Agustina a escrever sobre a pintura de Paula Rego. Agustina aceitou e

> começava assim: “Ouvi a Paula Rego ao telefone e a voz dela não me agradou” [...].
> Como era possível que Agustina nunca tivesse aplicado a si própria essa vontade e gosto de biografia? [...] Um ano depois, em 2002, pedimos-lhe que, contando a sua própria história, escrevesse para “dar face ao medo”, que foi como ela disse que Paula Rego pintava. (Fonseca, 2014, p. 5)

A obra é dividida em doze seções de uma mesma parte, “A Lei do Grupo”. Como Fonseca revela na nota do editor que abre o livro, essa é uma autobiografia incompleta porque apenas chega às memórias de Agustina sobre a Revolução dos Cravos. Por isso, “A Lei do Grupo” seria a primeira parte de um texto autobiográfico dividido em duas partes; a segunda poderia corresponder a outro longo capítulo de conclusão também dividido em algumas seções. No que toca à constituição dos segmentos da obra, nota-se uma divisão entre eles. Enquanto os seis primeiros dizem respeito às famílias paterna e materna de Agustina, os seis últimos narram a vida da autora desde a sua infância até a sua vida adulta. Dessa forma, percebe-se que a escritora trata a sua história da mesma maneira como cria a de suas personagens romanescas: partindo da genealogia. Como nesse texto a heroína é ela mesma, é natural que seja a sua genealogia aquela a ser remontada. Partindo de sua família paterna, a autora começa a sua retrospectiva pelo casamento de seus avós, cujo primeiro contato é material literário para a criação dos pais de sua Sibila:

> O avô Teixeira, com todo o ar dostoiewskiano, casou em Março de 1867 com Justina, filha de José Bento de Bessa, do Lugar do Barral. Ele tinha 41 anos quando casou e ela 28, idade que, para uma noiva, era já um pouco avançada, nesse tempo. Explica-se isso porque Justina ficara enamorada desde os sete anos por José, com 20 anos, quando ele a ajudou a passar um ribeiro em dia de invernia e lhe disse que se casaria com ela, um dia. Esse dia chegou a 3 de Março de 1867. O casamento durou trinta e cinco anos, sem que se apagasse nunca a memória do amor da infância e o espírito duma união em que os elementos tiveram a sua parte mais sensível. É possível que se fosse em Março que se viram pela primeira vez. Como em Março nasceram quatro dos seis filhos. (Bessa-Luís, 2014, p. 10)

Em *A Sibila* (1954), Agustina mantém o sobrenome do avô para nomear o pai de Quina, Francisco Teixeira e, provavelmente, manter a referencialidade da história de sua família no enredo que cria forma de romance:

> Com nove anos Maria da Encarnação apaixonara-se por ele [Francisco Teixeira], uma tarde em que, de passagem pelo lugar, se vira impedida de pular um córrego avolumado pela invernia; a água espumejava precipitando-se num barranco entre duas arribadas, sobre as quais vergam os lódãos, muito batidos pelo vento. (Bessa-Luís, 2017, p. 8)

Ao contrário das suas narrativas cujas genealogias são criações orquestradas e manipuladas pela própria autora, e, portanto, configuram-se como elementos subordinados às intenções literárias de Agustina, a sua autobiografia tem como ponto de partida uma memória que ela não viveu e, por isso, não lembrou, mas (re)criou. O caráter de possibilidade que a escritora confere a esse início sugere um ponto de vista ausente da vivência que a lembrança suscita no indivíduo. A opacidade do que foi contado a Agustina é recontada pela invenção de um sentido à gênese de seu ser. Ela vê no nascimento dos filhos do casal o indício de um encontro cujos elementos foram lapidados pela força da sensibilidade do amor e do destino. De seu pai que vai para o Brasil, onde enriquece, e da sua tia Amélia cuja figura cristalizou Quina, a família paterna é resgatada sob a égide de "[...] tempos airosos de fantasia para quem se fazia no mundo" (Bessa-Luís, 2014, p. 11).

Em seguida, Agustina conclui sua fabulação tão enigmaticamente como a espera do amor de seus avós a fez imaginar uma pedra de toque no mês de março: "Eu tive que abrandar o espírito de aventura e do sabor do ganho não tirei partido. Porém, gosto do triunfo que, para ser desculpado, se diz que é aprovação de Deus" (Bessa-Luís, 2024, p. 11). Agustina fala do quê exatamente? De sua vida, visto que esta é a sua autobiografia, ou do que teve que realizar para escrever esse texto, abrandando da história de seu lado paterno a aventura e extirpando do pai "brasileiro" o sabor do ganho apenas para manter o triunfo? Seja como for, a família do paço abre espaço para que Agustina focalize o seu texto nos membros que a constituíam. Do pai, o brasileiro, a autora comenta a sua estadia no Brasil, e aí também a poética da imprecisão se faz presente. Construções semânticas revelam o desconhecimento do que foi vivido pelo pai e potencializam a carga imaginativa de Agustina, que pouco sabe sobre a sua vida brasileira: "Meu pai falava pouco desse tempo que lhe descobriu a vocação, senão o vício" (Bessa-Luís, 2014, p. 13). Da estada no Rio de Janeiro sob a tutela de um casal, que possivelmente eram donos de uma padaria, até a fuga e descoberta do vício em jogos, o que Agustina pretende retratar é a sagacidade do pai que muito enriquecera:

> Como disse, meu pai era um rico emigrante, desses que são um pouco pinga-amor do passado que quase não tiveram. Como a vocação dele era o jogo, entregou-se ao negócio dos casinos e antes disso, com uns arrebatamentos de bom comportamento, fez outros negócios. Tratava os negócios como jogadas e perdia sempre, o que não o fazia perder o bom humor. (Bessa-Luís, 2014, p. 18)

Ao contrário de apenas ater seus comentários aos familiares, tecendo a narrativa familiar até que esta encontre a sua, o que se percebe nas páginas iniciais da autobiografia agustiniana é a construção da percepção que a autora tem de si a partir de um ideal da formação da personalidade no âmbito da estrutura do clã. Assim, ao falar de seu pai, Agustina guarda elementos que permitam a ela falar de si e discretamente teça a sua própria figura a partir do que escreve sobre o outro:

> Meu pai, o brasileiro, com os fatos de seda crua e o chapéu de Panamá que eu vim a transformar para mim! Tinha um feitio de pura ficção porque era gentil, sentimental, cheio de chiste e perigoso. Nunca me convenceu, mas ninguém me convenceu. Excepto Santo António, pelo que imagino. O que se imagina das pessoas é o que nos convence.
> O ídolo político do meu pai foi o Afonso Costa; o ídolo com afinidades foi o doutor Sá Carneiro, tio de Francisco Sá Carneiro, um homem empolgante pela inteligência precursora da aventura. O meu ídolo é a gramática portuguesa, à qual faço constantes heresias. A cada um a sua vénia (Bessa-Luís, 2014, p. 19)

De acordo com as reflexões que articulamos ao longo desta seção, cumpre reconhecer tal atitude como uma tomada de posição de Agustina perante aquilo que deseja destacar de sua história atrelada à vida de sua família. O que se percebe nesses primeiros escritos é uma cuidadosa recolha de lembranças que auxiliam o leitor a criar a imagem de Agustina como um indivíduo a vir a se tornar a grande escritora que se conheceu, mesmo que por enquanto, nessas páginas, ela ainda não exista a não ser por uma voz que diz "eu" e usa os nomes no feminino.

A mesma atitude repete-se no que se refere aos comentários feitos sobre o lado materno da romancista. Dessa linhagem viriam as primeiras leituras de clássicos literários retirados da estante do segundo marido da bisavó de Agustina: "Maximina casou segunda vez, viúva do marido bacharel em direito que morreu 'de desgostos', não sei quais, e creio que foi feliz com o novo matrimónio. Ele era primo, professor, e amava os livros. Os primeiros clássicos que eu li vinham da sua estante" (Bessa-Luís, 2014, p. 21). O que depreende-se dessas primeiras lembranças é a constituição de uma personagem porvir na narrativa, cuja história o leitor já conhece. Agustina recolhe as pequenas lembranças de um tempo do qual não fez parte e daí cria relações entre os clãs paterno e materno e si própria. Com efeito, a caracterização da natureza humana da personagem através do grupo familiar ao qual pertence é um dos elementos constitutivos da ficção agustiniana. Sobre isso, além das já referidas transposições da família paterna em protagonistas d'*A Sibila*, a narradora nos dá a conhecer

que, ao que tudo indica, o encontro entre os pais de Agustina deu-se da mesma maneira pela qual Ema e Carlos Paiva se conhecem em *Vale Abraão*, no romance (1991) e no filme (1993):

> Há uma cena num filme de Manoel de Oliveira, o *Vale Abraão*, em que um desconhecido, num restaurante, lhe [Ema] oferece um prato de figos. Foi assim que meu pai abordou a jovem Laura, que estava vestida de preto, não por luto mas por promessa. Casaram e não tiveram muitos meninos. Fui só eu e meu irmão José Artur (Bessa-Luís, 2014, p. 27)

Na obra de Agustina, o encontro de Laura e Lourenço caracterizados como Ema e Carlos se dá sob o mesmo véu do luto:

> Um dia Carlos Paiva foi a Lamego por altura das festas dos Remédios e deu com um homem de bons modos, com a filha de quinze anos, a comer uma cambulhada de enguias num restaurante da praça. Reparou na menina, que estava vestida de luto e que tinha tranças. Dos torcidos de cabelo escapavam-se uns anéis lustrosos e na nunca enrolavam-se mais anéis, que pareciam azuis na luz fulgurante da tarde. Era tão formosa que Carlos deu em atarantar-se, oferecendo-lhe um prato de figos que lhe serviam à mesa.
> — São pingos-de-mel e frescos, colhidos de manhã, da figueira. (Bessa-Luís, 2004, p. 9)

Por sua vez, Manoel de Oliveira extirpa de sua película o luto de Ema e recria o encontro da bovarinha com o seu Charles português, articulando as especificidades da linguagem cinematográfica:



Figura 1: Carlos Paiva oferecendo o prato de figos à Ema em *Vale Abraão* (1993)

Nascida a heroína autobiográfica, ela tomará a imagem de Agustina. E no que diz respeito às imagens, é de importante ressaltar como o conjunto de fotografias do acervo da família da escritora contribui para potencializar o grau de referencialidade da obra. Além de ilustrarem o texto, as diversas fotos favorecem o recontar da história por meio dos detalhes que a memória deixa escapar. Como alguns momentos indicam, Agustina escreveu sua autobiografia com o auxílio das fotografias, o que sugere o trabalho da escritora em lidar com os espaços vazios deixados pelo tempo, os quais são preenchidos pela imaginação a fim de evitar a opacidade da lembrança: "Neste retrato de praia, eu estava vestida com um vestidinho de *étamine* cor de morango às pintinhas, e minha mãe de seda crua" (Bessa-Luís, 2014, p. 29). Como todas as fotografias estão em preto e branco, o que nos resta é deixar o embalo da narração nos mover pelas cores resgatadas pela voz narrativa, que aos poucos colore o que diz lembrar para dar vida à história que tece.

Feitas as considerações sobre a família de Agustina, o que a narradora sugere ao leitor são os vínculos entre o talento da escritora e a região onde nasceu. Divagando pelos romances escritos na adolescência, como *Água da contradição*, que desaguaram em sua produção madura da vida adulta, como *O susto* (1958) e *O mosteiro* (1980), a voz narrativa reconhece no falar da comunidade de Amarante o gineceu da escrita agustiniana:

> Como herança genética devo muito à região de Amarante. São lugares de misteriosa convivência, onde tudo se aprende e pouco se condena. Há um sentimento comunitário de perdão e de culpa que se entendem um com o outro. Tudo acontecia como se tivesse sido precedido por um aviso. Eu creio que se liam os profetas na minha terra. Cada um é um profeta na sua casa e ninguém acha isso estranho porque, mais ou menos, todos são profetas. Ninguém se metia a oráculo, era-o e falava como tal e o vizinho respondia-lhe da mesma maneira. Usam a metáfora como um instrumento de trabalho ou de lazer: a enxada ou o pião. Dantes percebia-se isso melhor, hoje já não.
> Em gramática é a gente mais saudosa do erro que eu conheço. Quando acertam acham que se tornaram ridículos porque o homem não vive para acertar, mas para inventar a partir duma regra. (Bessa-Luís, 2014, p. 31)

A íntima relação com a terra onde nasceu, elemento característico da ficção agustiniana, aproxima o discurso da escritora a um povo que a crítica constantemente ignora por conceber a romancista sob a efígie mística do mito sibilino. Não há mistérios ancestrais na escrita de Agustina, apenas reminiscências de um linguajar comunitário estruturado através do manejo simbólico da linguagem, que é manipulada entre a metáfora da enxada e a do pião. Essa intimidade com as palavras, que vai além do significado estreito para tocar na amplitude do sentido, foi potencializada pelas leituras e pelo estudo de Agustina ministrados pela professora D. Inês, que lhe conferiram uma maior inteligência sobre o mundo: "Quando aprendi a ler, no mundo fez-se luz e passei a compreender tudo" (Bessa-Luís, 2014, p. 32). A arrematar a sua arquitetura de escritora, o café-concerto que o pai adquirira também muito contribuiu para a formação da veia literária de Bessa-Luís, pois, com o seu cinema, o pai estimulou a imaginação de criança a alçar voos pela tela: "O cinema, os livros e a D. Inês deram comigo em escritora" (Bessa-Luís, 2014, p. 36).

Aos poucos, testemunha-se a formação literária de Agustina do modo como ela própria deseja que o leitor a conheça. É perceptível a presença de saltos temporais que dão a forma ao texto: curtos parágrafos com longos períodos que não ocupam muito espaço nas páginas que também abrigam as fotografias. Pulando de um momento para o outro, a estrutura da autobiografia indica a valorização de Agustina por momentos tidos como significativos para a sua instrução de escritora. Infere-se, com isso, o destaque de situações que contribuíram para a formação de Agustina Bessa-Luís, e não de Maria Agustina Ferreira Teixeira Bessa, algo já sinalizado pelo título da obra: O Livro de Agustina. A vida da escritora inclui momentos que não são aludidos pelo texto porque não contribuem para a constituição de seu nome literário. A presença desses instantes apenas se faz perceptível por reticências sugeridas por aquilo que o texto não explicita. Assim, se este é o livro de Agustina, que seja

ela, a autora ou o nome impresso na capa dos seus romances, que o confeccione da maneira que melhor a retrate para o seu conhecido público leitor.

Da infância e da aprendizagem das primeiras letras, a narração pula para o início da adolescência de Agustina e ali estão presentes os primeiros escritos realizados em estampas: "Comecei a escrever histórias partindo das estampas que recortava para servirem de ilustrações. Tinha um pequeno cofre de ferro onde fechava as figuras de papel com as quais improvisava os dramas a que emprestava a voz" (Bessa-Luís, 2014, p. 44). É no tempo de suas primeiras frases que o gosto por leituras mais edificantes desperta na heroína o seu interesse pelos clássicos da literatura europeia, não apenas pelos temas abordados, mas também pela atenção à maneira como os escritores consagrados compunham a linguagem de suas obras, o que desperta nela a experiência de contato com a literatura em níveis de excelência:

> Mudei de leituras e, de repente, passei a coisas mais substanciais, *Madame Bovary*, para começar. O estilo impunha-se, dava-me um arrepio uma bela frase, a literatura francesa era a preferida, com Dumas e Victor Hugo. *O Conde de Monte Cristo* e a série de José Bálsamo pareciam-me deslumbrantes. Meu pai tinha trazido do Brasil uma enciclopédia universal onde eu encontrei os melhores textos do mundo (Bessa-Luís, 2014, p. 51)

Os franceses a levaram aos russos que incidiram diretamente em sua inspiração literária — "Isto levava-me directamente aos romances russos que eu começava a descobrir. Foi a grande época da minha vocação romanesca" (Bessa-Luís, 2014, p. 54) —, revelando outra característica da obra agustiniana: o seu dialogismo com diversas obras que auxiliam na confecção de seus romances. Mas, além disso, observa-se como as artes são a estrela guia de Agustina. Da tentativa de se tornar pintora, por duvidar de sua competência literária, à constante fabulação de historietas em sua infância, a autora se reconhece como escritora a partir dos primeiros contos publicados em jornais e elogiados por António Pinto Machado que "leu um dos meus contos e disse que eu era brilhante [...] então eu pensei: 'É isto, sou uma escritora'" (Bessa-Luís, 2014, p. 62).

Casada e mãe, Agustina escreve o seu primeiro romance a ser publicado, *Mundo Fechado* (1948), e a partir daí sua autobiografia ganha dimensões metatextuais. Ao contrário de refletir a respeito da composição do texto autobiográfico, o que a autora apresenta a partir desse momento é a sua motivação para escrever, que adota o tom metafórico de que "eu só queria escrever, entrar no coração das pessoas e beber-lhes o sangue, avançando sempre, criando enredos e fazendo saltar os personagens das páginas. Há pouca gente que perceba que

escrever é uma espécie de danação em que às vezes se têm encontros com Deus" (Bessa-Luís, 2014, p. 68).

A partir da publicação da primeira obra, nota-se uma mudança na atitude narrativa do texto autobiográfico. Feita escritora, a autora deixa de reforçar as suas virtudes literárias porque os seus romances o fazem por ela. Em vez de continuar a história da sua formação de escritora, a narração passa a revisitar o início da carreira da romancista. O ritmo narrativo, que já era apressado, acelera-se ainda mais para dar conta do início de sua profissão. As primeiras leituras de *Mundo Fechado*, feitas por Miguel Torga, Teixeira de Pascoaes, Aquilino Ribeiro e Ferreira de Castro, abrem espaço para as residências de Agustina em Coimbra, no Porto e em Esposende, locais que viram o nascimento de *Os Super Homens*, *A Sibila* e *Os Incuráveis*. Dos romances escritos durante a década de 1950, surge a oportunidade para a autora participar de um congresso com importantes nomes da literatura europeia em Aix-en-Provence, no ano de 1959, o que a levou a visitar a França e a Itália numa viagem narrada no livro *Embaixada a Calígula* (1961).

Os amigos, conhecidos e inimigos feitos nas peregrinações de sua carreira surgem sob o auspício dos seus romances: "*A Sibila* abriu-me as portas das letras, com a sua família sacerdotal, com os seus provincianos de carreira, os amigos da fraternidade e os amigos da onça. Fiz amigos e inimigos, comecei a viajar, a interpretar os sinais de esquerda e os valores simbólicos de direita" (Bessa-Luís, 2014, p. 79). Da infância até a vida adulta que nos dá a conhecer, o que faz a narrativa autobiográfica é mostrar a vida de Agustina conduzida pela literatura. Seja por livros que leu ou por aqueles que escreveu, as páginas escritas dão forma e volume às lembranças resgatadas pela autora e estilizadas para conferir ao leitor um auto-retrato ao gosto de sua demiurga.

De resto, *O Livro de Agustina* finaliza a primeira parte de sua vida da mesma maneira como a autora conclui os seus romances, sempre com uma história a contar. O inacabado presente em todo texto autobiográfico relega à profícua obra da escritora o dever de terminar de relatar a sua história. Como pudemos ler, os romances de Agustina constroem-se a partir de pequenos elementos de sua vida reimaginados ao gosto da autora que cria novas histórias a partir deles. Assim, a narrativa termina, mas não sem deixar em evidência que esta é a autobiografia de uma autora cuja vida nasce com a publicação de um livro e faz da memória sintetizada de uma escritora motivo de dramatização de sua presença, que precede o ano de 1922:

> Esta é a minha história que a memória abreviou, quando não é que a modéstia a repreende. Somos sempre muito faladores com o insignificante e muito calados com o que nos assusta. Assusta-nos o íntimo das nossas vidas, por passarmos todas as portas sem pensar que elas se fecham para sempre atrás de nós. Não podemos voltar para compor o inacabado ou as palavras soltas ou a que faltou a experiência (Bessa-Luís, 2014, p. 111)

O que deixou por dizer não pode ser resgatado, nem completado; caso contrário, a imaginação daria conta do esquecimento e o que se passou tornar-se-ia o que poderia ter acontecido. As memórias da escritora e a sua experiência a ela pertencem e a ela cabe o direito de compartilhar. Agustina reserva-se o privilégio de escrever o seu livro na medida em que as lembranças partilhadas consigam dar conta do nascimento de uma autora que se manteve à espreita, a observar a pequena Maria Agustina:

> A criança de seis anos que eu era andava sozinha pela avenida onde cresciam as grandes tílias e só os pássaros se ouviam como guardas dos meus passos, teve o primeiro pressentimento do extraordinário: "Estou num lugar, numa hora, numa vida que não me são desconhecidos". É esse entendimento de que a nossa vida é repetição e pode ser corrigida a ponto de produzir uma forma de profecia aquilo que nos abençoa e protege e alegra. Fazendo com que o sofrimento tenha sentido no mundo (Bessa-Luís, 2014, p. 112)

Aos poucos Agustina tomou forma numa percepção de mundo guiada pela literatura, e a quem desejar conhecê-la melhor, aos seus romances deve selar velas e navegar.

1.3 ENSAIO

Texto envolto pela imprecisão que se desmancha no opaco de sua tessitura, o ensaio pode ser concebido como a conduta do escritor em se compromissar com o descompromisso. No que toca à sua gênese, o texto ensaístico originou-se na escritura dos *Ensaios* (1580), de Michel de Montaigne (1533-1592). Mesmo que Lukács (2017) afirme a existência da prática ensaística desde a antiguidade, reconhecendo Platão como um grande ensaísta, Serafina Martins (2004) adverte para a sutil diferença entre os textos gregos, que o crítico húngaro reconhece como os melhores exemplos ensaísticos, e aqueles escritos pelo filósofo francês, que consagraram a forma do ensaio. A investigadora esclarece que a tradição ensaística de fato pode remontar à antiguidade clássica, mas é apenas com Montaigne que essa práxis toma forma enquanto gênero discursivo, por efeito do pensamento renascentista e "[...] pelas 'novidades' que neste período são trazidas ao saber, pelo desenvolvimento e assunção de um espírito crítico que colide com aquilo a que chama o 'sono dogmático' da época medieva" (Martins, 2004, p. 145).

A partir das primeiras manifestações da prática ensaística no universo genológico, a liberdade temática dos ensaios salta aos olhos da crítica como uma das principais características do texto ensaístico. Dos *Ensaios* de Montaigne, que versam sobre o seu cotidiano, até aqueles cujos temas estão relacionados à arte, à literatura, à filosofia e outras matérias, a pedra de toque dessa independência de conteúdos é o posicionamento crítico do ensaísta em relação àquilo que ele apresenta. A partir dos trabalhos investigativos de Eduardo Prado Coelho sobre a tradição ensaística, Serafina Martins escreve que, contribuindo para a livre temática crítica, foram o romantismo e os decorrentes pensamentos da modernidade que permitiram ao ensaio especificar-se não apenas como gênero discursivo, mas também como um gênero literário.

Com a instauração do período romântico, o posicionamento crítico do ensaio deixa de ser apenas um elemento tratado pelo ensaísta no âmbito da temática, para também ser manipulado esteticamente na forma como o texto ensaístico é arquitetado. O manejo com a linguagem que o ensaísta ensaia em seus escritos manifesta uma atitude do texto que, de acordo com Martins, incorpora o ceticismo romântico quanto à totalização do conhecimento preconizada pela prática racionalista do positivismo. Em outras palavras, a partir do século XIX a própria criticidade temática do ensaio também passa a constituir a sua estética, distinguindo o texto ensaístico pela sua própria imprecisão. A concepção do conhecimento como um elemento desenvolvido em sua completude, fechado pela racionalização que prevê

um ponto de partida e um ponto de chegada, é colocada em xeque pelo ensaio, que valoriza a construção do pensamento ao invés da sua oferta como produto finalizado. A atitude do ensaísta, que confere à estrutura do texto a expressividade da postura crítica, evidencia no ensaio um trabalho estético com a linguagem que permite enquadrá-lo como um gênero literário. Nessa perspectiva, tal como a biografia trabalha esteticamente as possibilidades de apresentar a vida de seu biografado e a autobiografia faz uso dos recursos artísticos da primeira pessoa, o ensaio busca, na medida em que trata do seu conteúdo, expressar a sua crítica sobre a forma como o conhecimento foi construído por um ideal cientificista de investigação.

A percepção do ensaio enquanto discurso da crítica é um dos pontos sugeridos por Max Bense em seu escrito *O ensaio e a sua prosa* (2014). A fim de melhor desenvolver suas ideias, o filósofo alemão inicia a sua reflexão com uma distinção entre a prosa e a poesia: enquanto a primeira é cultivada por um escritor educador que defende uma convicção, a segunda é a criação de um poeta. Para Bense, o escritor relaciona-se com o leitor ao tentar manipular a essência do ser, enquanto o poeta acrescenta sua criação ao próprio ser:

> O intelectual é ou bem um criador ou bem um educador. Ou bem cria uma obra ou bem defende uma convicção. Para a obra, o tempo é indiferente; para a convicção, não. Há uma diferença essencial entre o poeta e o escritor; num sentido ontológico, o poeta acrescenta ao ser [das Sein vermehrt], ao passo que o escritor, por obra de suas convicções, tenta manipular a essência do ser, tenta fazer valer o espírito concreto que ele representa (Bense, 2014, n.p.)

Com a categorização do intelectual entre aquele que cria e aquele que educa, Bense conclui a sua dicotomia afirmando que o escritor é motivado por um impulso ético e o poeta por um impulso estético. Entretanto, antes de incidir sobre o que o filósofo escreve a respeito do ensaio, uma breve consideração deve ser feita sobre como ele caracteriza a prosa literária, isto é, a narrativa, porque o espaço em que insere o ensaio é justamente no entre-lugar fronteiriço da prosa e da poesia. É pertinente a distinção observada por Bense entre a criação poética e os escritos de cunho acadêmico e investigativo. Todavia, no que toca à essência do romance e de todas as criações literárias em prosa, não podemos deixar passar despercebida a duvidosa posição na qual Bense insere esse gênero literário, bem como o conto e a novela. Ao considerar a prosa "[...] uma espécie de poesia generalizada" (Bense, 2014, n.p.), na qual o verso e todos os seus atributos apenas são convertidos em períodos articulados, o crítico alemão tira dos romancistas e contistas o seu estatuto de criadores de uma obra literária

concebida através de um processo artístico-criativo. A inserção de tais gêneros num espectro que apenas os privilegia por seu grau de convicção ética, o qual tenta manipular a essência do indivíduo, é uma redução de sua potencialidade artística e de sua contribuição para a literatura. Por essa razão, desconsideramos a posição de Bense, para quem autores como Goethe e Camus seriam meros manipuladores de convicções intelectuais; preferimos inseri-los no universo da poesia enquanto atividade de criação artística alcançada através da manipulação do verbo, seja mediante o verso ou a prosa.

O que nos interessa no texto de Bense é a sua maneira perspicaz de conceber o ensaio entre a criação e a convicção, melhor desenvolvendo o que seria a imprecisão ensaística e a apropriação da crítica como apanágio do ensaio. Para o investigador, o limiar no qual o ensaísta trabalha se apropria das formas de expressão, que é o procedimento pelo qual a criação se apresenta, e do pensamento, que é a maneira como a convicção é manipulada. Dessa maneira, o ensaio manifesta-se como a expressão do pensamento:

> Tal prosa [o ensaio] lança luz e vida sobre os objetos de que ela fala e que ela gostaria de dar a conhecer; ao mesmo tempo, ela fala sobre si mesma, ela se dá a conhecer como expressão autêntica do espírito. É característico que esse modo de proceder se introduza mesmo nas construções verbais. As convicções estão embutidas na expressão do pensamento, que procede por meio de signos; no todo, a prosa [o ensaio] se mostra como uma configuração de palavras, ela manipula signos e os associa a determinadas construções, períodos, passagens, em cujo âmbito devem se manifestar certos conteúdos determinados; ela respira o ar da mais estrita precisão, mas, ao fim e ao cabo, é apenas criptorracional. Ela oculta sua própria racionalidade. Por quê? Porque ela não quer ser pura convicção, porque ela ainda é poesia, porque ela só se remata no afã por uma criação sem mácula (Bense, 2014, n.p.)

O modo como a ocultação é concebida não pertence ao âmbito da racionalidade, mas sim da criação subjetiva. Assim como o ficcionista utilizará dos artifícios poéticos à sua disposição para conceber aquilo que cria, o ensaísta fará o mesmo com os dispositivos relacionados à expressão do pensamento. O que nasce dessa formulação é um texto que requer, *a priori*, a interpretação que guiará a compreensão da convicção. Ocultar o racional significa não dar de mão beijada o processo criativo que levou o ensaio a dar conta da convicção. É inserir o leitor no seio da criação do pensamento; daí a sua aparência imprecisa. Ao contrário do teor acadêmico que exige do crítico a exposição de um pensamento desenvolvido, isentando a expressão de manifestar o próprio pensar em desenvolvimento, o ensaio, pela perspectiva de Bensen, configura-se como a tentativa de compreender aquilo de

que se fala. Por outros termos, o ensaísta expressa o que há de experimental na construção do pensamento:

> Escreve ensaisticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor. O ensaio busca apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, tal como ele se dá nas condições criadas pela escrita (Bense, 2014, n.p.)

Como expressão do pensamento, o ensaio incorpora a crítica da própria formulação da ideia como um elemento que necessariamente precisa apresentar-se desenvolvido em sua completude. Mesmo que o intelectual a retome ao longo dos anos, ou a trabalhe assiduamente, o que ele deve convencionalmente expor são tópicos relativamente estruturados de um pensamento maior que está sendo construído. Assim, cada novo item contribuiria para a contínua conclusão daquilo que inicialmente se propôs. Por sua vez, o ensaio compromete-se com a imprecisão relativa ao descomprometimento com a conclusão de uma ideia. Ao experimentar o próprio pensamento, o ensaísta privilegia tatear a sua própria experiência sobre aquilo que escreve. Nesse aspecto, Bense dialoga com Lukács, para quem o ensaio está relacionado à prática da crítica. Não uma crítica totalizante, mas sim aquela pautada na experimentação do processo crítico, a qual o estudioso húngaro metaforiza pelas expressões "destino" e "forma", sendo o primeiro a concepção da ideia e o segundo a sua delimitação:

> nos escritos dos ensaístas, a forma se transforma em destino, em princípio produtor de destino. [...] o destino destaca coisas do mundo das coisas, enfatiza as importantes e elimina as não-essenciais; as formas, porém, delimitam uma matéria que de outra maneira se desfaria no todo como ar. O destino vem, portanto, de lá de onde tudo o mais vem, como coisa entre as coisas, enquanto a forma – a ser vista como algo acabado, portanto de fora – determina as fronteiras do que é alheio à essência. Sendo o destino, que ordena as coisas, carne de sua carne e sangue do seu sangue, não há destino nos escritos dos ensaístas. Pois o destino, desprovido de sua unicidade e casualidade, é justamente tão aereamente imaterial como qualquer outra matéria incorpórea desses escritos e, portanto, tão pouco capaz de lhes dar uma forma quanto eles próprios são desprovidos de qualquer tendência e possibilidade de concentrar-se em forma.
> Por isso esses escritos falam das formas. (Lukács, 2017, p. 5-6)

Desprovido de uma ideia delimitada pelo pensamento desenvolvido, o ensaio e sua imprecisão dizem respeito à falta de um início e à ausência de uma conclusão. A abstração da

forma ensaística não seria outra coisa senão a expressividade pela qual o ensaísta consegue dar conta da experimentação do seu pensamento. Por outras palavras, o ensaio permite ao seu autor trabalhar a sua temática para além da objetividade racionalista sem que uma criação artística seja necessariamente realizada. A linguagem estética articulada pelo ensaísta é a maneira pela qual ele consegue dar conta da opacidade da experiência. Esta é sentida e, por isso, não pode ser apresentada, mas sim expressada. Nesse sentido, o ensaio configura-se, nas palavras de Lukács, como a expressão pela qual o ensaísta manifesta a sua vivência e, por isso, não cria nada além da exposição da experiência do sentimento ou da ideia relativamente a um objeto criado por outrem.

Por não apresentar seu pensamento como um elemento proveniente de uma hipótese, com um desenvolvimento coerente, engenhosamente estruturado e respostas relativamente definidas, o ensaísta confecciona o seu texto por intermédio da sua experiência procedente do contato com determinada matéria, seja ela uma obra de arte, uma filosofia, uma vivência cotidiana ou outras coisas. Nessa perspectiva, a experimentação do pensamento sugere a tentativa de captação da experiência derivada da abstração momentânea da interação do ensaísta com aquilo sobre o que ele escreve. O pensamento, enquanto instrumento da racionalidade humana, é impedido de conceber o sentimento do contato apenas pela racionalização. Para buscar engendrar o que experienciou, o ensaísta necessita da expressão do pensamento a fim de alcançar o sentido por meio da estilização da linguagem.

O ensaio, portanto, não prevê a criação de um objeto artístico ou de um conceito a partir de sua ideia. Pelo contrário, a experimentalidade da escrita ensaística presume a tentativa de compreender a interação com um objeto criado por outro que não o ensaísta, mediante a manipulação de recursos expressivos da linguagem verbal, caros à literatura, em consonância com o empreendimento de compreensão do mundo. Tais considerações vão ao encontro das afirmações de Lukács e Adorno (2003) a respeito do ensaio apenas especular sobre objetos pré-formados. Ao contrário de Bensen, que vê o ensaio no limiar de sua ambígua e incoerente dicotomia, Adorno aponta para elementos mais precisos no que toca à expressão do pensamento tal como se vem desenvolvendo até aqui. Para ele, a escrita ensaística não se enquadra entre a arte e a ciência, mas está além das duas porque não se configura na antítese irracional/racional. Ao invés disso, o texto ensaístico lida com a anulação dessa antinomia uma vez que a imprecisão de seu pensamento experimental se ocupa da imprevisibilidade da experiência organizada pela ideia:

> Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos (Adorno, 2003, p. 16-170)

Em vista disso, percebe-se que a composição ensaística se perfaz na interpretação do seu objeto e não na sua análise. Com efeito, Adorno julga ser o trabalho interpretativo do ensaísta o que lança o preconceito da racionalidade sobre o ensaio. Ao invés de explicar seu objeto mediante um exame, o texto ensaístico procura expressar o que foi experienciado pelo seu autor por meio de recursos que provoquem no leitor a percepção do que o ato interpretativo pode alcançar além do visível. Em outras palavras, a estética ensaística diz respeito à escrita exegética. Assim, a mutabilidade do pensamento é privilegiada porque o ensaio não postula nada na medida em que interpreta o conceito ou a apreciação de seu objeto através da experiência do ensaísta. Percebe-se, à vista disso, que a experiência funciona como a palavra-chave da prática ensaística. Nascido dela, o ensaio é tecido dentro dos seus limites; todavia, o ensaísta não sabe quais são esses limiares, por isso valoriza a transitoriedade da expressão do pensamento porque é através de recursos expressivos que o texto ensaístico é capaz de a reconhecer.

Essa atitude é compreendida por Adorno como a anti-sistematicidade do ensaio que reconhece na exposição de seu objeto, seja uma obra artística, um conceito filosófico ou até mesmo o cotidiano, o recurso estético da expressão do pensamento:

> A exposição é, por isso, mais importante para o ensaio do que para os procedimentos que, separando o método do objeto, são indiferentes à exposição de seus conteúdos objetivados. O "como" da expressão deve salvar a precisão sacrificada pela renúncia à delimitação do objeto, sem todavia abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de maneira definitiva [...] O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos (Adorno, 2003, p. 29-30)

A exposição ensaística configura-se como a estética da expressão do pensamento porque o ensaísta, ao valorizar a relação entre as palavras, encontra a substância primordial

para a experimentação conceber a experiência. Efetivamente, Silvina Rodrigues Lopes (2012) reconhece na resistência que as palavras imputam ao ensaísta a própria experimentalidade que tenta coordenar os conceitos ou apreciações suscitados pelo contato com o objeto. Dessa maneira, no ensaio não são os significados que dão o tom do texto, mas as palavras e como elas se relacionam a fim de expor a experiência ensaística. Ao invés de um conceito que subordina as palavras à sua vontade, a fim de melhor ser desenvolvido, o ensaísta privilegia a interação entre os vocábulos que guiarão a coordenação da experiência ali exposta. Isso confere ao texto ensaístico o caráter estético de trabalho e exploração da linguagem porque não leva em consideração a objetividade científica, mas sim a melhor maneira de expressar a interpretação que o ensaísta tem do mundo. É o caráter expositivo pensado por Adorno, agora reformulado por Lopes.

Posto isso, é possível julgar que o verdadeiro objeto de todo ensaio não é aquele sobre o qual ele fala, mas sim a própria experiência que ele tenta expor por meio da expressão do pensamento. Por esse ângulo, Eduardo Lourenço, em seu ensaio *Itinerário de Vieira da Silva ou da poesia como espaço* (1996), não está necessariamente a falar da engenhosa maestria da pintora Maria Helena Vieira da Silva em realizar, por suas estilizações paradoxais, a condensação da ruptura do espaço do quadro com o espaço exterior a ele, mas sim de sua experiência em presenciar a exposição retrospectiva de Grenoble em 1964:

> Sem insistir no que é afinal, anedótico, o carácter de "acontecimento" é já suficientemente sublinhado pela escolha inteligente das sessenta obras que nos permitiram percorrer o itinerário pictural de Vieira da Silva. É justamente como ilustração de um "itinerário", de uma caminhada de trinta anos, com tudo o que ela comporta de voluntário e imprevisto, que esta retrospectiva interessa e seduz (Lourenço, 1996, p. 61)

O texto que se lê após essa entrada referir-se-á ao contato do ensaísta com a retrospectiva do trabalho da pintora franco-portuguesa. Visualizar o desenvolvimento da obra de Vieira Silva proporciona a Lourenço a experiência de interpretar a criação da artista para além da certeza definida sobre os quadros por críticos de arte. A interação com a mostra da pintora se expressa a partir da exposição das percepções do ensaísta sobre como ele interpreta o modo próprio da artista de sugerir um diálogo entre o espaço das suas telas e o espaço além delas. A experiência, portanto, configura-se mediante a interpretação do ensaísta sobre determinado elemento com o qual ele teve contato. A fim de conseguir expressar a interação de seu autor com o elemento, o ensaio disporá dos recursos estéticos da linguagem e da compreensão facultada pelo pensamento. Todavia, enquanto substância abstrata ligada às

sensações que fogem à objetividade da razão, a experiência pode oferecer resistência à apreensão pelo ensaísta; daí a experimentalidade com a qual o pensamento será entalhado como um o lusco fusco do que apenas pisca na mente.

Por conseguinte, é necessário que algumas reflexões sobre a experiência sejam traçadas a fim de se esclarecer esse elemento. Os escritos de Jorge Larrosa (2015) serão de grande auxílio para uma breve concepção da experienciação. Próximo do que Silvina Rodrigues Lopes escreve sobre a esteticidade expositiva do efeito de vizinhança das palavras no ensaio, Larrosa propõe que o pensamento humano é determinado pelas palavras porque pensamos através delas:

> As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente "raciocinar" ou "calcular" ou "argumentar", como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos (Larrosa, 2015, p. 16-17)

Palavras e pensamentos são os elementos que, quando articulados contiguamente, auxiliam o indivíduo a compor um sentido para aquilo que se passou ou aconteceu com ele. A experiência é justamente aquilo que nos acontece ou nos toca e desencadeia a percepção de algo, ou melhor, a apreensão de um sentido que toma a forma de conhecimento. Para que essa interpretação da sensação seja compreendida adequadamente, utilizamos as duas principais unidades à nossa disposição, a palavra e o pensamento, para extrair dessa experiência um significado organizado passível de ser apreendido racionalmente. Por isso o ensaio trabalha com a experiência, porque o ensaísta não deseja formular uma nova informação, mas compartilhar a sua interpretação sensorial referente a determinado objeto que o tocou de modo a fazê-lo refletir sobre aquilo que se passou no momento de contato. No entanto, ao contrário do conhecimento científico, por excelência objetivo e racional, Larrosa sugere que o saber da experiência se configura como um componente íntimo, intermediário entre a sabedoria e a vida.

Esse entre-lugar no qual o ensaio se enquadra é o da tentativa experimental de expressão do pensamento ou da experiência do ensaísta. Dessa maneira, o escrito ensaístico permanece no limiar exato da assimilação do sentido e do sem-sentido do que se passa com o seu autor. É a subjetivação de um conhecimento que "[...] somente tem sentido no modo como

configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo)" (Larrosa, 2015, p. 32), tal como Bensen também pensara com sua dicotomia. Ao invés de enquadrar-se entre a poesia e a prosa ou entre a arte e a ciência, o ensaio configura-se como o sentido ético e estético da experiência enquanto reflexão interpretativa sobre estar no mundo.

Na qualidade de saber abstrato, a experiência requer do ensaísta a tentativa de captá-la sob a forma da ideia. Para isso, a interação entre as palavras do ensaio auxilia na expressão de experimentação do pensamento porque elas próprias também são trabalhadas de maneira experimental a fim de conduzirem à compreensão subjetiva e sensível do saber da experiência. Nesse processo, o ensaio configura-se como a forma da crítica porque ele próprio foge de qualquer delimitação que a ciência impõe sobre o conhecimento. Livre e descompromissado, ele não objetiva formular um princípio novo, apenas interpretar aquele que já existe e foi alcançado pela sensibilidade. A ausência de qualquer criação, seja a intelectual ou a artística, permite ao ensaísta assumir uma atitude crítica potencializada pela perspectiva íntima e única da experiência. Não por acaso, Larrosa afirma que as linguagens da experiência são, precisamente, o ensaio, a narrativa e a crônica.

Posto isso, é possível compreender que o ensaio se configura como um gênero literário cuja matéria está centrada na experiência do ensaísta. Como uma tentativa de capturá-la, o texto ensaístico lança mão do trabalho experimental do pensamento, o que provoca no escrito uma valorização estética da relação entre as palavras. Portanto, enquanto investida, o ensaio preocupa-se mais em expressar a interpretação da experiência do que necessariamente criar um conceito. Essa percepção lança sobre o escrito ensaístico a perspectiva de coisa inacabada, porque assim como o ato de experienciar, o ensaio não apresenta um ponto de início e nem um ponto de chegada, ele apenas é. Por ser, esse gênero literário não visa à construção do conhecimento através do raciocínio, mas a exposição expressiva do ato de aprender através de uma interpretação sensorial da arte, da filosofia, do cotidiano, do ser humano.

No que toca à produção ensaística de Agustina Bessa-Luís, verifica-se que a escritora manteve uma produtiva escrita de ensaios ao longo de toda a sua carreira, publicando-os em jornais e revistas portugueses. As primeiras reuniões de ensaios agustinianos em coletâneas são os volumes *Alegria do Mundo I* (1996) e *Alegria do Mundo II* (1998), sendo o primeiro volume a reunião dos escritos realizados entre os anos de 1965 e 1969 e o segundo a reunião do escritos realizados entre 1970 e 1974. Outra seleta coleção de ensaios agustinianos foi

publicada sob o título *Contemplação Carinhosa da Angústia* (2000) pela editora parceira da autora, a Guimarães Editores. Em 2016, fruto de um trabalho investigativo de dois anos de Lourença Baldaque, neta de Agustina, foi publicada a coletânea de fôlego *Agustina Bessa-Luís: ensaios e artigos (1951-2007)*, na qual se acompanha os cinquenta e seis anos de produtiva realização ensaística da escritora desde a época em que se apresentava como Maria Agustina Bessa-Luís. Antes, porém, de refletir sobre os ensaios da escritora, é necessário aludir ao tom ensaístico de grande parte de sua ficção.

A iniciar pela imprecisão ensaística, os romances agustinianos caracterizam-se pela aparência inacabada de suas estruturas desprovidas de um começo e de um fim. Com efeito, Silvina Rodrigues Lopes (1992, p. 12) sugere que a incompletude da ficção agustiniana é um efeito do mesmo elemento que confere ao ensaio a sua experimental incerteza: a experiência.

> Mas há outros motivos pelos quais o romance não começa nem acaba. Há uma ideia da escrita que a associa a uma subjectividade empírica, não apenas dependente da relação com os outros, mas da relação com o não-humano. A incompletude do romance é assim uma consequência directa do inesgotável da experiência.

Por sua parte, Catherine Dumas (2002) concebe o que chama de estética do inacabado a partir da constante intromissão da voz narrativa agustiniana na diegese romanesca. Para a investigadora, essa atitude concede às obras de Agustina a distensão temporal de afastar as personagens do tempo diegético, retendo a temporalidade romanesca. Sob a égide da metáfora da água, elemento componente de muitas das obras agustinianas, Dumas metaforiza a suspensão temporal pelo signo da água parada que interrompe o correr do ciclo flúvico e nunca alcança o seu destino, seja ele o mar ou o oceano. Através dessa suspensão temporal, a ficção de Agustina alcança a temporalidade da eternidade sob a aparência do princípio da incerteza, tal como o vemos no desfecho de *A Sibila*:

> Eis Germa, eis a sua vez agora e o tempo de traduzir a voz da sua sibila. Talvez, porém, o seu tempo seja improdutivo e nefasto, e ela fique de facto silenciosa, porque — quem é ela para ser um pouco mais do que Quina e esperar que os tempos novos sejam mais aptos a esclarecer o homem e a trazer-lhe a solução de si próprio? Talvez ela fique de facto imóvel no seu constante, lento ou vertiginoso baloiçar, na casa que fortuitamente habita, e a sua história fique hermeticamente fechada no círculo de aspirações que não conseguiu detalhar e cumprir, porque aconteceu ser cedo ou ser tarde, porque não se compreende ou não se crê o bastante, porque se deseja demasiado, e isto é o todo o destino, porque… porque… (Bessa-Luís, 2017, p. 270)

A inconclusão da obra manifesta-se pela incerteza das múltiplas explicações escusas para a experiência do mito sibilino de Quina. Assim, a interpretação da ficção agustiniana, no seu aparente tom ensaístico, possibilita novas perspectivas de leitura que levam em consideração a construção romanesca através da experimentação do pensamento como expressão da experiência potencializada pela fabulação ficcional. Seja por meio da revisitação de um caso criminal, como em *Eugénia e Silvina* (1989), ou da análise interpretativa de uma obra de arte, como em *A Ronda da Noite* (2006), ou ainda da visitação de uma vida, como em *O Susto* (1958), o ensaísmo de Agustina não se faz presente apenas em seus ensaios e artigos propriamente ditos, mas também dá o tom à sua produção romanesca.

Aqui cumpre comentar brevemente um dos múltiplos ensaios da autora. Mesmo que o tom ensaístico seja uma das chaves de leitura desta investigação, interpretar um único ensaio de Agustina será suficiente para demonstrar o nosso ponto de vista, sem corrermos o risco de enveredar por digressões sobre textos que não constituem o nosso *corpus*. No que toca aos estudos agustinianos, percebe-se que grande parte da crítica à obra de Agustina recai sobre a sua ficção, suas biografias e, em poucos momentos, sobre os seus diários de viagem — *Embaixada a Calígula* (1961) e *Breviário do Brasil* (1991). A produção ensaística da romancista é, na maioria das vezes, utilizada como auxílio bibliográfico para a análise dos seus romances; poucos são os críticos que elegem os ensaios da escritora como objetos de análise.

Vejamos alguns exemplos bem elucidativos. Na coletânea *Estudos Agustinianos* (2009), dos setenta artigos que compõem o volume, apenas onze dizem respeito às crônicas, biografias e aos ensaios da escritora. Também a coletânea mais recente, *Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís* (2017), não apresenta uma maior variedade de escritos que tomam a produção ensaística de Agustina como objeto de análise. Até mesmo o escrito de Serafina Martins (2004, p. 175), citado aqui no início desta seção e que traça o percurso do ensaio literário português do século XX, apenas tem a dizer que "[...] aos quais não se poderia deixar de acrescentar Agustina Bessa-Luís, com as suas romanescas biografias de Florbela Espanca ou de Camilo Castelo Branco". À exceção dos textos ensaísticos sobre Florbela e Camilo, perguntamo-nos qual posição textos como *Apocalipse de Albrecht Dürer* (1986), *Martha Telles: o castelo onde irás e não voltarás* (1986), *Metamorfoses* (2007) e grande parcela dos ensaios escritos pela autora durante cinquenta e seis anos ocupam nos estudos agustinianos?

A fim de deixar a nossa leitura da escrita ensaística de Agustina a mais acessível possível — sabemos das dificuldades que os pesquisadores brasileiros enfrentam para obter

acesso aos romances da autora, e mais ainda as suas biografias, ensaios, diários de viagem e crônicas —, a nossa breve análise toma como objeto o texto *Dostoiévski e a peste emocional* (1981), disponibilizado digitalmente pela revista Colóquio Letras.[5] Texto rememorativo dos cem anos da morte do romancista russo, nele Agustina faz de um dos seus autores favoritos motivo de um breve texto de dez páginas. Como o título indica, a pena agustiniana traça algumas linhas sobre Dostoiévski e aquilo que a escritora chama de peste emocional. Tal qual em seus romances, a romancista privilegia as relações humanas presentes na obra dostoievskiana para tentar sugerir como interpreta a pestilência sentimental que o escritor russo manifesta em sua obra.

O descomprometimento ensaístico denota-se logo no início do texto, quando Agustina diz que "não há melhor maneira de perceber a intimidade de Dostoievski senão fazendo da sua obra uma Bíblia, pegando nela à boa maneira russa e deixando que se abram as folhas do destino, ao acaso, no encontro desse romântico calor e realidade profunda que foram seus dons" (Bessa-Luís, 1981, p. 12). Optando por não delimitar o *corpus* de um ou mais romances dostoievskianos para possibilitar uma análise objetiva e concisa do seu objeto, a ensaísta libera no seu texto a correnteza do acaso que norteia a sua própria atitude ao tratar da obra de Dostoievski. Como admite fazer em seguida, Agustina atribui ao escrito a percepção de alcance do que pretende dizer usando da sua liberdade (super)interpretativa da ficção dostoievskiana como um todo cujas partes dão ao acaso do leitor a leitura desejada: "como eu faço agora, detendo-me num parágrafo de *Niétochka*, um dos seus primeiros ensaios de longa novela, escrita na prisão e que tem por inteiro o estremecimento da aspiração frustrada do amor humano" (Bessa-Luís, 1981, p. 12).

Sem demora, o tema da fortuna é deslocado para o momento em que Agustina relata ter tido de escolher um episódio da obra dostoievskiana que mais a impressionou: "ocorreu-me imediatamente o velório de Rogogine e do Príncipe de *O Idiota*, no quarto onde jaz Nastácia Filipovna assassinada" (Bessa-Luís, 1981, p. 12). O sentido da ocorrência carrega a surpresa implícita da impressão de coisa feita à incerteza da experiência de contato com a literatura de Dostoievski. Em ambos os trechos, escondido, está o sobressalto de compreender nos escritos desse autor a substância basilar que Agustina interpreta como a gênese do processo criativo dostoievskiano, "[...] a reconciliação radical de dois homens perante a ilusão morta" (Bessa-Luís, 1981, p. 12).

---

[5] O ensaio está disponível para acesso gratuito no seguinte link: https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=61&p=12&o=p.

A experiência com a obra do escritor russo guia a romancista na busca por identificar a peste emocional através da morte da ilusão humana. A extinção da fantasia efetua-se pela atenção de Dostoievski às mulheres e ao tratamento que os europeus conferem aos russos. As mulheres e o povo russo transmitem ao romancista a dose de realismo profundo que Agustina identifica como o encantamento da peste emocional: "em Dostoievski o realismo profundo é tão exigente, que resulta numa espécie de encantamento para os seus leitores e aparenta-se com a peste emocional" (Bessa-Luís, 1981, p. 15). A anarquia dos sentimentos, das relações ambíguas e pestilentas entre os indivíduos motivados pela inveja, pela ganância e pelo medo configura a experiência de leitura da obra dostoievskiana, que encontra na idealização da piedade o subterfúgio para avaliviar o conflito da melancólica vida com o desejo de liberdade.

Na sua busca pela caracterização da experiência da peste emocional sentida na leitura da literatura do escritor, Agustina reconhece no caos sentimental das personagens dostoievskianas o realismo campesino – estepário no sentido de associado à estepe –, a inadequação às normas sufocantes da sociedade sobre um povo incapaz de as desmantelar devido ao peso entorpecente de uma vida ditada por outros:

> "É preciso ser-se um grande homem para resistir, inclusivamente ao senso comum" — diz um capitão embriagado, em *Os Demónios*, nesse estado de bebedeira inveterada que resulta às vezes numa lucidez adequada ao momento. É preciso que Dostoievski tome como uma embriaguez o seu longo hábito de escrever novelas, para vencer o senso comum e chamar aos seus personagens pobres gentes. Ele sabe que todos eles vivem esmagados por uma ordem penosa de cumprir, que começa no berço desde aquela autoridade paterna que os Karamazov destroem. De certo modo *Os Irmãos Karamazov* é a obra-prima de Dostoievski; aquela em que o escritor assume a sua liberdade de criar uma ordem nova (Bessa-Luís, 1981, p. 18)

A recolha de fragmentos de diversos romances de Dostoievski revela o empenho interpretativo de Agustina, a sua tentativa de capturar aquilo que experiencia ao ler a obra do romancista. A experiência que a escritora identifica como peste emocional é apenas passível de ser atingida através da exposição do todo da obra dostoievskiana. Não seria o caso de escrever sobre tal pestilência por intermédio de apenas uma personagem ou de uma obra, mas articular a poética do autor russo à crítica de bons costumes interpretada por Agustina:

> Os bons costumes são a eterna sanção que pesa sobre Dostoievski e todo o seu mundo. Por isso a sua simpatia por mulheres perdidas, forçados e burlões. Ele ama-os como parte de si próprio, são a sua matéria mais viva, correm-lhe no sangue como um pesado legado que não pode trair. Resta-lhe a peste emocional para iludir esse formidável grito do sangue em que se

> afagam os bons costumes e, com eles, toda uma massa humana de perversos raciocinadores (Bessa-Luís, 1981, p. 18)

A peste emocional é alcançada por meio do reconhecimento de Agustina de que os romances de Dostoievski se sugerem como retratos do povo que os inspira. O ser humano capturado pelo escritor russo é vazado nos tipos sociais que aos poucos dão forma ao realismo composicional de sua obra. Além de uma leitura da obra dostoievskiana, o que Agustina realiza é a interpretação de uma nação representada pela pena literária e, por isso, compreendida a partir da sensibilidade de Dostoievski que "gosta de ver como falam os cocheiros, como vestem as cortesãs pobres, como se apresentam os pequenos funcionários, obedientes, sempre com um olhar de cão batido porque os espreita a miséria" (Bessa-Luís, 1981, p. 19) e, dessa maneira, vê na humanidade que o povo russo representa a gênese de sua obra.

A reverberação de episódios romanescos da obra dostoievskiana, além de expressar o encontro ao acaso com a intimidade da literatura do autor, segue até o final do ensaio de Agustina para sugerir aquilo que ela mesma escreve ao concluir o texto: "Dostoievski dignifica esse momento das *Noites Brancas*, em que pedir um pouco mais seria interromper o próprio devaneio em que o tempo é esquecido e o homem salvo, por um momento" (Bessa-Luís, 1981, p. 21). Pedir um pouco mais da digressão agustiniana seria impedir a expressão daquilo apenas alcançado através da interpretação. A experiência da peste emocional concebida por Agustina dá o tom de todo o ensaio através das diversas citações manipuladas por ela. A explicação é desnecessária porque ela faz das palavras de Dostoievski as suas; porque ao descrever a ocorrência do encontro com a obra do autor, Agustina indica que não importa qual romance o leitor escolha e em qual página ele o abra: a miséria gestora da condição humana estará lá; porque ela poderia continuar páginas a fio escrevendo sobre a pestilência sentimental mas nunca a alcançaria na medida em que essa peste é a própria obra do autor; porque a incompletude que dá forma à prática ensaísta condensa o texto de Agustina na completude da sua própria experiência; porque… porque…

2. A PINTURA COMO *LEITMOTIV* DA LITERATURA: AGUSTINA BESSA-LUÍS E A IMAGEM PICTÓRICA

A interação de Agustina Bessa-Luís com as artes visuais é um elemento relativamente inerente à sua produção literária. Relativo porque grande parte de sua obra não é criada mediante uma relação de dependência com a imagem. Inerente porque se verifica o emprego de diversas expressões artísticas visuais para a composição de inúmeras passagens narrativas de seus romances. De fato, Anamaria Filizola (2009) já traçou algumas primeiras considerações sobre o efeito das imagens no processo criativo de Agustina: "Não é preciso evocar o biografema de que o pai de Agustina era proprietário de um cinema no qual ela passou sua infância assistindo a imensos filmes para explicar tal atração: *as imagens contam sempre uma história e é a sua força narrativa que seduz a autora*." (Filizola, 2009, p. 184, itálicos nossos). As imagens artísticas enriquecem o imaginário agustiniano, cuja sensibilidade em relação à obra de arte interpreta de maneira crítica o que vê. Da ficção à não ficção, a distinção desses textos se dá pela maneira criativa encontrada por Agustina para dar forma ao que ela imagina diante da imagem. No entanto, é necessário indagar a que imagens artísticas nos referimos quando tratamos de um tópico tão extenso na obra agustiniana.

Ao leitor dos romances de Agustina, um fato é evidente: em sua ficção, as artes visuais, ou melhor, as artes plásticas, frequentemente estabelecem relações com a narrativa. A pintura, a escultura e a arquitetura proliferam o universo romanesco da autora, enriquecendo os seus cenários e contribuindo para o desenvolvimento de personagens e de relações estabelecidas entre elas. Não por acaso, o seu último romance publicado, *A Ronda da Noite* (2006), é composto a partir de um espelhamento com o famoso quadro homônimo de Rembrandt; além de que, em toda a sua obra, lê-se a sensível atenção concedida às casas das personagens e aos edifícios pelos quais elas circulam, uma característica explorada e analisada por Fernanda Barini Camargo (2022). Quando se descobre os escritos não ficcionais da escritora, nota-se que ela também dialoga, em menor grau, com outro tipo de realização artística: a fotografia. Essa, menos abordada pela romancista, contribui com a composição gráfica do livro no qual o texto agustiniano está inserido. Em virtude dessa profícua interação com a imagem artística em suas diversas expressões, as reflexões que serão traçadas aqui privilegiam o diálogo que Agustina estabeleceu com a pintura e, em alguns casos pontuais, com a escultura e o desenho. Isso porque, para além do *corpus* central desta pesquisa – o livro *As Meninas* – Viviane Vasconcelos (2015) continua a desenvolver as reflexões iniciadas por

Filizola e acrescenta como a arte pictórica parece ser a expressão visual com a qual a autora melhor dialogou ao longo da sua produção literária:

> A relação com as artes plásticas, especialmente com a pintura, figura em várias obras de Agustina Bessa-Luís, desde em livros em que o tema surge de maneira mais evidente, como em *A Ronda da Noite*, de 2006, e em *O Concerto dos Flamengos*, de 1994, até em textos ensaísticos, como em *Apocalipse de Albrecht Dürer*, de 1986 – em que escreve sobre a Revelação de São João, obra ilustrada e gravada no ano de 1498 –, ou em *Van Gogh escritor*, de 1993, artigo publicado na revista da Academia das Ciências de Lisboa. A relação entre a literatura e as outras artes parece ser questão central na obra de Agustina Bessa-Luís. Em muitos dos seus livros, seja por meio da descrição das personagens que se relacionam com as artes (são, por exemplo, colecionadores de quadros ou amantes da música ou do teatro), seja através da apropriação biográfica de artistas portugueses, encontram-se registros de situações em que o fazer literário recorre a outras linguagens. (Vasconcelos, 2015, p. 2)

À vista disso, é fato notório que os quadros evocados por Agustina na diegese romanesca desempenham uma função semelhante à das obras literárias citadas por ela no decorrer da mesma ou de outras narrativas. Como uma das formas de composição de personagens e de cenários literários, a escritora estabelece um interessante diálogo tácito com outros trabalhos artísticos que aprofundam a sua criação ficcional. Com isso, Agustina retira de uma fala, de uma descrição, de um verso ou de uma obra literária inteira motivos de composição das suas personagens, as quais passam a dialogar com romances, poemas, peças de teatro e até mesmo com escritores e outras figuras importantes do cenário cultural europeu. O mesmo se dá com a produção pictural de artistas que ela admira. Goya, Velázquez, Rembrandt, Dürer, Brueghel e Vermeer são apenas alguns dos nomes evocados pela autora ao longo da sua ficção. Evidentemente, elencar todas as passagens romanescas em que Agustina faz de pintores e de suas obras motivo de criação literária é um hercúleo trabalho que teria de dar conta de mais de quarenta títulos. Por isso, para melhor exemplificar nossas reflexões, evidenciamos algumas passagens narrativas da autora, nas quais é possível perceber a pintura sendo utilizada como *leitmotiv* de composição romanesca.

Em *O Mosteiro* (1980), Agustina faz de um retrato de Filipe II o aguilhão para caracterizar ironicamente os Barretos, família de grandes proprietários que o protagonista, Belchior Teixeira, não suporta:

> E suportava menos ainda os grandes proprietários, os serenissimos, de zelo católico, como os Barretos, vice-reis, generais da Armada, agraciados por Filipe II com o seu retrato. Retrato que ainda estava num dos solares e que

> era um prodígio de hostilidades, todo de preto, singelo até ao desprezo, com a dignidade real estampada no rosto branco, de prístino encanto. O provincianismo de elevado ramo, em mutação intelectual, barões formados em direito e que conservavam as mãos perfeitas e alvas apesar de tocarem a lombada dos livros com sincera *afición*. (Bessa-Luís, 2019, p. 138)

As cores preta e branca da roupa e da pele do retratado, bem como a estilização com que elas são aplicadas na tela a fim de figurar a imagem de Filipe II, concedendo-lhe a expressão de "um prodígio de hostilidades", intensificam o caráter da "mutação intelectual" do "provincianismo de elevado ramo" dos Barretos. Como elemento constitutivo, o retrato fundamenta o comportamento de todo um grupo que tem no objeto artístico, prestigiado pelo que representa, o ideal de equivalência ao qual a existência familiar deve seguir. Provavelmente, Agustina escreve sobre o retrato do monarca espanhol realizado por Sofonisba Anguissola em 1573. No entanto, como é comum na obra da romancista, as pinturas nem sempre aparecem intituladas, sendo apenas possível reconhecê-las pela menção do seu artista ou pela descrição que a autora faz delas. Seja como for, a identificação, ou a falta dela, não corroboram ou prejudicam a interpretação do texto porque o que Agustina busca é extrair das tintas o necessário para a sua criação ficcional.



Figura 2: Sofonisba Anguissola. *Filipe II*. 1573. Óleo sobre tela. 88 x 72 cm. Museu do Prado, Espanha.

A pintura também é utilizada por Bessa-Luís como elemento decorativo que auxilia na composição de um espaço ou de um cenário. Belchior, num momento de digressão narrativa, lembra-se de quando foi hóspede dos Barretos na grande propriedade que a família possuía em Veneza. Os quadros presentes na casa palaciana são evocados pela escritora para conferir ao ambiente uma atmosfera tenebrosa e fantasmagórica realçada pela oleosidade das tintas e pelo seu conteúdo pictórico: "Mas agora mostrou-se apenas interessado nas suas viagens, e ele próprio derivou para a época em que era hóspede dos Barretos, em Veneza, naquele palácio escuro onde as pinturas brilhavam com reflexos oleosos e fantásticos." (Bessa-Luís, 2019, p. 161). O aspecto de ornamento decorativo ao qual a pintura pode ser associada, possibilita a Agustina transformar as telas descritas em objetos constitutivos do espaço pelo qual as personagens circulam. Tal forma de utilizar a arte pictórica no texto literário, evidencia a profícua inventividade da romancista ao lidar com os quadros pelas mais diversas perspectivas permitidas pela ideia caracterizadora da pintura. Quase como se consumisse a pintura em sua totalidade, Bessa-Luís mobiliza a imagem pictórica ora no que ela oferece em seu conteúdo imagético, ora nos limites que evidencia enquanto objeto de produção humana.

Outra maneira encontrada por Agustina para utilizar os quadros como recurso de criação literária é fazer da tela um elemento fixador da imagem de uma personagem e das suas expressões. Quase ao final da narrativa principal de *O Mosteiro*, as filhas de Paulina, prima de Belchior, encontram o caderno em que o protagonista escrevia a biografia de D. Sebastião inspirada em seu primo, José Bento. Devido à fama do tio dentro do foro familiar, as duas meninas não ousam falar do caderno, apenas levando consigo os contos de Sherlock Holmes encontrados junto do caderno. Contudo, a forma encontrada por Agustina para descrever a reação das duas personagens ao se depararem com o escrito de Belchior é comparar as suas expressões à das meninas que figuram no quadro *As Meninas* (1656), de Velázquez: "As meninas, como as de Velázquez ou outras, com aquele ar suspenso e ameaçado pela posteridade, não se atreveram a falar no caderno de Belche" (Bessa-Luís, 2019, p. 211).



Figura 3: Diego Velázquez. *As Meninas*. 1656. Óleo sobre tela. 318 x 276 cm. Museu do Prado, Espanha.

Agustina apropria-se, em breves palavras, das expressões imóveis das figuras retratadas pelo pintor espanhol. Rapidamente, mas sem prejuízo da imagem que deseja transmitir ao seu leitor, a romancista concentra no rosto das suas personagens o efeito causado pelo caderno de Belchior em virtude da sua fama no âmbito do grupo familiar. Da pintura de Velázquez é retirado apenas o necessário para a composição literária, por isso a rápida alusão ao quadro e, mais especificamente, à feição das figuras que o intitula.

Exemplos como esses podem ser encontrados ao longo da obra ficcional de Agustina. Alguns romances podem ter uma profusão de referências pictóricas, enquanto outros apenas apresentam uma ou outra menção a pinturas. O elemento plástico configura-se, portanto, como mais um recurso utilizado pela romancista para construir as suas narrativas.

No entanto, é interessante ressaltar aqueles casos em que a escritora opta por desenvolver o seu romance a partir de uma imagem ou em volta dela.

Em *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), a narradora da obra afirma que o livro descreve a leitura da rosácea esculpida na cabeceira do túmulo de D. Pedro, localizado no Mosteiro de Alcobaça junto ao túmulo de Inês de Castro. Mesmo que essa não seja uma pintura em si, é interessante observar como os mesmos efeitos suscitados pela figuração pictórica na imaginação de Agustina podem ser notados nas figuras esculpidas para a composição da rosácea:

> Uma coisa que é reconhecida nos nossos dias é que os lavores dos túmulos contêm a biografia dos dois famosos amantes. Sobretudo, a rosácea aberta na cabeceira de D. Pedro relata, como contada por ele próprio em horas de febre e recordação, a sua dolorosa história. É pois a leitura da rosácea o que este livro descreve: a leitura das suas pétalas interiores e exteriores, consagradas respectivamente aos amores idílicos e aos amores punidos [...] A narrativa da rosácea baseia-se claramente numa esperança, como todos os actos dirigidos a um fim. (Bessa-Luís, 2025, p. 39)

Novamente retomando a citação inicial desta seção, as imagens contam histórias para Agustina. O que ela vê nas pétalas da rosácea instiga a sua imaginação a recriar a trágica história do mito inesiano a partir do que a imagem sugere à sua interpretação. Mesmo que no decorrer do livro a escritora dialogue, discuta e refute cronistas e historiadores, é a figuração da rosácea e a leitura dela efetuada por Agustina os motivos de composição narrativa:

> A leitura da rosácea tem-se feito uma vezes partindo da coroa exterior, outras vezes da coroa interior. Eu parto da primeira ordem das edículas, movida por um pormenor que me parece o remate dramático mais conseguido pela narrativa de D. Pedro: a figura da pétala interior da rosácea sobre a inscrição "até ao fim do mundo", exactamente o epitáfio do rei deitado e amortalhado [...].
>
> Na coroa exterior estão patentes as fases idílicas até a consumação da tragédia. Mas também é possível que canteiros e frases instrutores da obra não respeitassem uma ordem cronológica muito rigorosamente; ou o estado das figuras, mutiladas pelos repetidos vandalismos ou simples consequência da remoção dos túmulos, não permita uma leitura exacta. (Bessa-Luís, 2015, p. 41-42)



Figura 4: Fotografia da rosácea do túmulo de D. Pedro, no Mosteiro de Alcobaça. Fonte: http://www.mosteiroalcobaca.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=199&identificador=at134_pt.doc.

As pequenas figuras que representam as personagens do mito inesiano instigam o imaginário agustiniano a compor o enredo do seu romance. A própria maneira como a rosácea é estruturada permite à autora romper com a linearidade comumente associada à história e, com isso, recriar o episódio histórico tal como Álvaro Manuel Machado (1983) caracteriza as suas obras: "é uma arte de um todo que vive de múltiplos fragmentos obstinadamente recuperados e de novo perdidos; de um repouso que se alimenta de incessante movimento; de um centro que se projecta em renovada abertura" (Machado, 1983, p. 113). Todavia, mesmo com a afirmação de que o livro descreve a leitura da rosácea, Bessa-Luís não retoma a construção da obra no decorrer do livro. A imagem dela é apenas o ponto de partida da autora que se afasta do que vê para livremente interpretar e criar a sua Inês de Castro.

Ao contrário dos dois primeiros exemplos, em *O Concerto dos Flamengos* (1994) a imagem pictórica não é apenas utilizada como elemento auxiliar para o desenvolvimento de uma cena ou de personagens secundárias, assim como ela também não se faz presente apenas no início da narrativa. Neste romance, uma série de pinturas são a força motriz pela qual a

narrativa é desenvolvida na medida em que a protagonista do livro, Luisa Baena, interage com essas imagens. Em conjunto com a história dos Açores e da influência dos membros da Ínclita Geração e dos seus descendentes sobre a Europa, os quadros presentes neste romance possibilitam a Agustina explorar a atuação portuguesa durante a movimentação política europeia do século XV.

Como se pode notar em *O Mosteiro*, a escritora parece conceder um certo privilégio aos retratos. Se no romance de 1980 esse gênero de pintura auxiliou a autora na composição de cenários e na imobilização da expressão das personagens, em *O Concerto dos Flamengos* Agustina retira desse tipo de imagem pictórica valores históricos e documentais:

> Luísa Baena, aos cinquenta anos (que nela não produziam senão um efeito descarnado e uma forma de estilo) descobriu Isabel de Portugal, duquesa de Borgonha pelo casamento com Filipe, o Bom. O retrato dela, que até 1500 ficou anónimo, é uma obra-prima de Roger Van der Weyden que está no museu Getty, em Malibu. A testa rapada, que lhe dá altura e limpidez de feições, à moda medieval, acentua o carácter inglês da figura, em que a boca é expressiva e o olhar cheio de humor. A inteligência e a sinceridade, apanágio da Ínclita Geração, estão descritas nesse rosto longo e diferente do que era reputado como beleza flamenga e que o rei apreciava. (Bessa-Luís, 1994, p. 21)



Figura 5: Rogier Van der Weyden. *Retrato de Isabel de Portugal*. 1450. Óleo sobre tela. 46 x 37,1 cm. J. Paul Getty Museum, Estados Unidos.

Por meio da imagem, Agustina orquestra uma sobreposição de histórias que confluem para o desenvolvimento narrativo: o enredo criado por ela, a história de Isabel de Portugal e a história do seu retrato. A pintura, portanto, é utilizada pela romancista para falar da época com a qual o romance dialoga. A figura representada bem como a maneira como essa representação é feita, isto é, o estilo e as motivações artísticas do pintor, oferecem a Agustina material necessário para a interpretação do que vê, a qual é potencializada com o exercício fabulatório da criação literária. Com isso, o retrato da Duquesa de Borgonha é uma das maneiras encontradas pela escritora de aproximar o enredo romanesco da história que a figura retratada invoca. Tal como Silvina Rodrigues Lopes pontua (1992), isso permite à autora abrir a narrativa às hipóteses criadas por ela relativamente às possíveis relações existentes entre os Açores, lugar onde o romance acontece, e tudo aquilo que a representação artística de Isabel de Portugal é capaz de sugerir sobre a duquesa e o período histórico em que viveu.

Todavia, as imagens picturais que melhor contribuem para o desenvolvimento diegético são aquelas que permitem a Agustina explorar a multiplicidade de leituras da obra de arte. As representações visuais de Santa Úrsula e a gravura cujo tema é o cortejo do triunfo de Maximiliano I do Sacro Império Romano-Germânico são as mais exploradas pela escritora nesse romance porque é a partir delas que grande parte da fabulação literária ocorre:

> Na Angra estava o quadro de Santa Úrsula atribuído a Van der Weiden e que podia ser o retrato duma princesa, costume como era o de identificar as donatárias dos conventos com figuras sacras. Mas que princesa? Margarida de York, cuja lenda familiar não era muito pura e que se tentou adoçar com a evocação de Santa Úrsula, princesa da Grã-Bretanha? Ou, então, Maria, filha única de Carlos o Temerário, a que corresponde melhor o retrato duma jovem bonita, pequena e roliça. Ao tornar-se duquesa de Borgonha, depois da morte do pai, em Nancy, tornara-se também a maior herdeira do seu tempo, no dizer de Commynes. O casamento com Maximiliano, em 1477, às cinco da manhã dum dia de Agosto, significa uma das mais importantes combinações políticas efetuadas no interesse dos Países-Baixos, que se situam, a partir daí, na órbita imperial. Os Açores, provavelmente, entram no concerto governativo do novo par ducal. O casal, aproximado pelos interesses políticos, era-o mais ainda pelos gostos pessoais, entre eles a paixão da música. A beleza de Maria, que Maximiliano declara ser a mulher mais bela que jamais ele conheceu, transmite-se ao filho, Filipe, o Belo. O segundo filho, uma mulher, que será uma das maiores princesas do seu tempo: Margarida da Áustria, a reconhecida autora da Paz das Damas, guarda no sangue a herança cultural da Ínclita Geração. (Bessa-Luís, 1994, p. 30-31)

De qual quadro de Santa Úrsula Agustina fala não é possível saber. O mais provável é que a romancista esteja a referir-se a um dos dois retábulos que figuram a história da princesa canonizada pela Igreja Católica: o *Retábulo da Lenda de Santa Úrsula* (1482), realizado por um artista flamengo desconhecido chamado Mestre da Lenda de Santa Úrsula; ou o *Retábulo de Santa Auta* (1520-1525), realizado por um artista português desconhecido designado como Mestre do Retábulo de Santa Auta. É possível que Agustina se refira ao primeiro em virtude de sua autoria ser atribuída a um pintor da região de Flandres. Mas também é possível que a autora escreva sobre o segundo, visto que por muito tempo tais pinturas estiveram localizadas no Convento da Madre de Deus, em Xabregas, tendo sido posteriormente incluídas no acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.



Figura 6: Mestre da Lenda de Santa Úrsula. *Lenda de Santa Úrsula*. 1482. Groeningemuseum, Bélgica.



Figura 7: Mestre do Retábulo de Santa Auta. *Casamento de Santa Úrsula com o Príncipe Conan* (Painel lateral esquerdo). 1522. 67 x 72 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Portugal



Figura 8: Mestre do Retábulo de Santa Auta. *O Papa Ciríaco abençoa Santa Úrsula e as suas companheiras* (Painel lateral direito). 69 x 74,5 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Portugal



Figura 9: Mestre do Retábulo de Santa Auta. *Martírio de Santa Úrsula e das onze mil virgens* (painel central). 93 x 192,5 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Portugal.



Figura 10: Mestre do Retábulo de Santa Auta. *Partida das relíquias de Santa Auta de Colónia* (reverso). 67 x 72 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Portugal.



Figura 11: Mestre do Retábulo de Santa Auta. *Chegada das Relíquias de Santa Auta à Igreja da Madre de Deus* (reverso). 69 x 74,5 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Portugal.

Como já mencionado, é comum a Agustina não intitular a pintura à qual se refere no texto literário. Provavelmente, isso se dá devido a uma escolha da autora em privilegiar a sua liberdade criativa ao extrair de determinada imagem apenas o essencial para a composição romanesca. Com efeito, a não identificação da obra de arte parece contribuir para o desenvolvimento da narrativa no que ela tem de hipotético a respeito da relação entre a história dos Açores e os descendentes da Ínclita Geração. De maneira mais acentuada do que foi feito com o retrato de Isabel de Portugal, avó de Maria de Borgonha e tia-avó de Maximiliano I, a estilização do quadro de Santa Úrsula e a livre interpretação de Agustina incitam à criação de uma narrativa construída pelo que a imagem pictural sugere da história. Dessa maneira, apreciação estética e dados históricos são manipulados por Bessa-Luís para dar forma à sua imaginação através de uma narrativa.

Por fim, da série de trinta e seis gravuras encomendadas a Albrecht Dürer por Maximiliano I para prestigiar os Habsburgo, Agustina retira aquela que figura o cortejo triunfal em homenagem ao Sacro Imperador Romano-Germânico. Como Teresa Nascimento (2008) aponta, esse conjunto de gravuras refere-se à obra *Triunfo de Maximiliano* I:

> O *Triunfo de Maximiliano I*, idealizado por este imperador no momento do maior esplendor da xilogravura, com o intuito de perpetuar a sua memória e a da casa dos Habsburgos, e encomendado a artistas de Nuremberg e Augsburgo, compreende o *Arco Triunfal*, *O Carro Triunfal*, *O Cortejo Triunfal*. O conjunto, de grandes dimensões, foi projectado para 192, 8 e 132 blocos de madeira, respectivamente, dos quais se conhecem cerca de setecentas impressões. (Nascimento, 2008, p. 360)

Todavia, a gravura cujo motivo é *O Cortejo Triunfal* ganha certo destaque dentre todas as imagens picturais presentes no romance, a começar pelo fato de que a série da qual ela provém é marcadamente referida pela escritora:

> Ela sabia que o Triunfo de Maximiliano era um dos monumentos da história da arte. Dürer tinha participado nessa imensa obra que hoje se designaria como um modelo publicitário. Mas foi mais do que isso, posto que os felizes dias borgonheses ali se fixaram, com o gosto musical em destaque e toda uma atmosfera de festa que, sem dúvida, era o modelo dinástico duma era que começava. Em 1512, o próprio Maximiliano ditou ao seu secretário o plano da obra. Contribuíram para ela os maiores pintores, arquitectos, especialistas de armamentos e de exóticas paisagens (para o que a contribuição dos portugueses foi indispensável). A importância do Triunfo de Maximiliano não se resumiu a uma história de trajo, da armaria, dos instrumentos de música e hábitos castrenses e de corte. Algo ficou registado que não era apenas documental: uma espécie de hóstia da fantasia humana que tenta vencer a morte através dos seus audaciosos projectos vencedores

> do tempo. Era isto o que fascinava Luísa Baena. (Bessa-Luís, 1994, p. 82-83)

A relevância que Agustina concede à gravura de Dürer não se dá apenas pela história por trás da sua produção. Evidentemente, o contexto político da criação dos desenhos influencia a sua notoriedade dentre todas as imagens utilizadas pela romancista para a criação do seu enredo. No entanto, Agustina requinta as motivações políticas de Maximiliano I através da plasticidade da gravura e do que ela figura, imaginando e compondo a majestosa cena em que Luísa Baena, sob a espessa névoa insular, testemunha o cortejo de Maximiliano. A longa passagem, de quase três páginas, é ricamente descrita por Agustina, que se detém nos detalhes dos carros, das vestimentas, das montarias, dos instrumentos musicais e de todas as figuras e elementos utilizados por ela para, a seu modo, transpor o desenho de Dürer para o romance:

> Enquanto atingia com o seu binóculo os sítios menos visíveis, Luísa Baena apercebeu-se de que alguma coisa se mexia no meio das árvores. Primeiro viu um remexer de plantas e de troncos pelo que se assemelhava a um vento fabuloso e lesto. Percebeu depois que se tratava de altos estoques adornados com grinaldas e arminhos. Surpreendentes animais em tal lugar e clima, como ursos e renas, surgiam entre a folhagem azulada pelos lençóis de nevoeiro. Traziam peitorais rematados com aldrabas de prata ou grandes borlas de seda escarlate. Eram montados, inclusive um camelo de giba guedelhuda, por meninos com gibões à flamenga. As plumas nos cabelos loiros eram de aves exóticas. Todos os bichos, excepto os ursos coroados de louros, que se destinavam, no número de cinco, a enriquecer a abertura do cortejo, puxavam os carros dos músicos, mancebos quase todos, lutenistas e violistas recostados nas douradas curvas da carroça como em leitos folheados de ouro. Noutro carro seguiam os trombones que tiravam jocundos sons mal ouvidos na distância. E o organista, com o moço do fole, tocava o pequeno instrumento de parada. O mestre, com chapéu de marta, levava a coroa do seu mérito em cima. Julgava Luísa sonhar, mas outro carro apareceu ocupado por uma orquestra de oito figuras, mais rica e sonoro do que tudo o que a precedia. A harpa e a rabeca, o tamboril, a guitarra, a tuba, tudo em harmonia doce os ares embalava. E ainda o coro com fatos burgúndios, de pé num carro esculpido de mudas, nove ao todo, sendo Clio a que com Apolo dialogava. Dois belos bezerros com gualdrapas de veludo genovês arrastavam os coralistas e as partituras. (Bessa-Luís, 1994, p. 78-79)

A passagem continua até que Luísa Baena testemunhe todo o percurso do cortejo triunfal. Assim, torna-se evidente a importância da imagem pictural em *O Concerto dos Flamengos*. A partir dela, Agustina sobrepõe uma diversidade de histórias que confluem para o desencadear narrativo do seu romance. A recriação do desenho de Dürer, além de demonstrar a apurada sensibilidade plástica da romancista em elaborar verdadeiras pinturas

em seus textos, também funciona como ponto chave do enredo, próprio para estimular Luísa Baena a desenvolver as suas reflexões sobre os Açores, a Ínclita Geração e a Europa do século XV. Ao final do livro, como se a imagem rompesse os limites do papel e do quadro, numa sugestão da ruptura da fixação do indivíduo com a arte, o cortejo de Maximiliano invade Lisboa:

> E, de repente, viram o Triunfo de Maximiliano. Não era nada de conforme ao natural, tinha uma proporção sobre-humana, e o primeiro quadro, com um grifo cavalgando por um arauto que soprava uma tuba donde saíam chamas, causava um terror imenso. O homem nu, sentado entre as asas cujas penas remígeas tinham dois metros de comprimento, parecia minúsculo em cima do bicho quimérico. As pernas dianteiras eram de águia e as traseiras de leão. A cabeça, pequena para a sua corpulência, tinha corais de galo a cair-lhe dos lados. Depois vinham os falcoeiros, estando as aves de presa em plena caça e libertas nos ares onde perseguiram patos e pombos torcazes, as garças e os melros pretos. Era um chilreio atroador, um bicar de sangue, um bater de penas no ar. Caíam gostas de sangue, Luísa limpou do rosto um fio de tripa que a atingira. Vinham os batedores com os cães de focinho suíno e adiante chibos e cabrinhas luzidias petiscando as ervas; os veados que levavam nos galhos coroas verdes, ou que coçava com a pata traseira a mosca, dando assim mostra de paz celestial e única. Os javalis lançavam um bramido como se sentissem perto o grão das ceifas. Cinco ursos, grandes como casas, bambolear-se, ruminando canas. E depois vinham os violeiros, num carro de cedro puxado por dois alces de orgulhosas cabeças; e os tocadores de flauta que os bois, com coleiras de couro vermelho, arrastavam. E o organista com o seu órgão de prata, tendo um camelo jungido ao seu carro com rosáceas também de prata nas rodas. Os cantores, os momos, os actores, declamando as suas peças e bebendo cerveja e anis por um cantil, mostrando-se, tanto quanto podiam, alegres e graciosos. (Bessa-Luís, 1994, 336-337)

A majestosa cena conclui o romance pela sugestão da imersão completa de Luísa Baena em seu imaginário. A alusão da perda de contato da protagonista com a realidade, em virtude da sua obsessão com a obra de arte, é outro aspecto da presença da pintura nas narrativas agustinianas. Em *O Concerto dos Flamengos*, Agustina parece desenvolver como a obstinação pela expressão artística inicia-se através da compulsão de Luísa pelo cortejo triunfal de Maximiliano. Contudo, é seu último romance aquele cujo tema explora intensamente a íntima relação que se pode estabelecer entre os indivíduos e a arte.

A Ronda da Noite, é, no conjunto da ficção agustiniana, a obra cujo diálogo com a pintura é o mais evidente. A manifesta relação com a arte de Rembrandt é percebida logo no título do livro, o qual evoca o quadro homônimo do artista holandês. Ao contrário de *Adivinhas de Pedro e Inês*, que parte da imagem da rosácea, e de *O Concerto dos Flamengos*, em que as gravuras são um dos elementos pelos quais o romance é construído, a última obra

agustiniana é elaborada a partir e em volta da tela holandesa. Como Maria do Carmo Mendes (2009, p. 236) observa, Agustina usa a pintura de Rembrandt de duas maneiras: "[...] como referente do texto (naquelas situações em que um episódio se desenvolve a partir de um fragmento do quadro) ou torna-se tema do discurso narrativo (quando este se reflecte sobre a arte pictórica e se produzem apreciações a propósito de quadros específicos)". Para isso, a autora utiliza das suas personagens e de sua narradora para criar a relação que o texto estabelecerá com a imagem barroca.



Figura 12: Rembrandt. *A Ronda da Noite*. 1642. Óleo sobre tela. 363 x 437 cm. Rijksmuseum, Países Baixos.

Imbuída de um valor social concebido pela destinação da posse de obras de arte à elite, a pintura é o ícone pelo qual o clã Nabasco reforça a sua distinção econômica perante a sociedade. Numa família cujas economias flutuam entre a abundância e a parcimônia, motivo de uma fortuna que "[...] não provinha de negócios, nem de propriedades. Era dessas fortunas sólidas, alimentadas por heranças ou rendimentos acumulados, resultado de aplicações financeiras especulativas" (Bessa-Luís, 2019, p. 42), o quadro de Rembrandt é compreendido como o elemento caracterizador do imaginário delimitador de toda a herança simbólica dos membros familiares. Por isso, a posição concedida à tela por Agustina é de uma centralidade

que permite à narrativa orbitá-la. Daí provêm as duas maneiras como a pintura é evocada ao longo do romance. A voz narrativa e as interações das personagens com a tela configuram-se, portanto, como as formas que Agustina encontra para confeccionar a sua obra a partir do que ela sabe sobre Rembrandt e o quadro:

> E se Martinho fosse um mutante? Desde criança que ele agia nas pessoas com alguma projecção que lhe era estranha. *Não diz Georg Simmel, no ensaio sobre Rembrandt, que a juvenil história de Jesus é concebida dum modo completo, profano e pequeno? Sem exaltação e sem o que se chama mística com tanta ostentação, aludindo ao uno até no sentido político e militar?* Lembrava-se de como as outras crianças (algumas pobres, filhos de lavadeiras e de operários que Maria Rosa chamava como para dar exemplo de beatitude social) o rodeavam automaticamente, como se todos os conteúdos interiores fossem um só fenómeno desde o fundamento da vida. Um sentimento ardente que perdurava até nos sonhos e nas mais humildes tarefas ou cargos superiores que viessem a desempenhar, como se não houvesse nada entre o homem e a sua profundidade. (Bessa-Luís, 2019, p. 97, itálico nosso)

As referências aos estudos sobre a obra do artista holandês, o conhecimento de sua biografia e a interpretação da pintura misturam-se ao ato criativo da composição romanesca. Isso permite a Agustina fomentar a sua liberdade interpretativa entre o que conhece e estudou sobre o quadro e o seu artista, referidos pela voz narrativa, e as inúmeras leituras permitidas pela imagem e expressas nas figuras das personagens. Assim, as considerações sobre a composição pictural da tela são traçadas pela narradora:

> *A Ronda da Noite*. Se repararmos, *A Ronda da Noite* ou *A Companhia do Capitão Cocq* está disposta, se não 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 caso, o fuzil, o bastão e a faixa. O rumo não estava ainda definido, muito menos o percurso. Mas arvoram todos já os títulos e as missões, ensaiando as posições e posando para a História que possivelmente ficaria muda a seu respeito. (Bessa-Luís, 2019, p. 73)

Da mesma forma, a voz narrativa é utilizada para expressar o seu conhecimento sobre a pintura e a biografia de Rembrandt:

> O sentimento pagão e delirante vai impregnar *A Ronda da Noite*, que é terminada em 1642, ano em que morre Saskia, depois da filha Cornélia; é a segunda Cornélia, a primeira morre em 1638. O estado moral e mental do pintor seria precário, e é isso que dá profundidade a *A Ronda da Noite*. Pinta

> como se falasse consigo próprio, indiferente em desatinar, levado por um escrúpulo apenas quanto ao destino que continuamente lhe marca encontro. Interroga-se, enquanto pinta. Os contínuos auto-retratos dizem que se preocupa consigo mesmo. É um lunático, um homem que persegue honras e uma vida de luxo e estabilidade, como qualquer judeu de Amsterdão? 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. (Bessa-Luís, 2019, p. 112-113)

Por fim, é mediante as interações das personagens com o quadro que Agustina explora a multiplicidade interpretativa da obra de arte e, com isso, utiliza da leitura das suas criaturas como instrumento de composição narrativa:

> E isso do capitão Cocq estar a apontar o caminho a seguir não era verdade. Estava a mostrar a sua estatura, a sua faixa vermelha e os sapatos de laços. Judite, a primeira coisa que fez foi ir olhar para *A Ronda da Noite*. "Nunca o tinha visto assim" — pensou ela. A menina, no meio daquela turba preparada para se bater ou simplesmente desfilar, não estava assustada mas meio divertida. Estava vestida como para um baile, mas a galinha morte à cinta, não se podia dizer que fosse um enfeite, um símbolo; é talvez uma nota de humor, como o pintor usa nos seus próprios retratos, apanhados de surpresa. Como se ele dissesse: uma galinha à cintura duma rapariguinha pode não querer dizer nada. É um motivo para um espaço vazio. Já pintou os dois pavões mortos (eu diria antes perus) para um dia de festa. E uma menina olha para eles, com o mesmo ar de divertimento, como se esperasse vê-los voar. E há aquela outra ave suspensa pelas patas num prego, à espera de ser depenada para o jantar. Ele pinta tudo, sem imaginação ou escolha. Pinta o que tem à mão, pessoa, animal, flor; qualquer coisa que mexe ou que se oferece ao olhar. Pinta por vocação, por mania, por encomenda, por riso, por prazer. (Bessa-Luís, 2019, p. 183-184)

Como se depreende da citação, a narradora apropria-se da leitura de Judite para traçar as suas reflexões e, assim, dar continuidade à narração. De resto, essa atitude segue-se ao longo de toda a obra, tornando-se mais evidente nas interações do protagonista, Martinho Nabasco, com a pintura de Rembrandt. Agustina, então, desenvolve seu último romance em função do quadro, fazendo dele o motivo de composição da narrativa. Ao contrário dos exemplos anteriores, em *A Ronda da Noite* nota-se um discurso muito próximo ao desenvolvido nos textos não ficcionais da escritora cuja temática centra-se em obras picturais. Caracterizados por aproximar biografia, análise interpretativa e até mesmo breves narrativas, nesses escritos Bessa-Luís interpreta as representações pictóricas, extraindo delas pequenas histórias das quais participam os seus criadores e suas respectivas épocas.

Geralmente frutos de encomendas, essas produções revelam a habilidade interpretativa de Agustina em ponderar sobre a composição plástica das pinturas por meio de um trabalho imaginativo. Com efeito, a imaginação, matéria-prima da obra agustiniana, é o meio que a escritora encontra para lapidar o seu pensamento na forma de uma narrativa. Através dos elementos figurativos dos quadros, Agustina mobiliza a sua leitura, a princípio, num sentido próximo à maneira proposta por Erwin Panofsky (1955) sobre como a análise pictórica deve ser efetuada a partir de três níveis:

> I. *Tema primário ou natural*, subdividido em *fatual* e *expressional*. É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor [...]; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressionais [...].
> II. *Tema secundário ou convencional*: é apreendido pela percepção de que uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu, que uma figura com um pêssego na mão é a personificação da veracidade, que um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa *A Última Ceia* [...] Assim fazendo, ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos.
> [...]
> III. *Significado intrínseco ou conteúdo*: é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica — qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. (Panofsky, 1955, p. 48-50)

Pelos três níveis, Panofsky conceitua a iconografia e a iconologia. A primeira refere-se "[...] a descrição e classificação das imagens [...]" (Panofsky, 1955, p. 53), enquanto a segunda diz respeito à interpretação das figuras. Com isso, o historiador propõe um método de análise pictural que prevê *a exatidão interpretativa* de uma pintura por meio da sua estilização composicional e da classificação das suas figuras num dicionário de significados picturais. Agustina, portanto, aproxima-se de Panofsky na medida em que a sua leitura se dá, *a priori*, pela identificação de formas e de figuras na tela através de uma percepção iconográfica, descrevendo e classificando, até certa medida, o que vê. Todavia, o método interpretativo da escritora afasta-se da iconologia panofskiana porque o que os seus textos revelam é a impossibilidade da exatidão interpretativa. A ficção é o caminho encontrado pela autora para superinterpretar o que vê no quadro e, assim, superar qualquer possibilidade de tornar a sua leitura um elemento de precisão teórica. A figuração pictural, e tudo aquilo que ela pode sugerir, torna-se um meio pelo qual Agustina cria uma história. A narrativa é, por conseguinte, a forma dileta de expressão da escritora, seja nos seus romances, seja nas reflexões sobre arte.

À vista disso, a criação ficcional é um elemento inerente à escrita agustiniana. Por meio dela, Agustina organiza e expõe um pensamento que ganha forma através da alegoria e da metáfora. As figuras parecem auxiliar a autora a compor a sua leitura, pelo que a configuração plástica desses elementos pode sinalizar à imaginação agustiniana. Assim, a interação entre os elementos do quadro, a maneira como eles são pintados pelo artista e a sua composição pictural são interpretados por Agustina através da elaboração de uma história. Por essas breves narrativas, a romancista desenvolve a sua apreciação crítica da obra de arte a partir do próprio ofício da criação.

Entretanto, a narrativa como forma é uma característica melhor percebida nos escritos que Agustina concedeu à pintura figurativa. No que tange a seus textos sobre a arte abstrata, percebe-se a falta da narração interpretativa. A ausência de figuras e, portanto, de uma estrutura que seja nítida e perceptível, impossibilita a autora de compor breves enredos que auxiliem na composição do seu pensamento. O que se lê são textos cuja forma se torna tão abstrata quanto as imagens a que eles se vinculam. O uso livre, solto e complexo de linhas, formas e cores incute no pensamento de Agustina um valor reflexivo perceptível no que foi lido. Nesse exercício de captação da imagem, a escritora parece repousar a narratividade característica do seu ofício para privilegiar o ensaísmo crítico. A escrita ensaística, percebida ao longo da sua produção em maior e em menor grau, permite-lhe exercitar a interpretação desse gênero de pinturas da mesma maneira como elas são feitas: pela abstração. Essas imagens parecem deixar de contar histórias para Agustina porque exigem da sua imaginação outro tipo de realização literária para a qual o enredo cede lugar: a expressão do pensamento.

Portanto, para ensaiar suas reflexões sobre a abstração, Bessa-Luís pode fazer uso de recursos externos à pintura. A vida do artista e as possíveis influências de certas passagens biográficas sobre o seu processo criativo desempenham um papel fundamental para a interpretação agustiniana da imagem pictórica. Com efeito, e como será demonstrado, a obra abstrata sobre a qual Agustina mais se debruçou foi a de Vieira da Silva. Em sua maioria, os textos da autora sobre a pintura geralmente tratam de telas figurativas dos mais variados artistas. Os quadros da pintora franco-portuguesa parecem ser as poucas imagens abstratas comentadas por Agustina. Não porque ela perceba a abstração como uma forma de realização artística menor do que a figuração. Mas sim porque é o aspecto narrativo, isto é, a história das figuras, passível de se recriar, o que mais enriquece a fabulação agustiniana.

Por último, antes de seguirmos para os textos em que Agustina trata da pintura é necessário ressaltar um tópico. Nas produções cujo motivo é a pintura figurativa, suas

estruturas nem sempre tomam a forma de uma narrativa. Isso acontece porque, para a criação de uma história que estruture a sua interpretação, Agustina parece precisar que o seu texto tenha uma determinada dimensão. Como tudo na autora, a exatidão de quantas páginas esses escritos devem ter para a elaboração de uma narrativa é inconcebível. Tudo depende da atração da autora pela imagem e pelo seu artista. O que se pode dizer com mais certeza é que, em seus artigos, cuja extensão geralmente não passa de três páginas, o enredo está ausente; ao passo que em seus ensaios, biografias e livros de memórias, portanto, textos de maior fôlego, Agustina extrai das figuras um enredo que dialoga com a proposta do escrito. Com tudo isso em mente, é possível iniciar nossa leitura sobre essa parcela da produção literária da romancista.

Grande parte desses artigos e ensaios foram reunidos na coletânea *Ensaios e Artigos (1951-2007)*, publicada em 2016 pela Fundação Calouste Gulbenkian. Muitos dos textos lidos e comentados nesta seção foram consultados a partir dos três volumes que compõem tal organização. Contudo, é importante ressaltar que os escritos contemplados aqui não referem-se à completude de todos os momentos em que a pintura foi escolhida como tema da pena agustiniana. A consulta ao índice onomástico do terceiro volume, o qual contempla todos os nomes de figuras citadas por Agustina ao longo de cinquenta e seis anos de produção periódica, revela a alusão a diversos pintores e pintoras. Mas, assim como em seus romances, a escritora também faz uso do significado de um nome artístico para iniciar, desenvolver ou encerrar seu pensamento. Além de que, em alguns casos, o artigo dedicado ao artista quase nada fala de sua obra, sendo apenas perceptíveis breves comentários sobre a pessoa. Em virtude disso, os artigos e ensaios lidos adiante partem de uma recolha que privilegiou a interpretação crítica e criativa da autora sobre a arte pictórica, isto é, aquela em que se verifica uma apreciação substancial da pintura ou do pintor.

Possivelmente, o primeiro texto escrito por Bessa-Luís sobre pintura foi um pequeno artigo intitulado *O Retrato*[6], publicado em 1968. Elegendo como motivo de escrita o gênero de retratos pictóricos, a romancista brevemente reflete sobre os efeitos que a fixação da imagem do indivíduo em um quadro significavam para o imaginário social nos séculos passados:

---

[6] Primeiramente publicado em 5 de Setembro de 1968, no suplemento *Quinta-feira à tarde*, nº 605, do nº 9299 do *Diário Popular*. Posteriormente, o texto foi republicado na coletânea *Alegria do Mundo I: escritos dos anos de 1965 a 1969* (1996), da Guimarães Editores. A mais recente republicação encontra-se no primeiro volume da coletânea *Ensaios e Artigos (1951-2007)* (2016), da Fundação Calouste Gulbenkian.

> Fazer um retrato é viajar no reino da solicitude, é moderar o pensamento, para conduzir o coração em torno do ser que se mostra merecedor da infinidade da vida e que, no entanto, é mortal. O artista que pintava um retrato corria, com solícita e maternal maneira, um véu sobre a perturbação do que é mortal; e dedicava todo o apurado sentido da sua arte a fazer vencer ao modelo a condição do desprezo, do anonimato e do vazio. (Bessa-Luís, 2016, p. 461-462)

Agustina indica a superação da mortalidade proporcionada pelo fazer artístico-social do retratista porque a sua criação, o retrato, permite a imobilização da imagem e, consequentemente, da vida do retratado. As características envolvidas na realização desse gênero de pintura, bem como as motivações ideológicas norteadoras das escolhas picturais do artista, são evocadas pela escritora como um "véu" que cobre "a perturbação do que é mortal". Assim, Agustina reconhece na estilização e na iconografia do retrato os elementos superadores da "condição do desprezo, do anonimato e do vazio". Não ironicamente, a própria autora, dez anos antes, já *retratara* Teixeira de Pascoaes em seu romance *O Susto* (1958), assim como voltaria a *retratar* outras figuras da cultura portuguesa, seja por meio de outros romances ou pelas biografias escritas a partir de 1973, ano em que publicou *Santo António*. Entretanto, as percepções de Agustina sobre a escrita biográfica e a pintura retratista diferenciam-se porque, para ela, enquanto o texto biográfico funciona como uma maneira de contemplar o outro em suas possibilidades humanas, o retrato pictórico objetiva elevar a imagem do retratado para além da mediocridade cotidiana:

> Aqui tremia um sorriso perplexo e quase a reconhecer-se deslumbrado; depois os olhos surpreendiam-se mais luminosos, mas tributários de confiança, ardor, apego ao seu momento extraordinário. As mãos pousavam sobre o peito ou o ventre, com uma discrição angustiada; ou com firmeza enfática, ou ditosa melancolia. Os adornos, cultura de solidões vingadas, desenhavam-se com minúcia algo atroz, como as rosetas de rendas à Rembrandt, lisonjeiras e um pouco cruas. Os veludos suspiravam, as peliças tinham um aroma seco e penetrante de aposentos onde a etiqueta se chamava refúgio de enganos. O retrato era uma teoria da maternidade. Pintavam-se paisagens, marinhas, naturezas mortas; um retrato criava-se. Ele tinha de sair do ventre da sua veracidade, da intimidade da sua paixão reduzida a cinza, ou pasmo, ou velhice apenas. Um jovem podia ter cem anos; uma criança podia representar, assumir dez gerações de cônsules ou piratas. Os olhos, verdes dum cinza fatigado, eram como certidões e contratos consumados havia muito tempo. Porém, com solicitude, o artista desmentia-os, tornava-os puros na sua devassidão ou na sua frieza. O artista era maternal, cego de evidências morais, pecador da sua obra inteira. (Bessa-Luís, 2016, p. 462)

Mediante a imobilização da imagem do retratado, o retratista cuidadosa e singelamente eleva a figura pintada na tela. A aplicação das tintas, o tracejado das linhas, as

pinceladas e a escolha das cores, tudo é compreendido por Agustina como a maneira pela qual o artista vence a efêmera e frágil condição humana através da arte. A carga ideológica do retrato pictural, destinado às grandes figuras de elite e aos consagrados nomes da história, atrelada à característica inerente de qualquer realização artística — a criação —, é o que faz desse gênero de pintura uma expressão tão requintada aos olhos da escritora. O pintor recria o seu modelo através da execução imagética cujo privilégio diz respeito à exaltação de uma figura humana específica. Os defeitos, as vergonhas, e qualquer tipo de malformação são rapidamente apagados em virtude da celebração da imagem individual. Mais do que uma superação da mortalidade, o retrato também é uma homenagem concedida a poucos, e é por isso que a conclusão desse artigo agustiniano é uma reflexão sobre como o retrato perdeu o seu significado com o advento da modernidade do século XX, e como a relação arte-artista mudou com o desenvolvimento reflexivo das vanguardas e da arte moderna:

> Foi-se dissolvendo essa solicitude, o olhar do artista é interior, musical, não fixa os corpos, só os liberta das cadeias materiais. Sacrifica-os ao espaço, cristianiza-os para a experiência de devir, tortura-os, até que somente a linha original prevalece, anónima e deslumbrante. O retrato morre no último desafio da maternidade que discrimina e toca de privilégio, morre para dar lugar ao sorriso tumular das "korês", algo que flutua na linha do esquecimento, bebida a água do Letes. A arte desce ao coval, não contrita, decerto virilizada, tornada indústria monumental, depois de ter passado a sua era de inspiração e regozijo.
> O retrato tornou-se, pois, anacrónico. É tão artificial fazê-lo como pensá-lo. A solicitude abandonou o seu poiso à entrada de Tebas, e deixou de propor enigmas aos homens. Ao mesmo tempo que os ignora, condena-os à fluidez do que respira e não vive. A solicitude é o pulmão da espécie humana. Servi uma causa, abservai uma doutrina, conhecei profundamente uma teoria, mas se não usardes da solicitude para com a pequena alma do retrato, a vida será somente uma compensação do nada, uma paixão inútil. (Bessa-Luís, 2016, p. 462)

A anacronia do retrato se dá pelas novas perspectivas de trabalho artístico bem como com a mudança da mentalidade social. A democratização do fazer artístico alcançada pelos modernismos, a alteração da perspectiva de que a tela de um quadro apenas pode ser habitada por um seleto número de pessoas e a chegada das câmeras fotográficas, viabilizadoras de retratos de quaisquer pessoas, mudam o modo como a sociedade lida com o retrato pictórico. A falta de solicitude vista por Agustina diz respeito à transição das relações do artista e da população com o ato de retratar. O que antes era um prestígio associado à posição social e à concepção academicista de criação artística, o século XX transforma em banalidade. Aos grandes museus são destinados os retratos não apenas por quem eles representam e pelo seu

teor artístico, mas também pelo valor documental que àquela imagem foi atribuído com as transformações sociais da modernidade. De resto, nesse primeiro artigo em que Agustina reflete sobre a pintura, percebe-se como ela usa do retrato para pensar sobre um motivo maior que parece nortear os seus escritos sobre arte: a criação artística. Esta, intimamente ligada ao contexto social no qual o artista está inserido, é a motivação de Agustina para contemplar o objeto artístico e retirar daí a sua interpretação.

Em 1971, a autora volta a escrever sobre a arte pictórica no breve artigo *Os Pintores*[7], mas, dessa vez, os seus comentários incidem sobre a situação dos pintores diante do mercado de arte. Para isso, ela questiona o valor da fama alcançada pela grande venda de quadros e como o artista empobrece o seu talento em virtude do ganho econômico. De acordo com a escritora, os novos artistas cederam o lugar da criação de obras de arte à construção de uma imagem publicitária usada para alcançar a fama. A realização artística é deixada de lado para privilegiar o narcisismo do espetáculo das galerias de arte:

> A boémia de hoje parece ter por pai um agente de publicidade e por mãe a lista dos dez mais bem vestidos. Embora se mostre até andrajosa, usa os seus fatos sujos com calculada emancipação, e nunca está desprevenida para a câmera do fotógrafo. Os seus cabelos são longos, mas não como os longos cabelos que exprimiam o vigor e sensualidade, estes sugerem apenas o esquema dum lázaro, virtude de precariedade sintoma de tédio, religião do impontual e do genérico. (Bessa-Luís, 2016, p. 630)

O texto apresenta a percepção de Agustina de tudo o que um artista não é. Longe de julgar os ganhos econômicos dos pintores pela sua arte – pois, segundo a escritora, "nós sabemos que a uma grande arte corresponde maior selador. E que uma Vieira da Silva ou um Vasarely têm como administradores do seu prestígio e do seu preço hábeis mediadores [...]" (Bessa-Luís, 2016, p. 629) – o que ela avalia é a redenção do artista à fama: "A fama aumenta o tesouro mas diminui o coração" (Bessa-Luís, 2016, p. 629). Ao criador é necessário compreender, sentir e expressar a sua criação através da expressão artística. O prestígio econômico, se houver, basta na medida em que permite ao artista retirar dos compradores a valorização do seu trabalho no âmbito de um sistema cujo prestígio está no dinheiro. A criação, portanto, a arte, realiza-se sem a necessidade econômica porque a supera por

[7] Primeiramente publicado no nº 37.760 do *Diário de Notícias*, em 22 de Abril de 1971. Posteriormente, o texto foi republicado na coletânea *Alegria do Mundo II: escritos dos anos de 1970 a 1974* (1998). Recentemente, o texto foi novamente republicado no primeiro volume da coletânea *Ensaios e Artigos (1951-2007)* (2016), da Fundação Calouste Gulbenkian.

anteceder qualquer tipo de sistema monetário. Enquanto realização humana, a obra de arte vale pelo que ela é capaz de expressar e pelas meditações que suscita sobre o ser humano:

> O módulo da criação é, como Tebas, indestrutível; o criador sucede a outro criador. Inventa um risco em Tebas, enlouquece-a com o mármore a que arrancou um gesto, com a música que converteu em regra, tempo, desejo. A sua beleza, a beleza do que é de novo criado, é como a de Tebas nasce do olhar dos olhos humanos. Não diz o pintor "vou ser célebre", mas sim "direi como começou a correr a areia em Tebas, quebrado o grande silêncio". (Bessa-Luís, 2016, p. 630)

O que vale é a criação e o processo criativo. A imaginação do artista e a maneira como ele conseguiu dar-lhe forma revelam mais das suas competências do que o valor monetário atribuído à sua obra. Não que Agustina desprestigie um bom pagamento, mas o que a sua carreira revela, junto dos seus textos, é que à obra de qualidade o dinheiro paga o trabalho envolvido, como lembra Anamaria Filizola ao falar da direção literária e iconográfica realizada pela autora no livro celebrativo da carreira de Cupertino de Miranda:

> Talvez o primeiro desses trabalhos [com a imagem] seja a "direção literária e iconográfica" de um livro comemorativo dos 50 anos de vida bancária (1919-1969) de Cupertino de Miranda (1892-1988), proprietário do Banco Português do Atlântico [...] Como pagamento do serviço prestado, ela pede e recebe um Porsche com acessórios de luxo. (Filizola, 2025, p. 261)

A pintura, como se nota, é um tema recorrente nos escritos da autora. No entanto, se houve um pintor a quem Agustina mais dedicou a tinta da sua pena, esse foi a artista Maria Helena Vieira da Silva. Talvez o primeiro texto dedicado à Vieira da Silva tenha sido o breve artigo *O Passeante Invisível*[8], publicado em 1969 e cujo tema evoca a retrospectiva organizada pelo Museu Nacional de Arte Moderna, de Paris, para a obra da pintora luso-francesa. A partir desse, Agustina escreveu uma série de textos sobre Vieira da Silva, os quais foram concluídos com o retrato *Maria Helena Vieira da Silva*, escrito em 2004. Por uma ou outra vez, Bessa-Luís também dedica algumas páginas aos quadros e à figura de Arpad Szenes, marido de Vieira da Silva. Todos esses trabalhos foram organizados por Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira na republicação da biografia da pintora escrita por

[8] Primeiramente publicado em 1969, no suplemento *Quinta-feira à tarde*, nº 662, do nº 9704 do *Diário Popular*. Posteriormente, o texto foi republicado na coletânea *Alegria do Mundo I: escritos dos anos de 1965 a 1969* (1996), da Guimarães Editores. Em seguida, o artigo foi inserido na republicação da biografia *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*, realizada pela Guimarães Editores em 2009. A mais recente republicação encontra-se no primeiro volume da coletânea *Ensaios e Artigos (1951-2007)* (2016), da Fundação Calouste Gulbenkian.

Agustina, *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*, feita pela Guimarães Editores em 2009.

De todas essas produções, interessam-nos os dois textos de maior fôlego escritos por Agustina sobre a pintora: o primeiro, publicado em 1977 em virtude da exposição *Vieira da Silva: pinturas a têmpera (1929-1977)*; e a biografia comentada cuja primeira publicação data de 1982. A romancista, nesses dois escritos, desenvolve consideravelmente a sua apreciação artística da obra de Vieira da Silva, sendo perceptível uma reverberação de suas reflexões ao longo dos outros escritos. Quatro produções antecedem o escrito de 1977: o já mencionado *O Passeante Invisível* e outras três, das quais duas têm como tema Arpad Szenes — *O Pintor em Ratilly* (1969) e *Arpad Szenes* (1972) — e uma diz respeito a quatro fragmentos literários sobre quatro pinturas de Vieira da Silva, *Quatro quadros de Vieira da Silva* (1970). As considerações contidas nesses escritos são retomadas e aprofundadas nas publicações de 1977 e 1982, as quais de trataremos agora.

O primeiro foi realizado em virtude da exposição *Vieira da Silva: pinturas a têmpera (1929-1977)*, organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1977. A fim de prestigiar os quadros da pintora franco-portuguesa realizados com a técnica de têmpera — a mistura de pigmentos de tinta com substâncias aglutinantes à base de água — ao longo de quarenta e sete anos, a individual exibiu oitenta e cinco obras entre guaches e têmperas, que revelam uma outra faceta do trabalho de Vieira da Silva para além da pintura a óleo. Tendo como apresentação um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen, *Maria Helena Vieira da Silva ou o Itinerário Ineluctável* (1969), o catálogo conta como texto principal o escrito de Agustina Bessa-Luís. Originalmente sem título na publicação feita pela Gulbenkian em 1977, o texto veio a ser intitulado *O Sentido Interior* na republicação da biografia da artista.[9]

A autora inicia as suas reflexões com uma citação do romance balzaquiano *Serafita* (1834), na qual a personagem homônima à obra reflete sobre o finito e o infinito das linhas: "Nenhum dos vossos sábios resolveu esta simples indução de que a curva é a lei dos mundos materiais, e a recta a dos mundos espirituais; *uma, a teoria das criações finitas, a outra, a teoria do infinito*" (Balzac *apud* Bessa-Luís, 1977, n.p., itálico nosso). A citação não vem por acaso, visto que uma das têmporas integrantes da exposição era intitulada *Séraphita* (1962). Dessa maneira, e sem delongas em razão do conteúdo do excerto, Agustina põe em evidência a temática sobre a qual tratará: a criação artística de Vieira da Silva. Ao relacionar a indefinição com que a personagem balzaquiana é construída no romance e o que ela diz sobre

[9] Para este trabalho foi utilizada a publicação de 1977 realizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, a qual não está paginada.

as linhas curvas e as linhas retas, a escritora tateia a superfície da produção pictórica de Vieira da Silva, reconhecida pela abstração dos planos e pela profundidade imagética dos seus quadros, algo alcançado pelo requintado emprego de linhas que se cruzam e entrecruzam. Logo, a pintora compõe a indefinição dos espaços indicados pelos títulos concedidos aos quadros. Com isso, Agustina assimila o uso das linhas pela artista ao finito da linha curva e ao infinito da linha reta pontuados por Serafita:

> Daqui, podemos partir para o conceito de que *a obra de Vieira da Silva é um longo amadurecimento* para a virtude do silêncio e da solidão. Falar em silêncio e solidão, num mundo tão agitado por correntes extravertidas, parece uma provocação. Assim é. Toda a condição do artista é uma provocação, porque *hostiliza o cerco que lhe faz a palavra* — a palavra que cultiva as imagens e simula poderes (Bessa-Luís, 1977, n.p., itálicos nossos).

As impressões da reta que nunca acaba e da curva que aos poucos fecha o seu centro são retomadas por Agustina a partir da leitura feita sobre a obra de Vieira da Silva. O "longo amadurecimento" da pintora pode sinalizar para a percepção da prolongada extensão das linhas dos seus quadros, as quais criam a impressão de uma imagem cujo fundo estende-se infinitamente para o interior da tela. Junto disso, a fama de pessoa silenciosa e, geralmente, solitária da pintora também auxilia Agustina a depreender das telas um longo, vagaroso e infinito trabalho de profundamente pensar a relação das linhas com o espaço pictórico. Dessa acepção, vem a distinção de Vieira da Silva do restante dos pintores de seu tempo, comentados por Agustina no texto apresentado anteriormente. A provocação do silêncio vista por Bessa-Luís no comportamento taciturno da artista franco-portuguesa abre espaço para a verdadeira afronta de Vieira da Silva enquanto artista: a hostilização do cerco da palavra. A última associação feita pela escritora sobre o comentário de Serafita sugere o fechamento que a linha curva pressupõe. O "cerco da palavra" aludido por Agustina parece referir-se ao uso cotidiano da linguagem que limita a experiência humana à comodidade do pensamento simples. O artista, como intelectual e criador, faz uso do pensamento e da imaginação para ir além das aparências e extrair da banalidade o cultivo da razão, do sentimento e da sensibilidade.

De forma concisa e astuta, Agustina faz desse início de texto a completude de todo o restante que virá em seguida. A criação artística de Vieira da Silva é explorada pela autora no que as obras lhe oferecem sobre a pintora e o que isso *parece sugerir* da sua vida. Com isso, Agustina emprega biografemas como recursos pelos quais a sua imaginação é capaz de conceber o processo criativo da artista. Essa característica se faz notar ao longo de todos os

textos escritos pela romancista sobre pintores porque, ao que tudo indica, se a narrativa é a forma do seu pensamento, a narratividade passível de ser extraída de uma vida possibilita-lhe desenvolver de forma arguta a sua interpretação da obra do artista do qual ela fala. No entanto, ao contrário de formular uma crítica regida pelo biografismo, na qual as pinturas de Vieira da Silva representariam aspectos da sua vida, a leitura de Agustina reflete como o espaço vivido pela pintora *pode ter* influenciado o seu processo criativo e como os aspectos sociais, políticos, estéticos, históricos, culturais e econômicos dos ambientes nos quais ela circulou *podem ser* sinalizados em suas telas. À vista disso, a referência à azulejaria portuguesa atribuída às pinturas de Vieira da Silva é pensada por Agustina não apenas como um elemento inerente à obra da pintora porque ela cresceu entre Lisboa e Sintra, mas sim pelo que essas cerâmicas impactaram na criatividade da artista a partir do sentido estético que delas pode ser interpretado.

A maneira encontrada por Agustina para aproximar a arte de Vieira da Silva aos azulejos é pela ideia de que "[...] os primitivos mosaicos, fossem de pedra ou esmalte, tinham um significado emblemático." (Bessa-Luís, 1977, n.p.). Por meio disso, ela relaciona o emblema da pintura, que "[...] através das suas regras técnicas e mágicas, ainda [é] uma fabricação emblemática [...]" (Bessa-Luís, 1977, n.p.). O emblema é o elo entre os azulejos e os quadros de Vieira da Silva porque, segundo Agustina, "nos azulejos do paço de Sintra encontramos muito patente essa carga emblemática decerto trazida na tradição grega e bizantina, até aos artesãos árabes" (Bessa-Luís, 1977, n.p.). O biografema está dado, à infância da pintora em Sintra, Agustina confronta a carga emblemática que ela reconhece nos azulejos da cidade, a qual é interpretada nas telas da artista como um impacto interpretado pela sua sensibilidade estética:

> Quando se afirma que a obra de Vieira tem a influência dos azulejos de Lisboa, devemos reportar-nos a Sintra, possivelmente ao primeiro choque emblemático da sua infância. Os cisnes da famosa sala são o corpo duma legenda que nos escapa. Provavelmente o símbolo da Ordem do Cisne, com o colar que a representa. A guarnição de azulejos da sala dos cisnes é, na parede sul, imitada por uma pintura que simula os mesmos azulejos. Há nessa simulação algo que parece recuperar uma história perdida no tempo. Como agiria uma pessoa ao recordar uma cena que foi extremamente importante para ela? Fazia-a reflorir numa divisa, de preferência a materializá-la através duma cena de carácter menos confidencial do que a divisa em si mesma. Aí pode estar a ligação da obra de Vieira com a azulejaria, não de Lisboa, mas de Sintra; não com uma paisagem em uso, mas com a composição viva de todo um período da vida. (Bessa-Luís, 1977, n.p.)

Agustina fala da Sala dos Cisnes do Palácio Nacional de Sintra, mas no sentido de como a percepção artística de Vieira da Silva sobre a arte e que a romancista depreende dos quadros, pôde ter sido impactada com as imagens vistas na infância. Bessa-Luís, portanto, desenvolve o texto na perspectiva do que ela consegue interpretar das imagens criadas pela pintora sob o possível choque estético produzido pela visualidade imagética que impactou, de alguma forma, o processo criativo da artista. Isso permite-lhe tratar, mesmo que brevemente, de outros biografemas de Vieira da Silva, os quais denotam qualquer tipo de reverberação estética transmitida pela imagem artística na obra de Maria Helena. Dessa forma, o espetáculo da peça *Sonho de uma noite de verão*, assistido por Vieira da Silva em Londres, quando era menina, o início da Primeira Grande Guerra e a viagem da artista ao Brasil, onde viveu durante a Segunda Grande Guerra, todos foram episódios da sua vida com uma profusão de imagens que atuaram sobre a sua produção pictórica. A conhecida característica de Agustina em embaralhar a temporalidade das suas narrativas é percebida aqui pela maneira como ela lida com esses biografemas. Sem necessariamente formular uma narrativa, a escritora utiliza dos episódios da vida da pintora o que deles é possível extrair duma narratividade, a qual visa dar o mínimo de forma à abstração do pensamento que não encontra uma figuração concreta nas pinturas de Vieira da Silva. Assim como as linhas dos quadros da artista apenas faíscam a sugestão do início de uma forma, a narratividade percebida pelos biografemas elencados por Agustina também apenas sinaliza breves episódios associados às telas pela autora através de possíveis semelhanças estéticas.

Maria Helena Vieira da Silva era uma pintora abstrata cuja obra explorou as dinâmicas da visualidade espacial através da fragmentação da imagem. O sentido lógico dos seus quadros, proveniente de um longo pensamento expressado pela filosofia racional das linhas, é melhor compreendido por Agustina através do estabelecimento de um dialogismo com as imagens com que a pintora *pode* ter tido contato durante a sua vida e como essa interação *pode* tê-la abalado esteticamente. A imaginação de ficcionista de Bessa-Luís permite-lhe desenvolver uma interpretação da obra de arte segundo a qual a possibilidade contida nos biografemas é explorada e estruturada pela criação ficcional. Nada garante que Vieira da Silva de fato visitou a Sala dos Cisnes em Sintra e que as imagens lá contidas a impactaram como Agustina escreve. Isso quem diz é a autora porque a sua impressão da famosa sala vincula-se, de algum modo, à sua interpretação das obras da pintora. O auxílio da ficção concedido à possibilidade, ou, no caso de Agustina, à hipótese, possibilita-lhe, ao tratar da criação artística, imaginar na obra probabilidades biográficas de onde são extraídas uma certa narratividade que lhe viabiliza escrever sua crítica. Por essa razão, ao falar da produção

artística, Bessa-Luís tratará do artista e, ao fazê-lo, ela o retratará à sua maneira porque essa é uma forma de compreender a sua criação; de se chegar aos pormenores da obra e entender os possíveis processos reflexivos que levaram o artista a criar. Para Agustina, não é o criador o caracterizador da sua obra, mas a sua arte o seu retrato:

> Para A. Bessa-Luís, a obra é expressão de uma realidade interior que responde à história de vida da pessoa. Os fatos que compõem tal história podem ser tanto de ordem mais reservada, como de ordem mais pública. Muitas vezes só se sabe dos acontecimentos compartilhados, então A. Bessa-Luís supõe os de ordem pessoal no seu lado psíquico, relacionados com as vontades, as resistências que têm a ver com as realizações artísticas [...]. (Filizola, 2000, p. 265)

Essa característica dos textos agustinianos "não-ficcionais", cujo motivo é *a arte*, foi melhor trabalhada pela autora ao longo da década de 1980. Nesse decênio, Agustina escreveu oito textos, entre artigos, ensaios e biografias, cujo tema foi a pintura. Dentre eles está o ensaio-biográfico (Filizola, 2000) sobre Vieira da Silva, *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*. No entanto, ao contrário do texto apresentado anteriormente, a motivação de Agustina ali é outra. Ao invés de privilegiar escrever sobre a obra, o objetivo da autora é a artista:

> Disse um dia: "vou escrever um retrato de ambos". Não sei quando disse isto. Ontem, parece-me, acontece que podia ter sido nos anos sessenta — os anos sessenta foram importantes para mim. Mas não foi, com certeza, no dia em que os conheci. Porquê? As primeiras impressões não são decisivas. Às vezes são fatais, mas não decisivas. (Bessa-Luís, 2009, p. 13)

Como mencionado, para Bessa-Luís a obra é a maneira de se chegar ao artista — "às vezes eu penso que o método melhor para chegar a Vieira da Silva é folhear os livros que ela ilustrou" (Bessa-Luís, 2009, p. 17) —; contudo, o tipo de texto e o seu propósito parecem influenciar a maneira como Agustina desenvolve o escrito. É sabido que, ao se tratar dos gêneros da produção literária da autora, as delimitações não são precisas. Todavia, isso não impede que Bessa-Luís, no momento da escrita, pudesse levar em consideração o gênero textual com o qual trabalhava naquele momento. Isso pode ser percebido pela maneira como o discurso dos seus romances, por mais semelhante que seja com o de seus outros escritos, ainda se distingue deles pelo que ele apresenta de composição narrativa e fabulatória. O mesmo pode ser percebido em seus outros escritos, que ora não revelam nenhum aspecto que possa sugerir um enredo — como *O artista e o pensador como minoria social* (1982) —, e

ora exibem material suficiente para extrair do que se lê uma breve história — como *Um presépio aberto* (1983).

Em virtude disso, depreende-se dessa característica como a narratividade presente em determinado texto coordena o processo de escrita de Agustina. Isso para dizer que, no escrito anterior, o motivo de escrita eram as pinturas abstratas de Vieira da Silva, impassíveis de suscitar qualquer história à autora, o que a leva a utilizar do biografema como uma maneira de conferir certa narratividade ao texto e, com isso, tentar dar forma à abstração interpretada. Enquanto isso, no retrato biográfico da pintora o aguilhão da escrita é a própria Vieira da Silva e, por isso, Agustina tem na vida dela todo o material necessário para compor uma "narrativa biográfica", como ela mesma classifica a obra: "o longo texto, de tão difícil classificação (*narrativa biográfica* é categoria da Autora), foi concluído no dia 31 de janeiro de 1982" (Cruz; Ferreira, 2009, p. 9, itálico dos autores). Com isso, os quadros de Vieira da Silva passam a ser utilizados por Agustina como materiais reveladores da artista:

> Um dia eu vi no *atelier* de Vieira o pequeno quadro da Sereia. É um óleo sobre madeira; a sereiazinha de olhos verdes não tem mais de cinco anos, como a Maria Helena, em Hastings, quando viu o *Sonho duma Noite de Verão*. Em volta dela, fixas no mar profundo, estão as palavras de Camões: "onde pode acolher-se um fraco humano, onde terá segura a curta vida, que não se arme e se indigne o céu sereno contra um bicho da terra tão pequeno". [...]
> Hoje lembro-me da Sereia e ela descreve-me a viagem de Maria Helena, não só ao Brasil, mas antes e depois disso. A viagem a Hastings, primeiro. Talvez Vieira tivesse um vestido cor de coral e uma fita igual no cabelo; e olhava o palco com aquele ar visionário e quieto no mais fundo da natureza das coisas onde as ninfas e os duendes vivem. (Bessa-Luís, 2016, p. 50-51)

A abstração é incapaz de suscitar uma história a Agustina porque nela faltam os elementos necessários para a criação de uma história: as figuras transformadas em personagens e o cenário pintado tornado espaço narrativo. A única tela de Vieira da Silva sobre a qual a escritora é capaz de fabular é justamente aquela que mais se aproxima de uma pintura figurativa: *A Sereia* (1936). Como um dos primeiros indícios da figura como propulsora da narrativa no texto agustiniano, o pequeno quadro é um ótimo exemplo do tratamento dado pela romancista à pintura de Vieira da Silva nesse ensaio-biográfico. A imagem da sereia permite à escritora imaginar como os significados atribuídos à figura podem se relacionar à vida da artista. Assim, há uma associação entre a sereia e a pintora no que elas têm em comum: a liberdade do ato de viajar, mas mais especificamente a viagem que cruza o oceano e permite a Vieira da Silva chegar à Inglaterra e ao Brasil. Agustina, portanto, utiliza

das pinturas como um meio de imaginar a vida da artista, extraindo daí uma narrativa biográfica.

No que toca a grande parte da produção pictórica de Vieira da Silva, isto é, à sua abstração, Agustina "vê" nos quadros sugestões interpretativas que se relacionam à biografia da artista no sentido de data e motivo de produção:

> Para mim, os quadros que marcam as epifanias de Vieira da Silva não são os mesmos do que para a maior parte dos seus admiradores ou os seus críticos. *A Partida de Xadrez*, *O Corredor sem Limites*, *Os Jogadores de Cartas*, *O Enigma*, *A Biblioteca*, *Composição*, *A Casa do Correio-Mor*, pertencem à época brasileira como ao tempo do Boulevard Saint-Jacques, em Paris. Os lugares não afectam a realidade interior de Maria Helena, e os acontecimentos públicos também não. *O Desastre*, que se pretende inspirado na hecatombe da guerra, tem muito menos coerência e gravidade do que *A Floresta de Enganos*, pintada na mesma inteligência temporal. O que conta é a filtragem e não o facto em si mesmo. Por isso Maria Helena me parece dissimular alguma coisa quando fala; quando pinta, tudo está registrado e tem enorme força de ligação com a realidade; mas quando pinta isenta da fórmula verbal que os acontecimentos desencadeiam só para produzir outros acontecimentos, e não para serem integrados na experiência humana. (Bessa-Luís, 2009, p. 67)

O texto privilegia a construção do retrato da artista através do que a escritora sabe de sua vida, das memórias vívidas em conjunto e das possíveis relações estabelecidas entre a sua produção artística e a Maria Helena criada por Agustina. A obra deixa de ser o destaque porque Bessa-Luís privilegia delinear a pessoa. Ao contrário dos textos anteriores, em que o motivo de escrita eram as criações picturais, neste escrito é a figura de Vieira da Silva o pretexto de composição literária. A possibilidade de narração oferecida por uma vida, permite a Agustina extrair dos biografemas a sua percepção de quem é Maria Helena, sendo os quadros mais uma maneira de se chegar a ela. O processo criativo é sim comentado, mas deixa de ser privilegiado porque tê-lo como tema exige outro tipo de realização literária que não a biografia. Novamente, mesmo que as fronteiras genológicas sejam estreitas na obra agustiniana, o motivo de escrita modula o tipo de texto trabalhado e diferencia duas produções que tratam de motivos semelhantes: a criação, em um, e o criador em outro.

Ainda em 1982, Agustina volta a escrever sobre a pintura, mas agora seu motivo é outro: as aquarelas de António Cruz. Intitulado *António Cruz, o Porto, substância da realidade*, este texto é outro exemplo da maneira como a romancista explora a imagem pictórica enquanto elemento fabulatório. No entanto, ao contrário de criar uma história da qual António Cruz faz parte — como ela fez com Vieira da Silva e voltará a fazer em 1986,

com Martha Telles —, Agustina desenvolve a sua apreciação artística das pinturas pelo que as imagens possuem de um valor narrativo próximo ao da crônica. O cotidiano narrado é o que foi preservado na memória e, por isso, as aquarelas resgatam nas lembranças da autora os momentos vividos no Porto:

> As aguarelas de António Cruz, sabeis como são: dão a luz da cidade, a luz violeta e dourada do Paris de Outono. O requinte desta cidade negociadora vem da luz, diferente da de Lisboa, que é africana, loira, seca. Aqui, os nevoeiros derramam aquela água verde que parece açucarada. Eu vivi alguns anos na Carvalhosa, andava pela Rua da Boavista que tem, ao fundo, como o pé dum cadeeiro alto a que falta o quebra-luz, o monumento da Guerra Peninsular. E sobre a copa da Rotunda pairava a luz que registava as tonalidades do mar. A minha vizinha, a senhora Cleópatra, usava os chapéus emblemáticos que Dior pôs em moda depois da guerra: as flores e os véus pareciam viver sozinhos, como num prato balançando no ar húmido, e apetecia colher as rosas como se elas estivessem no peitoril duma janela. As personagens d'*A Muralha* viviam todas ali, até Cedofeita, onde há palácios como aventais de cozinha postos a secar à beira do passeio. Nas lojinhas, pequenas como dedais (o alfarrabista, a adeleira, o rendeiro, a tenda de verduras e de peixe fresco), assomava caras que se iam tornando amistosas, porque primeiro eram graves no seu macerado de interior, o seu ar contaminado pela profissão: se livresca — neutro ou pesaroso; se hortícola — barbado como a raiz do nabo, rubro como o pigmento do rabanete, com certos cortes e vergaturas como a folha da lombarda. (Bessa-Luís, 1982, p. 9-10)

Agustina combina interpretação crítica e narração e faz dos seus comentários sobre a luz explorada por António Cruz o ponto de partida para o que se vai contar. Sem ignorar o material trabalhado pelo artista, isto é, a aquarela, a escritora analisa a luminosidade aquosa das telas pelo que ela viu em seus anos de residência no Porto. Com isso, o jogo de luzes e o tipo de tinta trabalhados pelo pintor são destacados pela romancista através da sugestão daquilo a que eles remetem: o efeito causado pela atmosfera chuvosa portuense na luz que incide sobre a cidade. A apreciação artística de Agustina permite-lhe fazer da sua leitura uma apropriação das impressões criadas por António Cruz mediante a composição de um enredo cronístico, cujo protagonista é o Porto.

Com efeito, é de impressão que Agustina trata ao interpretar a obra do artista. A imprecisão da aquarela, incapaz de delimitar formas concisas em virtude do comportamento da sua tinta, apenas permite ao aquarelista insinuar figuras pela aplicação de camadas de pigmentos num mesmo espaço da tela, fortalecendo a cor e coadunando manchas que sugerem uma ilustração. O efeito do inacabado da diluição da tinta em água se dá pela percepção da ausência de demarcação das formas com o recurso de linhas. O uso livre do pincel, da

pigmentação e da coloração no quadro permitem a António Cruz retratar o Porto a partir da impressão da sua imagem refratada pela luz. Agustina, então, identifica nessas pinturas a presença e a ausência da cidade. Os pontos da cidade podem ser reconhecidos, mas esses não são o tema porque o motivo do pintor é a atmosfera portuense capturada pela luz:

> Entrando no assunto, que são as aguarelas de António Cruz, elas têm relação acentuada com o carácter do Porto — o de feitoria inglesa. Talvez em Turner se encontre grande parte essa paleta que interpreta os fenómenos difusos da luz, espécie de *realidade* sem a solidez que os objectos representam a um olhar menos solícito e calmo. Em pintura, não são os objectos que se destacam na luz, é esta que os interpreta. É conhecida a história da batalha de Trafalgar, de Turner. Convidado um marinheiro que lá estivera para ver o quadro, ele só conseguiu dizer, estupefacto: "Mas não foi assim, as coisas não aconteceram assim". E que vemos no guache *Naufrágio no Mar*, do British Museum, de Londres? A clara depressão da água prestes a submergir aquela sombra do navio perdido, ou vemos apenas, no pálido ar cinzento, a memória da nossa própria identificação com um naufrágio? A luz inventa, descreve, realiza, elabora e não termina; a poesia do inacabado está com todo o rigor nessas manchas em que a forma é só um pretexto para prender e conhecer a luz. (Bessa-Luís, 1982, p. 12, itálicos da autora)

Por meio da história do quadro de Turner, Agustina conecta o efeito da luz trabalhada pictóricamente por António Cruz ao que ela interpreta dessas imagens. A descrição da luminosidade permite ao pintor explorar o efeito da aquarela para a recriação do Porto, o que é compreendido pela escritora como a percepção do inacabado. A leitura da romancista, portanto, dá-se pela sugestão das localidades da cidade, as quais não visam delimitar com certeza a que espaço se referem porque o motivo do artista, aos olhos agustinianos, é a repercussão da luz sob a humidade atmosférica portuense. A poética do inacabado auxilia Agustina a interpretar as pinturas de António Cruz segundo o que elas são capazes de suscitar – os limites da linguagem e a sua superação através da arte:

> António Cruz continua essa sensibilidade [o inacabado] que estabelece uma alteração entre a forma que a linguagem nomeia — um barco, uma árvore, um rochedo — e o assunto a ser descrito. O assunto torna-se a composição que nada deve à verdade, porque a "verdade" não é senão um estado de acordo com a realidade — e qual é o artista que sequer simula esse acordo? [...] O facto de dizermos que aquele não é o mar bravo ou tranquilo, nas telas de Turner, nem no Porto, nas aguarelas de António Cruz, não modifica o que vemos; torna visível o que não vemos. Mais ainda: o mundo explica-se pela linguagem, mas é a luz que o descreve. António Cruz descreve o Porto. (Bessa-Luís, 1982, p. 13)

Dessa forma, as telas do artista são lidas por Agustina a partir das alusões feitas sobre as localidades do Porto. Este texto parece ser o primeiro a apresentar outra característica desse tipo de produção literária da autora: a livre "manipulação textual" das pinturas. Ao contrário dos dois textos anteriores sobre Vieira da Silva, em que os quadros da artista eram mencionados diretamente e, se não o fossem, os comentários diziam respeito à obra como um todo, aqui é possível perceber que Agustina se refere a aquarelas específicas, mas sem necessariamente intitulá-las. Uma possibilidade de leitura do porquê isso acontece pode se relacionar às próprias pinturas de António Cruz. Tendo em vista o seu caráter inacabado, as imagens apenas insinuam espaços portuenses, dos quais podem ou não tratar. Por isso, ao invés de se debruçar em uma imagem por vez, Agustina trata de temas repetidos nas telas, como as pontes, as torres, as estações de comboio e as casas, os quais denotam o ofício de cronista do Porto desse pintor.

Outra possibilidade de ler tal característica é a liberdade criativa de Agustina em lidar com o material tratado. Como Anamaria Filizola (2025) comenta, grande parte dos textos agustinianos cujo tema é a imagem artística são encomendas feitas à escritora para que ela prestigie com a sua escrita alguma figura ou projeto de destaque no meio português:

> Tanto uns como outros, ou seja, os [textos] que se referem às imagens ou delas se afastam, revelam uma total liberdade criadora que, presumo, deve ser condição para aceitar a tarefa, a encomenda, o trabalho. Digo isso porque parece-me que tais textos são fruto de convites, pedidos, propostas de negócios editoriais e não da iniciativa pessoal de Agustina, pois, com raras exceções, não fazem parte da lista de suas obras publicadas nos livros editados pela Guimarães Editores. (Filizola, 2025, p. 260)

A liberdade de criar a partir do que se comenta parece ser um elemento decisivo para a produção desses textos. O que as interpretações de Agustina sugerem é um processo reflexivo calcado na imaginação criativa. As pinturas, então, funcionam como material de composição da figura do artista criada pela romancista ou, ainda, como elementos desencadeadores de uma narrativa feita a partir da apreciação artística do comentado. Aqui, no que tange às aquarelas de António Cruz, as duas possibilidades de leitura parecem ter efeito. Para tratar da obra do artista, Agustina apenas o faria se fosse ao seu modo, o qual, é necessário ressaltar, é apenas um: o da liberdade criadora. O efeito dos quadros sobre a imaginação da autora dita a forma como eles serão manipulados no decorrer do texto, sendo a não intitulação uma possível maneira de garantir o efeito autoral de Agustina sobre a sua leitura e sobre o tipo de percepção expressiva que ela deseja atribuir-lhes:

> Eu conheço mal o Porto, são os pintores que mo ensinam. Rodeio o Jardim da Cordoaria, onde dantes passava com o meu cão às nove da manhã, e os presos da cadeia chamavam-no com júbilo (o hábito, na solidão, parece alegria quando finge ser liberdade), e pensava: "Esta alameda de árvores tão altas, eu já a vi…" E procurava a cor de chumbo, a areia onde caem folhas dum verde-gaio, e o movimento da flora urbana voltando-se para o lago onde os gansos esperavam a comida. Reconheci nas aguarelas de António Cruz lugares, cores, pensamentos já percebidos. Ali é o Campo 24 de Agosto, em que a Primavera aparece mais cedo? Aqueles ramos que descobrem o minarete duma basílica é talvez na parte alta da cidade, o Marquês, onde circula um trânsito rápido, diferente da Baixa, onde as pessoas têm outra nacionalidade, outra pronúncia, e não se olham tão claramente como a gente ainda ligada ao Porto ribeirinho, e que é dura e curiosa e conversadora. Da Rua Escura até ao Largo do Infante, e Mouzinho da Silveira, o Porto tem um caráter; da Fontinha para cima, tem outro, até Costa Cabral; e é diferente o da Boa Vista, Nevogilde, até mesmo à Foz. Se eu tivesse que localizar uma aristocracia no Porto, situava-a numa pequena área próxima do Marquês; há um dialecto próprio, sem a límpida pronúncia da Avenida Brasil em que se implantou uma Coimbra B pela mão dos doutores, dos viajantes do Sud, dos estrangeiros até. A nata portuense fala à moda do Porto mas com uma entoação rara, cultivada atrás das paredes dos seus chalés, dos muros dos jardins umbrosos e meio abandonados, as janelas altas com fechos de ferro que as sucessivas camadas de tinta tornam perros e também silenciosos. (Bessa-Luís, 1982, p. 15)

Dessa maneira, Agustina recria as aquarelas de António Cruz por meio da atribuição dos costumes da literatura à luz das pinturas. Cerca de vinte obras são comentadas pela escritora pelo que elas resgatam da sua memória a vivência do Porto e de toda a sua gente. A luz portuense explorada pelo pintor é enriquecida por Agustina com pequenas crônicas que ampliam os cenários pintados para o que eles oferecem do seu modelo: o Porto em vários sentidos.[10]

Um ano depois, em 1983, Agustina publica um breve artigo sobre os quadros da pintora portuguesa Helena Liz: *Quadros de Helena Liz*[11]. O texto conta as suas impressões sobre a exposição da artista em alguma galeria, provavelmente portuguesa, mas que também poderia ser espanhola. A imprecisão do espaço onde a individual acontece rege a composição textual porque é através dela que a escritora comenta as pinturas de Helena Liz. A presença tímida da artista, que "aparece no canto da Galeria [...]" (Bessa-Luís, 2016, p. 1126), a sua vida de portuguesa cuja vida acontece na capital espanhola e a exibição das suas telas, bem

[10] Referência ao texto que Agustina escreve — *O Porto em vários sentidos* — para o álbum de fotografias de Nicolas Sapieha sobre o Porto, o qual recebe o mesmo título que o escrito agustiniano.

[11] Primeiramente publicado em 20 de Dezembro de 1983, no nº 76 do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Posteriormente, o texto foi republicado no segundo volume da coletânea *Ensaios e Artigos (1951-2007)* (2016), da Fundação Calouste Gulbenkian.

como o seu conteúdo, estimulam Agustina a fazer do espaço da galeria um pedaço de Madrid resgatado por suas lembranças:

> A Galeria está ainda deserta àquela hora da tarde, e os quadros resplandecem nas paredes. A luz vem deles, cruza no espaço, trava um diálogo. Há flechas azuis, traços ambarinos, golpes dum verde gelado e quase sussurrante que se tocam e recuam e tornam a prender-se no ar onde ninguém está presente. No seu canto, Helena ouve-me. Que digo? Absolutamente nada. Lembro-me de Madrid com uma intensidade pueril, como se fosse a recordação dum jardim. Madrid vista dum sexto andar, com gente apressada e que escorre dos passeios como fios de cabelo, fios de espuma. Os meus amigos de Madrid que estão lá, e eu aqui, sem correspondência a não ser a súbita recordação. (Bessa-Luís, 2016, p. 1127)

Madrid é a chave usada por Agustina para abrir as portas do universo pictórico de Helena Liz. O que a cidade ofereceu à escritora e consolidou em sua memória é recuperado pelas cores trabalhadas pela artista de maneira a formar composições cromáticas criadoras de figurações luminosas: "são telas cristalinas, como se pintasse por dentro as pedras preciosas [...] Uma luz pueril e doce cobre as linhas problemáticas" (Bessa-Luís, 2016, p. 1126). O fauvismo de Helena Liz é o elemento caracterizador de seus quadros. O uso engenhoso das cores pela pintora permite a Agustina interpretá-las num diálogo travado entre a autora e o pintor Lucio Muñoz, que tem reflexões sobre Helena Liz que permitem à escritora indagar as diferenças expressivas da palavra e da cor:

> Melhor do que eu, fala de Helena Lucio Muñoz, que escreve à maneira saborosa dos castelhanos velhos, com um pensamento puritano em tudo. "A liberdade causa-nos insegurança" — diz Lucio Muñoz, que eu não conheço. De repente passo a conhecê-lo, cumprimento-o, cerimoniosa, como se estivéssemos ambos na ponte levadiça do Castelo de Toro, há séculos. É decerto um desses homens que pode levar pela brida um cavalo onde se inclina uma mulher calada, sem parecer ridículo. "A palavra é mais impudica do que a cor" — diz Lucio. Pois que seja, ámen e *ora pro nobis*. (Bessa-Luís, 2016, p. 1126)

O objeto de trabalho de Agustina confronta-se com o de Helena Liz. Muñoz refere-se ao significado da palavra e à sugestão da cor, no sentido em que à primeira falta o pudor da segunda, cuja expressão não se dá de maneira tão objetiva como a significação da língua. Mas Agustina é uma romancista e, portanto, reconhece o uso arbitrário dos vocábulos feito pelo escritor, manipulando-os de maneira a criar um sentido que leva em consideração a interação dos termos na composição textual. Mais ainda, ela identifica a ludibriação da linguagem

literária, a qual usa do significado para enganar o leitor desavisado, ao passo que a cor muito mais revela pelo que a ela é atribuído:

> Agora eu penso, por minha conta, se a palavra é mais impúdica do que a cor. Não é. O azul dos quadros de Helena diz do seu carácter propenso à cólera e à depressão; são azuis protectores, que ajudam a respirar. Ela levanta-se do canto da Galeria, e o casaco de pele parda escorrega-lhe do ombro esquerdo. Eu digo: é uma mulher que tem crises insónia e de mau humor; precavida, trabalha com espantoso afinco, para não ter que escolher os pensamentos que a podem fazer segura. (Bessa-Luís, 2016, p. 1126-1127)

Se Helena Liz é de fato propensa à depressão como Agustina comenta, não se sabe. Os comentários da escritora permitem depreender que o azul é imbuído de uma atmosfera melancólica e triste, percebida pela profundidade imersiva da cor que parece cobrir o espectador. Com uma tonalidade fria, o envolvimento do azul é sereno, discreto, sonolento e taciturno. Não por acaso, em países de língua inglesa a expressão *feeling blue* remete justamente aos momentos nos quais o indivíduo sente-se triste e desanimado. Por isso, para a autora, a carga sentimental carregada pelas cores as torna mais impudicas do que a palavra porque *podem* mais facilmente sinalizar um *possível* estado de espírito do artista do que as frases escritas por um poeta.

Junto disso há o contato entre a escritora e a pintora. As interações travadas durante a exposição permitem a Agustina não apenas interpretar os quadros, mas o próprio comportamento e vestuário de Helena Liz. Assim como nos textos sobre Vieira da Silva, neste a escritora também usa a obra para compor um retrato da artista feito com o mínimo de linhas e palavras. Breve como é o artigo, fica a leitura agustiniana das pinturas, e delas, a sua Helena.

Se a década de 1980 foi o período em que Agustina mais se debruçou sobre a pintura, em 1986 ela publicou cinco trabalhos a respeito da arte pictórica. Com dois textos de maior fôlego e três breves artigos, este foi o ano em que a autora parece mais ter comentado a produção de pintores e gravuristas. Para falar desses escritos, continuaremos a abordá-los cronologicamente, com o primeiro sendo publicado em março de 1986, mas escrito entre os meses de janeiro e fevereiro de 1985. A biografia *Martha Telles — o castelo onde irás e não voltarás* narra brevemente a vida da pintora luso-canadense Martha Telles, com quem Agustina travou contato durante uma exposição da artista no Museu Soares dos Reis, no Porto:

> Entro na sala do Museu Soares dos Reis, onde a exposição está distribuída pelas paredes demasiado amplas e sólidas para os seus [Martha Telles]

> quadros. São épocas diferentes, rios da memória e da formação da memória que não se repetem nunca, como os rios mesmo. *Eu detenho-me diante das grandes telas em que divaga o coração da infância com estranho e pungente traço. São figuras geladas numa aura de felicidade privada, e nós passamos por elas como se percorrêssemos um mundo copioso de recordações, mas ao qual não se quis dar voz nem movimento.* Martha está lá, criança. Pertence à constelação familiar, que é abundante de personagens exemplares na sua moldura romanesca. Ela destaca-se, tal como uma borboleta no canteiro de flores. Esse carácter alado e instável há-de acompanhá-la sempre. *O jardim, a paisagem insular, a mãe que gorjeia altivamente diante do piano, tudo fará o seu estilo interior.* E também a migração dos mortos dará sentido à sua elegância um pouco voraz. *Tal é Martha com a pintura e as viagens que hão-de carregá-la de roupagens escuras.* (Bessa-Luís, 1986, p. 7, itálicos nossos)

Assim como no texto sobre a obra de Helena Liz, as impressões de Agustina durante a exposição de Martha Telles também influenciam a maneira como a autora percebe a criadora e a sua criação. De maneira indireta, a romancista fala das telas da artista por meio das sugestões biográficas motivadas pelos títulos dos quadros. Efetivamente, a forma diarística desse texto e o fato de insinuar que Agustina e Martha apenas se conheceram no Museu Soares dos Reis, permite a dedução de como os primeiros comentários da romancista foram elaborados. Com quadros cujas intitulações explicitamente referem-se a aspectos da vida da pintora — *Mémoires d'enfance* (1979) e *Hommage à ma mère* (1980) —, torna-se possível inferir a possibilidade de tais pinturas estarem expostas na individual do Porto. Agustina possivelmente deteve-se diante dessas telas e retirou daí os primeiros "materiais biográficos" de Martha. A sua interpretação das imagens se dá pela associação do título ao cenário criado pelas figuras, elaborando, com isso, uma narrativa biográfica da infância de Martha Telles. Dessa maneira, os quadros expostos sugerem o resgate memorialístico da pintora que fixa a recordação no mundo sem voz e sem movimento da pintura. Subjetivamente, Agustina dialoga com Lessing (2021) para quem a pintura é a arte do espaço e a poesia a arte do tempo:

> Raciocino assim. Se é verdade que a pintura para as suas imitações usa meios ou sinais totalmente diferentes dos da poesia; aquela designadamente figuras e cores no espaço, esta porém sonoridades articuladas no tempo; se é indubitável que os sinais têm de ter uma relação conveniente com o designado: então os sinais ordenados uns ao lado dos outros também só podem exprimir objectos que existem uns ao lado dos outros ou cujas partes existem umas ao lado das outras, ao passo que os sinais que se seguem uns aos outros também só exprimem objectos que se seguem uns aos outros ou cujas partes seguem umas às outras.

> Os objectos que existem uns ao lado dos outros ou cujas partes existem umas ao lado das outras chamam-se corpos. Consequentemente, os corpos, com as propriedades visíveis, são os objectos da pintura.
> Os objectos que se seguem uns aos outros ou cujas partes se seguem umas às outras chamam-se em geral acções. Consequentemente, as acções são o objecto próprio da poesia. (Lessing, 2021, p. 159)

Agustina interpreta as pinturas de Martha Telles como um filtro pelo qual a pintora resgata as suas lembranças para as fixar na tela do quadro. Imobilizadas pelas tintas, as imagens pictóricas passam pelo olhar da escritora conforme ela caminha pela exposição para depois manipular textualmente os quadros. Sob a sua pena, as telas ganham a dimensão temporal de uma narrativa e deixam de *sugerir* episódios da vida de Martha para *contar* a sua história, porque "[...] não se pode falar das obras sem falar das pessoas. As pessoas são viajantes nas suas obras; e não se pode falar destas sem surpreender quem nelas caminha" (Bessa-Luís, 1986, p. 8).

No entanto, ao contrário do texto anterior, que apenas trata das breves impressões da escritora sobre Helena Liz *durante* a sua individual, aqui lê-se um texto cuja estrutura de diário sugere a superação da primeira impressão para alcançar um conhecimento mais aprofundado da biografada: "O leitor pode acompanhar a feitura do retrato de Martha, dia a dia, e, como se seguisse um fio de Ariadne, perceber a tecitura desse percurso." (Filizola, 2000, p. 265). Com efeito, as interações entre Agustina e Martha Telles não se limitam à visita da romancista à individual. No decorrer do mês de escrita do "diário biográfico", percebe-se que as artistas se encontraram mais de uma vez, seja em visitas conjuntas para prestigiar a filmagem do filme *Le Soulier de Satin*, de Manoel de Oliveira — "Lembrei-me hoje da nossa visita aos estúdios da Tobis, onde Manuel de Oliveira estava a filmar *Le Soulier de Satin*" (Bessa-Luís, 1986, p. 8) — ou em encontros cuja ocorrência não é clara:

> Martha disse-me: "Aquele foi um dia de festa em que ninguém apareceu". O quadro representa a menina cativa no meio da sua festa a que ninguém compareceu. A cadeira está enfeitada com flores, mas não se vê viv'alma em volta. Os súbitos desacatos da tempestade contrariaram a conspiração da alegria. A sala ficou deserta. O jardim está deserto. A ilha tem destes humores [...] Martha ficou privada da sua festa de anos e, sentada na cadeira florida, parece esperar que o mundo acabe, para recomeçar o dia de festa. Não está ali a mãe, uma dinamarquesa alta e musical; nem o pai, um homem doente, desencaminhado para a sumptuosidade da doença como para um castelo donde se não volta mais. (Bessa-Luís, 1986, p. 10)

O biografema cedido à autora dá margem para que a sua interpretação do quadro recrie o que foi dito pela pintora articulado ao que se vê na imagem. Martha foi uma pintora

figurativa; grande parte de suas telas apresentam composições que ora exploram as dimensões das figuras e a expressão do traçado que as caracteriza, e ora experimenta cenários ricamente desenvolvidos com uma profusão de elementos figurativos. É certo que a artista também realizou algumas obras nas quais a abstração é desenvolvida, especialmente durante a temporada em que foi orientada por Vieira da Silva. Todavia, a figura é o componente caracterizador de sua obra, e é este o aspecto viabilizador da leitura criativa de Agustina.

A escritora compreende a pintura de Martha Telles a partir de um diálogo com a vida da artista, suscitado pelas figuras que ela pinta. As imagens continuam a ser descritas na perspectiva fabulatória das aquarelas de António Cruz, entretanto, ao invés do aspecto cronístico daquele texto, Agustina cria breves narrações que se escoram tanto nas telas quanto na vida de Martha, extraindo daí a compreensão do seu processo criativo:

> O pai, pronto a partir, sem que haja despedida, encaminhando-se para o carro branco com a bagagem na mão (o carro, um túmulo juvenil que o conduz para fora da ilha, para fora do mundo ortodoxo da ilha), não está a ser chamado para a morte. Não é senão um companheiro que se repete em tudo o que fica. A pequena Martha tem cinco anos, a fluidez da vida familiar, marcada de esperança viril, decompõe-se. Os homens da casa são agora um velho e uma criança. (Bessa-Luís, 1986, p. 12-13)



Figura 13: Martha Telles. *Le Départ*. 1983. Óleo sobre tela. 88 x 124 cm. Col. Secretária Regional de Turismo e Cultura da Região Autónoma da Madeira, Portugal.

As pinturas de Martha Telles contam a história da sua criadora para Agustina. Mesmo com todo o material cedido à autora — "Martha insiste nas fotografias de família, mostra-mas com ansiedade" (Bessa-Luís, 1986, p. 28) —, são as suas criações que a possibilitam escrever sobre a pintora e narrar a sua vida. Os momentos que não dizem respeito à arte de Martha Telles são pontuados breve e superficialmente. A Agustina interessa a produção artística e o que dela é possível recriar sobre a artista, fazendo da narração a forma do seu processo reflexivo:

> No Canadá, ela pinta alguns retratos e pinta também a casa de Théo, rodeada de árvores que parecem as barras duma prisão; pinta a estrada nocturna, a que os faróis do carro dão uma espécie de alucinado êxtase entre a velocidade e a solidão. A condição humana reveste-se de algo furtivo dentro do seu próprio território. São as viagens a Vermont, nos Estados Unidos, onde Martha vai para se deter um pouco na paisagem de árvores e de neve, vendo descer pelas colinas, como pombos bravos, os praticantes de ski. (Bessa-Luís, 1986, p. 22)

A interação entre os elementos figurativos do quadro, as suas estilizações, o modo como o artista os dispõe na tela e as suas sugestões de sentido são manipulados pela escritora ao criar histórias a partir do que vê. A narração é a forma do pensamento de Agustina e é realizada mediante a interpretação enriquecida pelo trabalho imaginativo de ficcionista. Ao contrário dos textos sobre Vieira da Silva, o que se percebe nos escritos que tratam da obra de António Cruz e Martha Telles é a composição do discurso como uma narrativa criada a partir das pinturas dos dois artistas. Quer pelo aspecto cronístico de um, quer pela possibilidade biográfica do outro, os dois escritos parecem inaugurar na produção literária de Agustina sobre a pintura, um modelo de leitura interpretativa que leva em consideração a viabilidade de recriação ficcional da imagem pictórica.

Essa característica também pode ser notada na obra *Apocalipse de Albrecht Dürer*, concluída em março de 1986 e publicada no mesmo ano. Definido como um livro de comentários pelo editor, a publicação conta com escritos de Agustina cujo tema são as quinze gravuras criadas pelo renascentista alemão Albrecht Dürer a partir do *Apocalipse*, de São João. Assim como grande parte dos textos tratados aqui, este também parece ter sido fruto de uma encomenda feita à autora, mas agora pela sua editora parceira, a Guimarães Editores (1986, p. 8):

> O interesse de Agustina Bessa-Luís pelo temário joanino e pela iconografia que o acompanha, estimulou semelhante projecto, justificando o aparato e a estrutura gráfica desta edição. O texto que apresentou ao editor é, para além

> de um verdadeiro comentário [...], a revelação, a partir de cada xilogravura e de cada tema, de um Dürer mais consentâneo com a sua época e por vezes surpreendente, em simultaneidade com a realidade histórica e profética do *Apocalipse*.

Com efeito, a leitura de Agustina sobre as gravuras de Dürer compõe um texto no qual as imagens parecem oferecer um certo valor histórico e documental da época vivida pelo artista. A composição das figuras e a maneira como são dispostas no espaço pictórico são interpretadas por Bessa-Luís em conformidade com o cenário político e religioso da Reforma Protestante testemunhada pelo pintor alemão:

> *Começando a série de gravuras com a tortura de S. João Evangelista, é dada a época da composição do Apocalipse e a atmosfera de perseguição em que foi redigido*. Considerado obra de circunstância, destinada a afirmar os valores anunciados por Cristo, o Apocalipse começa com essa indignação concisa que tinha que operar como um meio de resistência e força moral. Segundo a gravura, S. João, em idade avançada, é supliciado perante um soberano, provavelmente um dos Flávios, ainda que use turbante oriental e os arminhos dos Habsburgos, misto de turco e de príncipe da Renascença. Dürer quer introduzir assim o símbolo da opressão e da dolorosa época política e religiosa da Reforma. (Bessa-Luís, 1986, p. 13, itálicos nossos)

As gravuras dão margem para Agustina falar do texto de São João e, com isso, tratar do evidente diálogo entre as duas obras. Todavia, a maneira como a autora comenta tal relação supera a análise da transposição do escrito religioso para a imagem pictórica. Não que essa característica seja deixada de lado pela escritora; pelo contrário. O período de perseguição religiosa vivido pelos dois homens é justamente o ponto de encontro das duas obras. Para Bessa-Luís, a violenta reação da Igreja Católica contra a Reforma Protestante assemelha-se à perseguição romana contra os novos cristãos. O objetivo de Agustina não é analisar como Dürer transpôs o texto para a imagem, estabelecendo uma relação na qual o segundo está subordinado ao primeiro. O que lhe interessa é interpretar como as gravuras do pintor e o texto do santo sugerem artisticamente o contexto em que estavam inseridos mediante um mesmo tema: o apocalipse. Para isso, comentários sobre a vida dos dois homens são traçados porque as suas obras incutem em sua imaginação possíveis leituras de quem eles podem ter sido, sem que alguma certeza de fato seja postulada. A autora, então, usa dessas reflexões para tentar compreender as motivações dos dois artistas para comporem as suas obras do modo como o fizeram. É assim que, para ela, o texto de São João sugere a escrita de um homem erudito proveniente de família abastada:

> Foi ele [João] um pescador ignorante que, pelo amor, fausto da obediência, reproduziu o pensamento de Jesus como nenhum outro? Era irmão de Tiago Maior, ambos filhos de Zebedeu, o chefe de companha, mais do que um simples pescador. Gente abastada e de génio fogoso, agradaram a Jesus talvez por certo parentesco moral na senda da exortação activa e génio revolucionário. *Boanerges*, ou "filhos do trovão", eram chamados os filhos de Zebedeu. É de crer que João, rico e servindo Cristo com os seus haveres, tivesse conhecimentos além dos vulgares, como se vê pelo admirável Prólogo do seu Evangelho, verdadeira composição poética de alto mérito. (Bessa-Luís, 1986, p. 14)

Já as gravuras de Dürer sinalizam para a sua condição de membro de uma comunidade de camponeses cuja herança húngara concedia o direito do comportamento moroso da nobreza:

> Ajtos era o nome da aldeia de família dos Dürer, que germanizaram o nome uma vez instalados em Nuremberg, em 1455. Esse ourives, pai de dezoito filhos, entre os quais o pintor foi o terceiro, trazia da sua linhagem obscura um traço comum da família: o gosto discreto da vagabundagem em que se pressente a arte da fuga impressa no sangue debilitado dessa nobreza laboral do camponês húngaro. O pastor húngaro, o mais nobre espécime do homem da terra, anterior aos seus orgulhosos senhores, tinha o direito de não se levantar perante os amos, por mais alta que fosse a posição deles. (Bessa-Luís, 1986, p. 25)

Tais aspectos biográficos auxiliam a autora a desenvolver a sua interpretação e tratar ambas as obras como produções artísticas passíveis de apreciação crítica. Desse modo, a composição literária do apocalipse é lida como uma tentativa de superar a destruição de Jerusalém pelos romanos. A erudição de São João, reconhecida por Agustina através do arranjo literário do seu texto, permite-lhe criar uma história na qual o elevado grau de fabulação enriquece a narrativa. As cenas construídas pelo santo são lidas como recriações de episódios históricos emulados por uma imaginação fértil que usa da sua habilidade literária para buscar justiça contra os romanos:

> Quando se abre o sexto selo produz-se um violento tremor de terra, o sol torna-se negro como um pano de crina e a lua parece coalhada de sangue. Estes sinais cósmicos, embora assinalem para os apocalípticos o Dia da Ira, ou o Juízo Final, estão fixados ao motivo histórico: é possível que se trate duma memória da primeira catástrofes de Pompeia, um terramoto, no ano de 63, e que precedeu a erupção do Vesúvio de 16 anos. João teve conhecimento desse facto que, possivelmente, aterrara as populações, entre as quais estavam "as altas personagens, e os grandes capitães, e as pessoas ricas e as pessoas influentes" a que se refere o Apocalipse. (Bessa-Luís, 1986, p. 32)

Por outro lado, os comentários sobre as gravuras de Dürer levam em consideração a descrição naturalista das suas obras. Agustina lê as quinze imagens como registros documentais da Reforma Protestante e da Guerra dos Camponeses testemunhadas pelo pastor da renascença germânica. Tal percepção vem da considerável atenção dada por Dürer à paisagem e à construção das personagens dos seus desenhos. Tido como dono de "[...] uma imaginação medíocre [...]" (Bessa-Luís, 1986, p. 21), o artista é interpretado por Agustina como um exímio artífice da arte pictórica e um habilidoso mobilizador das técnicas artísticas. Isso permite-lhe reproduzir com maestria o ambiente à sua volta sem deixar de o emular com a criação imaginativa. Mesmo que desenhe um tema fantasioso, Dürer o faz o mais realisticamente possível. A composição de suas gravuras demonstra um eficiente uso dos planos da imagem e da proporção das suas figuras, os quais dignificam o motivo religioso com o equilíbrio de graça, beleza, terror e poder. O mimetismo renascentista é privilegiado em detrimento da rica fabulação alegórica do texto de São João. Agustina não desconhece o talento artístico do pintor alemão, mas apenas valoriza a subversão da realidade orquestrada pela imaginação do santo e o que disso é possível interpretar sobre o contexto vivido por ele. Para a autora, Dürer *evidencia* o seu tempo e, assim, empobrece a (re)criação da obra de arte:

> Mas Dürer não era realmente um fabulista, e o Apocalipse não chega a comovê-lo seriamente. Apenas vê no livro de João uma sedimentação da vingança; quando é sobretudo a poesia, o hino da desesperança sem temor, que é a mais dramática. "E os frutos maduros, por ti avidamente cobiçados, afastaram-se de ti, e todas as coisas delicadas e esplêndidas pereceram para ti, e nunca mais voltarão". Jerusalém, a sua cidade-mãe muito amada, nunca mais a terá nos seus braços. João canta a sua nénia fúnebre e, nesse momento, não é o que profetiza, mas o simples acompanhante dum morto a quem as jóias foram tiradas. Dürer não captou o estilo oriental do Apocalipse, a fantasia da sua apóstrofe, a riqueza da sua aleluia. É um visual e não um imaginativo; o mundo chama-lhe a curiosidade, mas não lhe sugere a paixão. (Bessa-Luís, 1986, p. 51)

Por essa razão, nessa obra Agustina desenvolve uma narrativa que diz respeito tanto à vida de Dürer quanto à de São João. Os aspectos biográficos auxiliam a romancista a compreender e justificar o processo criativo dos dois artistas. Dessa forma, a fabulação apocalíptica do santo é interpretada pela escritora como uma tentativa de superação das perseguições romanas e de manutenção da fé, diante do cenário de destruição e exílio impostos por Roma. A maneira como São João subverte o vivido com a sua imaginação é o que atrai Agustina ao seu texto. As possibilidades interpretativas do notável uso de alegorias instigam a leitura da romancista a compreender a revelação apocalíptica como testemunho de

uma vítima. As gravuras de Dürer, por outro lado, são lidas pela escritora como uma realização das competências artísticas do artista. Como descendente de camponeses intimamente ligados ao ambiente que os circunda, segundo o olhar agustiniano, Dürer habilmente reproduz o contexto vivido pela inserção da fantasia apocalíptica na visualidade do seu tempo. Alcançado pela fiel recriação da natureza e dos seus homens, o efeito naturalista de suas gravuras esforça-se para enquadrar a fabulação de São João na Europa do século XVI. Com isso, Agustina aponta como diferença basilar entre os dois homens a prolífica fabulação imaginativa de São João e o naturalismo demarcado de Dürer. As suas narrativas biográficas guiam, até certo modo, a leitura de Bessa-Luís. Entretanto, ao serem confrontadas com as obras, o que prevalece é a interpretação criativa da autora, e é daí que a *sua* fabulação começa.

Ainda em 1986, Agustina volta a escrever sobre a arte pictórica em um pequeno artigo nomeado *Amadeo e Almada (por José Augusto-França)*[12]. Contudo, ao invés de tratar de pinturas, ela fala da maneira como o historiador de arte José-Augusto França retrata o pintor Amadeo de Souza-Cardoso em seu estudo *Amadeo de Souza-Cardoso, o Português à Força* (1957). Republicado em 1986 junto de outro ensaio sobre Almada Negreiros — *Almada Negreiros, o Português sem Mestre* (1974) —, o escrito de França é comentado por Agustina no que toca à figura do pintor e como o seu retrato de Souza-Cardoso corre o risco de deturpar a apreciação das suas telas:

> A vida de Amadeo de Souza-Cardoso, que teve tratamento embargado de muitos solilóquios, quer críticos, quer poéticos, não sei se alguma vez registou o essencial ao ser levada ao público. *José-Augusto França, com todo o peso da sua informação, com todo o seu dicionário de artes plásticas, o seu fardo de boa cultura francesa e o percurso dos "ateliers" feito de joelhos, apresenta, em reedição acompanhada dum estudo sobre Almada Negreiros, essa tragédia amarantina que se chama um pintor de família. Não devia situar Amadeo em Trás-os-Montes.* É um homem do vale, nascido a recato de mau-olhado, numa língua de terra fértil de semeadura e vinho enforcado. É muito diferente dos planaltos marânicos, que começam em Baião e registam já o frio que desclassifica o espírito e o torna opaco e sem fleuma, a não ser a do negócio, mal parado quase sempre, de gado e de serrações de pinho dessangrado. (Bessa-Luís, 2016, p. 1307, itálicos nossos)

O erro do historiador ao situar Souza-Cardoso na região de Trás-os-Montes é o motivo para Agustina discutir a sua compreensão sobre a obra do pintor. Como se tem visto ao longo desses textos, a vida do artista e o meio em que ele circulou influenciam

[12] Primeiramente publicado em 16 de Julho de 1986 no suplemento *Das artes das letras: par e ímpar*, do nº 195 de *O Primeiro de Janeiro*. Posteriormente, o artigo foi republicado no segundo volume da coletânea *Ensaios e Artigos (1951-2007)* (2016), da Fundação Calouste Gulbenkian.

acentuadamente a maneira como Bessa-Luís compreende a obra artística. Dessa maneira, a caracterização de Souza-Cardoso como um homem trasmontano impede, aos olhos da autora, a devida apreciação dos seus quadros porque a sua terra foi outra e, como filho dela, é a Manhufe que Agustina nos leva. A fidalguia de província constitutiva de Amarante é profundamente conhecida pela romancista, ela própria natural de Vila Meã[13]. Não por acaso, em seus romances a autora constantemente usa dos costumes provinciais da gente amarantina para compor as suas personagens. O toque aristocrático desse povo profundamente influenciado por sua terra é um dos elementos caracterizadores de grande parte das protagonistas agustinianas, sendo Joaquina Augusta a maior referência dessa "poética amarantina". Souza-Cardoso não é diferente, e Agustina reconhece no meio da aldeia de Manhufe a melhor maneira de se compreender a sua obra:

> É preciso conhecer o lugar amadense, Manhufe, para entender bem aquele idílio com as tintas, Paris e a morte ao natural, em forma de epidemia [...] É preciso, sim, é preciso saber o que é o homem da casa desses pequenos paços de lavoura, para entender Amadeo, fruto de tios e tias mais do que de pai e mãe. (Bessa-Luís, 2016, p. 1307)

O homem é o que vale para a compreensão da sua criação. A formação do indivíduo no interior da sua comunidade abre possibilidades de leitura para a sua obra porque ela pode ter sido influenciada pelos outros membros: "Crescer entre homens, com fortuna, formosos, incultos, com tineta para a originalidade, devia deixar-lhe na alma uma lágrima roxa, como o vinho nas canecas de porcelana" (Bessa-Luís, 2016, p. 1307). Com isso, antes de ser pintor, Amadeo foi simplesmente um homem cujo convívio com a ruralidade pode ser percebido no processo de criação de suas obras. Os -ismos atribuídos a ele por José-Augusto França são desacreditados por Agustina porque se foram trabalhados por Souza-Cardoso, apenas o foram, segundo a escritora, em virtude da sua vida amarantina:

> O fidalgo rural é um mistério insondável. Não sei se os há pelas Franças, com neuras, obsessões e fantasias. Eu sei que os contornos de Amarante são uma Toscana de pequena geografia, de vida preguiçosa até quando se viaja e faz sucesso. Mas quando José-Augusto França escreve sobre Amadeo julga que está a lidar com modernismo, cubismo e mais não sei quê. Trata-se dum homem, e é o bastante, para que conste. (Bessa-Luís, 2016, p. 1308)

[13] Manhufe e Vila Meã são, respectivamente, uma aldeia e uma vila do norte de Portugal pertencentes ao concelho de Amarante, no distrito do Porto.

Mais uma vez torna-se perceptível como, para Agustina, o processo de compreensão da obra se dá numa via de mão dupla: tanto o criador é um aspecto da sua criação, quanto a criação é um elemento revelador do seu criador. A autora interpreta o processo de composição artística a partir de uma relação íntima estabelecida entre a formação comunitária do artista e o modo como essa formação influencia o seu desenvolvimento reflexivo. O que se cria daí é um trabalho sugestivo duma simbiose que impede Agustina de considerar o trabalho final isoladamente. Mesmo que as informações sobre o artista sejam escassas ou nulas, a autora usa da sua imaginação para criar possíveis enredos ou percepções biográficas cujas motivações são auxiliar a justificar a sua leitura mediante a hipótese da ficção.

Em novembro de 1986, Bessa-Luís escreve sobre uma exposição do pintor portuense Jaime Isidoro[14] no artigo *Aguarelas de Jaime Isidoro*[15]. Com breves parágrafos iniciais sobre a relação existente entre os artistas e os mecenas, Agustina rapidamente traça o que parece ter sido o trajeto da carreira do pintor:

> Jaime Isidoro conheceu a época dos mecenas portuenses, o que é dizer que conheceu uma larga constelação de românticos, de clássicos e de futuristas. [...] Duma ponta a outra do Porto, Jaime teve galerias; as galerias de arte que são a maneira de viver a boémia como uma contradição, negociando com ela. (Bessa-Luís, 2016, p. 1386)

Todavia, o que chama atenção neste escrito é a habilidosa leitura de Agustina ao tratar da arte pictórica. Como se tem visto, o modo como a autora analisa a pintura passa pela sua interpretação criativa dos elementos do quadro. Junto disso, verifica-se a sua profunda erudição artística em virtude dos seus comentários, sustentados por termos específicos do campo da análise pictural. O vocabulário das artes visuais, a par da sua criatividade, possibilitam-lhe construir textos capazes de expressar a sua interpretação pela combinação da leitura técnica com a apreciação metafórica do que a imagem sugere:

> A exposição de aguarelas de Jaime Isidoro exprime bem aquilo que já sabíamos: que Jaime tem talento, e talvez demasiada facilidade em demonstrá-lo. Pinta com assombrosa habilidade, interessa o público desde a primeira impressão e as primeiras impressões são as que contam. Os quadros são duma beleza calma, exercem a sedução pela marcação das cores e dos

[14]A admiração de Agustina pelo trabalho de Jaime Isidoro não se limita ao artigo em questão.A sobrecapa de seu romance *A Corte do Norte* (1996), publicado pela Guimarães Editores, sugere uma certa afeição à obra do pintor porque é ilustrada com a aquarela intitulada *Ponta Delgada*, com a indicação da respectiva autoria, mas sem qualquer outra informação, como as dimensões, data de produção e atual localidade.

[15] Primeiramente publicado em 12 de Novembro de 1986 no suplemento *Das artes das letras: par e ímpar*, do nº 314 de *O Primeiro de Janeiro*. Posteriormente, o artigo foi republicado no segundo volume da coletânea *Ensaios e Artigos (1951-2007)* (2016), da Fundação Calouste Gulbenkian.

> volumes. É como um jogo de cartas, exactamente como o jogo, que se define pela ruptura duma função. Pintar é uma função que não é jogável e, no entanto, pintar tem o seu momento de ruptura, como a vida tem, a vida física e espiritual; respira-se e, de repente, há um soluço, uma suspensão de respiração, um momento em que a própria morte faz o seu jogo. O pintor faz também o seu jogo ao estabelecer linhas de rompimento, cores de desdém absoluto pelo cromático. A perícia de Jaime Isidoro está em que tudo parece previsto, como se conhecesse o jogo do outro, do que vê o quadro, e o avalia, e deseja. Ele previu a avaliação e o desejo, e o jogo estabiliza-se como sequência, como parada. (Bessa-Luís, 2016, p. 1386-1387)

Nada é por acaso em um texto agustiniano. Ao que havia dito sobre o mecenas portuenses, Agustina acrescenta a habilidosa competência de Jaime Isidoro em produzir quadros cujas cores e volumes seduzem o espectador. Torna-se evidente por que a autora traça a carreira do pintor aliada à atmosfera de ricos mecenas portuenses, grandes apreciadores e compradores de arte. As pinturas do artista revelam o jogo da cobiça da obra de arte. Íntimo conhecedor do ambiente das galerias, Jaime Isidoro é retratado por Agustina como um pintor cujas obras parecem revelar a arguta antecipação da avaliação crítica. Como se soubesse a quem se destina, o pintor realiza quadros que jogam com o mercado de arte, dominando-o. Ou a ideia das imagens é outra, mas a essa Agustina não chega.

A última publicação da romancista sobre a imagem pictórica em 1986 diz respeito a um texto introdutório para a série de desenhos *Criação e Apocalípse*, de Agostinho Santos e Margarida Santos. Composta de doze gravuras sobre motivos bíblicos, a sequência de imagens, enumeradas de I a XII, e os seus devidos títulos sugerem a narrativa cristã da criação e o seu caminho até o apocalipse. Sendo este o tema da série, Agustina inicia o seu texto com considerações sobre o ato criativo: "é preciso que um pintor se encontre na sua criação. Como um plantador de cedros na sua terra. Um descreve a natureza, outro faz a natureza. Ambas as obras são pessoais e são públicas. É isso o que as faz apresentáveis face à fragilidade das relações humanas" (Bessa-Luís, 1986, n.p.).

O trabalho do artista é assimilado ao do plantador. Ambos cultivam as suas obras para tirarem frutos da sua criação a serem oferecidos ao público. Este, consumidor e apreciador da obra de arte, é atraído a ela em virtude da relação pessoal estabelecida entre o artista e a sua obra. A singularidade de cada produção é alcançada mediante a cuidadosa labuta do criador com a ideia que deseja expressar por meio da sua linguagem artística. É em razão disso que Agustina, ao escrever mais analiticamente sobre os desenhos, o faz pela comparação dos dois desenhistas ao mito de Adão e Eva: "há neste trabalho de desenho, exaustivo e minucioso, uma prova de que homem e mulher, expulsos do Paraíso, se

destinaram ao trabalho. Em vez de arado, é uma pena de Nanquim, em vez de água a jorros, fontes e veios de água, são rios de tinta. É o engenho e a arte" (Bessa-Luís, 1986, n.p.).

O próprio tema das imagens é usado para os interpretar. Adão e Eva são criações da própria criação e são obrigados a trabalhar após a sua expulsão do paraíso. Entretanto, ao invés de ver nisso a costumeira aflição cristã, Agustina utiliza do trabalho e do engenho como motivos de desenvolvimento do processo criativo humano. O engenho do pensamento é privilegiado porque é através dele que o trabalho e a criatividade acontecem, ou, em outras palavras, é por meio dele que a fragilidade humana é superada. Quase como se se tornasse o próprio demiurgo, o artista é capaz de reconfigurar a existência com o seu gênio artístico:

> Estas palavras abençoam empresa tão bela como é escrever por imagens e criar amor da figura, quer ela seja de gente, quer seja de leão ou folha de cacto, ou nuvem de gaz nos ares suspensas pela mãe do Deus de misericórdia.
> Desenhar é prender o silêncio com um fio de tinta. Dar-lhe rumo e voz. Separar as trevas pelo simples facto de contorná-las, com um fio de tinta. (Bessa-Luís, 1986, n.p.)

Assim Agustina conclui o seu texto como o começou. A aproximação entre a arte de escrever e a arte de desenhar, ou até mesmo pintar, é feita pelo que o verbo e a figura têm de criadores. A inanição do vazio, da inexistência que havia antes do primeiro traço ou rabisco do artista, é superada pela reflexão artística, a qual cria as sugestões de sentido do existir das relações humanas.

Na década de 1990, a produção de Agustina sobre a pintura parece restringir-se ao seu romance *O Concerto dos Flamengos* (1994), comentado anteriormente. Por isso, a autora volta a escrever sobre a arte pictórica no início dos anos 2000 a partir de três publicações cujos temas são os trabalhos de duas pintoras e de diversos artistas anônimos: *As Meninas* (2001), em que trata da obra de Paula Rego; *As Estações da Vida* (2002), cujo texto diz respeito à azulejaria portuguesa; e *As Metamorfoses* (2007), uma colaboração com a artista Graça Morais.

Possivelmente fruto de uma encomenda, como grande parte das produções analisadas anteriormente, *As Estações da Vida* é um livro publicado pela Quetzal Editores e composto por um texto de Agustina Bessa-Luís e fotografias de Jorge Correia Santos. No entanto, ao contrário do que se poderia esperar, a autora não comenta o trabalho fotográfico que acompanha o seu pelas páginas da obra. A relação de independência estabelecida entre texto e imagens se dá porque, mesmo com temas semelhantes, os motivos dos dois artistas são

diferentes. Enquanto Correia Santos fotografa com precisão e riqueza de detalhes os painéis de azulejos das estações de caminho-de-ferro portuguesas, Agustina privilegia resgatar as suas memórias sobre as estações, os comboios e os viajantes. As pinturas de azulejos são comentadas a partir do que as imagens permitem a Agustina retratar um período e a sua gente:

> Não vou tratar este assunto como já foi feito por pessoas competentes na azulejaria portuguesa. Neste caso os painéis das estações de caminho-de-ferro, alguns de qualidade reconhecida como os da estação de São Bento, no Porto. Eu prefiro reunir memórias de viagens de pequeno curso que, desde a infância, me transportam dum lugar ao outro, nesse matraquear das antigas carruagens com assentos forrados de bombazina e redinhas para a bagagem se o caso fosse de primeira classe. (Bessa-Luís, 2002, p. 7)

Ao todo, a autora escreve sobre quatorze estações de comboio: Pinhão; Quatro Caminhos; São Bento; Leça do Balio; São Mamede de Infesta; Aguda; Aveiro; Miranda; Carcavelos; Marvão; Santarém; Caldas da Rainha; Abrunhosa; e Oeiras. Contudo, as fotografias de Correia Santos contam com painéis de azulejos de estações de ferro não comentadas por Agustina. Isso permite que os dois trabalhos se complementem sem que uma relação de dependência ou hierarquia seja estabelecida entre o escrito e as imagens. Assim, o texto da autora é construído numa perspectiva diferente da das fotografias. Ambos os trabalhos visam traçar retratos, mas à medida que Correia Santos valoriza fotografar a azulejaria das estações de caminho-de-ferro portuguesas, *retratando* o trabalho artístico presente nesses ambientes, Agustina utiliza das imagens pintadas nos azulejos para *retratar* os costumes provincianos que podiam ser notados nos viajantes de comboio. Com isso, as memórias da autora misturam-se ao movimento das estações de caminho-de-ferro, fazendo do ato de relembrar uma maneira de se locomover de um espaço para o outro e rever uma pequena parcela de pessoas liquidadas pela urbanização:

> A viagem de comboio tinha um cunho espirituoso. Sempre se encontravam pessoas raras, porque a província preservava o indivíduo e conservava o seu dialecto e os seus costumes. Eram recoveiras, caixeiros-viajantes, e um sem número de passageiros precavidos com um farnel de pombos estufados em vinho do Porto e cavacas de Resende. Comida de gente regalada e antiga como havia da província profunda. (Bessa-Luís, 2002, p. 7)

Com efeito, a perda da cultura popular pelo cosmopolitismo burguês é uma temática implícita em grande parte da produção ficcional agustiniana. Os romances da autora podem

configurar-se como uma tentativa de preservação dos costumes desaparecidos no decorrer do século XX, como se nota em passagem de *O Susto* (1958):

> Há criaturas mais acentuadamente políticas, religiosas, científicas, mais gente de arte e de diplomacia entre essa raça inconsútil do folclore do que nas camadas infinitamente permeáveis que, depois de passarem por uma crise de negação pessoal, aceitam de braços abertos a prova do cosmopolitismo. (Bessa-Luís, 2019, p. 20-21)

Por essa razão, ao falar das estações de comboio, Agustina privilegia escrever sobre as mesmas pessoas que estão representadas nos azulejos que as decoram: os provincianos, ou, no caso dela, a gente do Douro. Sob a sua pena eles deixam de ser um mero motivo decorativo para serem resgatados como os criadores de uma cultura. Dessa maneira, os comboios, os azulejos, as pessoas e as viagens são os elementos utilizados por Agustina para tratar de um cenário maior: Portugal e o povo que o constituí.

Assim como no texto sobre as aquarelas de António Cruz, a forma da crônica volta a ser utilizada pela autora que (re)cria histórias a partir das imagens dos azulejos. Mas essas estão profundamente enraizadas na sua memória e é apenas pelo trabalho imaginativo que Agustina consegue resgatá-las:

> Mas agora temos outra festa que descrever, que são os azulejos dos caminhos-de-ferro e que referem os trabalhos da região. Começo pelos bonitos painéis de Pinhão, onde se concentram os quadros tão conhecidos das vindimas do Douro. Os cestos altos que os homens carregavam sobre a mochila pelos socalcos das vinhas, aqui têm um ar de abundância, cheios do *português-azul* que era a uva de maior produção. E a mulher, com o lenço de pontas dobradas na cabeça, tem o efeito decorativo, não é nenhuma das que eu conheci, a Adelaide Celeste, com uma figura de Prosérpina indignada, ou a senhora Ritinha, mãe de dezoito filhos e ligeira como uma fada, mal pousa no chão os chinelos de pano que ela própria coseu e talhou. A pobreza tem idílios com a poupança. Tinha, conheci esse lavor de mulheres de muitas habilidades e conversas. Havia as costureiras, chamadas para costurar roupa grosseira, aventais de riscado, blusas de jardineiros, remendar lençóis de linha, emendar a roidela dos ratos nos sacos da azeitona. Falavam ao som da máquina de costurar, paravam para encher os carretos e enfiar as agulhas. As janelas que davam para o telhado descobriam as vinhas com oliveiras a demarcá-las. Um calor pesado abatia-se sobre as casas, não se ouvia ninguém na calçada, para em baixo um carro de aluguer. Uma vizinha com o filho ao colo vinha espreitar, pousando no peitoril o prato de batatas com azeite verde, que a criança comia entre saltos de felicidade. Esse amor alimentar e sagrado já não é a mesma coisa. Seminua, a criança gritava de alegria, e essa imagem de puro entusiasmo jamais se apagou da minha memória. (Bessa-Luís, 2002, p. 10-12)

O que é visto nos painéis de azulejos torna-se motivo de composição de uma narrativa cujo enredo possibilita a Agustina resgatar as suas memórias. O passado da sua vida mistura-se ao passado pintado nas imagens por meio da implícita associação contida na palavra composta "português-azul". A autora tanto pode apenas se referir às uvas mencionadas, como também pode estar subjetivamente tratando da característica tonalidade de azul usada na produção da azulejaria portuguesa. Dessa forma, os cestos comentados por Agustina podem ter um "ar de abundância" seja porque carregam as uvas de maior produção, seja porque o azul empregado nos painéis enriquece e avoluma a criação de imagens tipicamente portuguesas. Qualquer que seja a leitura escolhida, a interpretação parece ser a mesma: Bessa-Luís valoriza a preservação de costumes característicos do seu país, quer a da composição imagética de cenas da província portuguesa, quer a da realização de uma expressão artística intrínseca a Portugal.

Além disso, é interessante demarcar como uma figura é o suficiente para Agustina fabular um pequeno enredo cuja gênese está nas suas memórias. A imagem da mulher com o lenço na cabeça resgata a comunidade feminina de costureiras cujo ofício plantava a cultura no vestuário da província. No entanto, ao invés de se ater apenas à roupagem da população, Agustina faz do encontro dessas mulheres mais um elemento cultural caracterizador da população portuguesa. A atmosfera comunitária da província é recuperada pelos painéis de azulejos. O trabalho do campo, provinciano em sua gênese, é exaltado por essas pinturas valorativas do aspecto coletivo das atividades de cada um dos membros do povo português. Agustina reconhece o prestígio artístico concedido ao labor campesino pelos artistas dos painéis de azulejo. Para além de meras imagens decorativas, a azulejaria das estações de comboio é interpretada pela escritora como um retrato qualitativo das mesmas pessoas que frequentam as linhas de ferro e tomam o trem para as suas viagens.

Além disso, o caráter cotidiano dessas imagens é lido por Agustina como um indício qualificativo do gênero ao qual os azulejos pertencem:

> A gare de São Bento causa uma impressão grandiosa como nenhuma outra em Portugal [...] Os azulejos são magníficos, assinados por Jorge Colaço, dum azul Delft verdadeiramente luminoso e profundo. É ainda o tema do rio Douro, o barco que espera ser carregado de pipas, o barco ainda na margem, estando de pé a barqueira com a mão em pala sobre os olhos e já sentadas as passageiras, as feirantes, com arrecadas de ouro e o companheiro de todos os climas, o guarda-chuva de algodão preto. São quadros duma genial composição que referem os trabalhos populares, os moleiros, as mulheres que vão buscar água ao chafariz, os namoros, o descanso na vida que tem os seus lazeres entre dois passos na história do trabalho. Melhor do que férias é aquele pousar do cântaro na fonte enquanto chega a vez de o encher.

> Adivinha-se o falatório, a má-língua que tem sabor de crítica e de ensino. Os azulejos contam toda uma poesia que não é épica, é o viver de todos os dias, é um sermão sem sotaina, é um contrato social sem filosofia. (Bessa-Luís, 2002, p. 15-16)

Agustina sempre valoriza o artista; se não o menciona, como é o caso de grande parte dos azulejos comentados nesse texto, é porque ela possivelmente não sabe quem os criou. Jorge Colaço é o único pintor nomeado pela autora porque, muito provavelmente, a sua autoria dos painéis da estação de São Bento é a única conhecida por ela. Todavia, o desconhecimento da autoria não implica qualquer prejuízo à leitura da obra. O que vale para Agustina é a criação e, sendo o criador conhecido, o prestígio ao seu trabalho. Exemplo disso é o comentário da escritora sobre o gênero ao qual os painéis de azulejos pertencem. Mesmo que a autoria de Jorge Colaço seja a única mencionada, não são apenas as suas pinturas possuidoras de "uma poesia que não é épica". Para traçar esse comentário, Agustina também teve de levar em consideração as imagens pintadas nos azulejos das outras estações de comboio. O componente lírico de tais pinturas concede aos ofícios retratados um grau de poeticidade que requinta a banalidade provinciana. Ao invés de exaltar os trabalhos como grandes feitos, ou dramatizar o dia-a-dia como um espetáculo, os pintores de azulejos garantem no singelo do traçado azul a poesia do costume. O épico e o dramático são postos de lado porque é através do lirismo que os artistas são capazes de fixar a cultura formadora de um povo na simplicidade dos dias. Com efeito, em nada os painéis apresentam grandiosos cenários de luta lusitana ou profundas tragédias familiares. O privilégio de um povo, do seu trabalho e da sua relação com a natureza é o que garante a essas pinturas relacionarem-se intimamente com os transeuntes das estações de comboio. Os seus temas aproximam-se das vidas comuns cujos caminhos cruzam as linhas de ferro de um destino a outro. Ao aproximar os painéis de azulejo do gênero lírico, Agustina reconhece o delicado trabalho de composição dessas pinturas e, assim, verifica o profundo efeito cultural da azulejaria no imaginário social dos portugueses.

A preservação da cultura popular através da sua fixação em imagens produzidas por expressões artísticas portuguesas é o que dá o tom desse escrito. Para falar dos painéis, Agustina precisa destacar os costumes tradicionais lá representados. Não apenas aqueles que dizem respeito ao trabalho da província, mas também os poucos cujos temas dizem respeito às práticas folclóricas específicas das regiões de Portugal:

> Na estação de Miranda lá estão os pauliteiros que celebrizaram as danças que ninguém até hoje estudou, comparando-as às *danças das espadas*, da Europa

> Central. Só que não são danças guerreiras, mas rituais curativos. Disse-me o Professor Marius Schneider, uma vez em Florença, que tão pura expressão desse baile de xamãs não se encontra como em Portugal. Vemos no painel de azulejos oito personagens, o que é erro, pois se juntavam em números ímpares. O vestuário de mulher significa a terra e toda a dança exprime a relação entre o mundo terrestre e o mundo celeste, o feminino e o masculino. A confrontação de sons, com o choque dos bastões, inclui-se numa cantata de Cosmos, e o seu exercício musical tem fins curativos. (Bessa-Luís, 2002, p. 30-34)

Nota-se como a leitura de Agustina sobre os painéis de azulejos concentra-se no caráter inerentemente português dessas realizações artísticas. Como se fossem poemas visuais, os azulejos preservam os costumes culturais do país e os apresentam como histórias cotidianas, as quais são reconhecidas pela escritora através das suas memórias. Dessa maneira, mais uma vez a autora interpreta a imagem pictórica mediante a fabulação desenvolvida pela recriação da pintura. Os cenários dos azulejos, enquanto composições do imaginário social português, são lidos por Agustina através das lembranças que parecem simular a cena pintada. Se a romancista de fato viveu todos esses momentos, não há como saber. Ao que tudo indica, a representação de imagens culturais dos azulejos pode ser tão profunda no imaginário da autora que nada a impede de ter imaginado memórias tão antigas cuja gênese foi alterada pelo efeito estético da poesia dos painéis:

> Em Marvão encontro outro quadro que me traz as primeiras lembranças da beira-mar: uma junta de bois puxa para terra um barco de pesca. E eu lembro-me imediatamente de ser uma banhista de três ou quatro anos e ver na praia de Espinho quase uma cena igual. Só que eram as redes cheias de sardinha, que os bois arrastavam para a praia. Parecia passar-se num lugar muito antigo, como aquele em que Ulisses naufragou e, prostrado de fadiga, se escondeu nu das jovens que lavavam um enxoval na foz dum rio. (Bessa-Luís, 2002, p. 42)

Não por acaso, o ato de relembrar já fora comentado pela autora em seu romance *O Susto*. Ao justificar as suas motivações para fazer do poeta Teixeira de Pascoaes uma personagem literária, a narradora da obra trata da distância da memória e como o tempo permite ao artista, e mais especificamente, ao romancista, reavaliar o vivido pelo que ele o tocou e influenciou em sua formação humana. A lembrança, portanto, é o principal material para a *criação* da memória. O que se extrai disso é o ato criativo que permite a elaboração de percepções emocionais e sensíveis sobre as recordações:

> Desaparecido o estado, sempre irregular, de convívio, uma luz nova trazia-me intactos aqueles lugares e aquela gente, não talvez como eu os

> vivera, mas como, no fim das contas, ele me tinham possuído. 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. Quanto mais o perfil das pessoas e das coisas se afastava de mim, mais se consumava — a sua verdade era descoberta porque nela a mim própria me reconhecia. (Bessa-Luís, 2019, p. 25-26)

Com isso, arte e memória são trabalhadas por Bessa-Luís para uma compreensão íntima do processo criativo da azulejaria das linhas de ferro do país. De resto, Agustina faz desse texto um encontro com o passado. Os painéis de azulejos remontam a autora a épocas distantes, o que influencia profundamente a maneira como ela interpreta as imagens. Por isso, ao escrever sobre a azulejaria, Agustina tece comentários sobre o ser português e é a isso que ela busca chegar com o texto. As histórias da sua infância, a narrativa criada sobre as duas irmãs, e as brevíssimas crônicas traçadas sobre o cotidiano da província são todos recursos para melhor falar da mais portuguesa das expressões visuais: os azulejos. Nesta que é uma das últimas obras da autora sobre as artes plásticas, mas também da sua carreira, está uma viagem de comboio pelo seu país. Mas ao invés de nos guiar pelas linhas de ferro, Agustina nos conduz pelas imagens que resgatam o Portugal da sua infância. A poesia dos azulejos faz dos traços os seus versos e do azul o seu ritmo. Assim, a escritora recria imagens do dia-a-dia campesino por meio de uma íntima relação estabelecida entre texto e pintura. Ao lirismo dos azulejos, ela associa a prosa narrativa do enredo cotidiano:

> Eu devia estar a pensar nos azulejos dos Caminhos-de-Ferro que, para dizer a verdade, não têm sido bem tratados. Não que sejam sempre valiosos, mas representam uma ligação ingénua com os costumes e os lugares; são uma espécie de poesia pobre mas que confere ao coração um dedo de prosa. Esse dedo de prosa tão importante para o português, que se inventa em qualquer canto, que faz vizinhos os estranhos que esperam um autocarro ou um táxi ou se abrigam debaixo do mesmo guarda-chuva. (Bessa-Luís, 2002, p. 50)

Assim, Agustina direciona a leitura para a conclusão do texto. Dos painéis de azulejos fica a impressão de fixarem os costumes em imagens que contam histórias para os viajantes das estações de comboio. O cotidiano caracterizador de uma nação, os dias que preenchem o tempo entre grandes feitos, são prestigiados por essas imagens cujos motivos tornam-se elementos de fabulação para a pena agustiniana. Através de pequenas crônicas, Agustina desenvolve mais um texto no qual a criação de uma história é a forma eleita por ela para interpretar a imagem artística.

O último escrito publicado por Agustina que toma a arte pictórica como tema é *As Metamorfoses* (2007), uma colaboração com a pintora portuguesa Graça Morais. O teor

colaborativo da obra faz-se notar logo na apresentação do livro, quando a autora escreve que "este feliz encontro com Graça Morais merece bem o título de *Maneiras de Ser*. Somos uma só identidade em múltiplas formas de conhecer o vasto mundo e os seus milagres" (Bessa-Luís; Morais, 2007, p. 12). Mas, além disso, a cooperação entre as duas artistas também é passível de ser verificada nas datações do texto de Agustina e das telas de Morais. Como é costume da autora, suas publicações regularmente são assinadas com a data em que a escrita foi concluída, não sendo *As Metamorfoses* destoante disso. Mesmo que a obra apenas tenha sido publicada em 2007, Bessa-Luís indica que terminou o trabalho no dia 12 de novembro de 2005. Assim, é de se supor que o texto foi escrito ao longo desse ano. Isso importa porque, de acordo com o índice de pinturas e desenhos no final do livro, Graça Morais permitiu a reprodução gráfica de um quadro isolado, *Anjos* (1999), e de oito séries de pinturas e desenhos produzidas entre os anos 2000 e 2004, as quais são listadas abaixo:

- *Metamorfoses I* (2000);
- *Terra quente* (2000);
- *Metamorfoses II* (2001);
- *Paris* (2001);
- *A idade da terra* (2002);
- *Sem título* (2003);
- *Metamorfoses II* (2004);
- *Metamorfoses III* (2004);

Possivelmente, a colaboração da pintora para o desenvolvimento de *As Metamorfoses* se deu pela criação das duas séries em 2004, visto que os títulos das telas desses dois conjuntos de quadros parecem referir-se a romances agustinianos. *Metamorfoses II* (2004) é constituída por quatro pinturas cujos títulos *Sibila corcunda* (2004), *Petronila* (2004), *Lea* (2004), *Náusica* (2004) e *Maurícia* (2004), podem estar aludindo a quatro narrativas de Agustina: *A sibila* (1954), *Os incuráveis* (1956), *Um cão que sonha* (1997) e *Água da contradição* (s.d.)[16], um dos livros publicados pela escritora antes de *Mundo fechado*

[16] Como Agustina revela em sua autobiografia (2002), *Água da contradição* foi um dos dois romances escritos e publicados por ela quando estava entrando na vida adulta, mas que permanece a ser encontrado se seus manuscritos ainda existirem: "Hoje vejo que escrevi que escrevi dois livros e não um, como eu pensava. Foram *Ídolo de barro* e *Água da contradição*. Não sei qual deles meu pai mandou dactilografar, mas acho que havia gente espantosa nos seus ofícios, que trabalhava corajosamente, vencendo dificuldades com uma espécie de heroísmo. Foi assim a senhora que copiou o meu livro e da qual guardo uma admiração comovida" (Bessa-Luís, 2014, p. 59). *Ídolo de barro* (1942) foi o primeiro livro escrito por Agustina, tendo sido encontrado em 1976 por sua filha Mónica Baldaque, que finalmente o (re)publicou em 2018 sob o título *Deuses de barro*: "Este romance

(1945) e que ainda permanece inédito – "vamos tomar como exemplo uma série de personagens concebidas a partir de uma realidade de facto improvável. A primeira […] creio que o nome dela era Maurícia; e o nome do romance *Água da contradição*" (Bessa-Luís; Morais, 2007, p. 16). Já *Metamorfoses III* (2004) é formada por sete desenhos intitulados *Fanny I* (2004), *Fanny II* (2004), *Fanny III* (2004), *Fanny IV* (2004), *Fanny V* (2004), *Fanny VI* (2004) e *Fanny VII* (2004), inspirações explícitas da obra *Fanny Owen* (1979). No que se refere às seis séries anteriores, muitas de suas telas não aparentam ter qualquer relação com a obra agustiniana, com exceção de seis pinturas provenientes dos conjuntos de quadros *Terra quente*, *Paris* e *Sem título*: *Ema* (2000); *Fanny* (2000); *Sibila galinha* (2000); *Sibila* (2001); *Negras asas 3 - Fanny* (2001); *Cara de sibila* (2003).

Não fica claro, portanto, se Graça Morais efetivamente partiu dos romances de Agustina para criar as imagens. Seria a pintora uma leitora assídua da obra agustiniana, sendo influenciada pelas histórias da autora ao ponto de frequentemente nomear as suas telas com os nomes das protagonistas da romancista? Além de Bessa-Luís, teria sido a artista a única outra pessoa a ler *Água da contradição*? Ou talvez os títulos das pinturas foram alterados apenas para condizerem com o texto de Agustina, que renomeou os quadros para se apropriar deles por meio da literatura? A única certeza é que a escritora partiu dos motivos trabalhados por Graça Morais, especificamente a metamorfose, para revisitar a gênese de algumas das personagens de seus romances: "Nesta peregrinação pelos meus romances (e que pode incluir mesmo as biografias), as variadas vocações impostas pela natureza da pessoa são contempladas" (Bessa-Luís; Morais, 2007, p. 9). O ato da transformação, da mutação, evocadas pelo título do livro e pela temática das imagens da pintora, são contempladas por Agustina a partir da ideia de que as suas personagens são todas a constante metamorfose de sua primeira criação: "Ao longo de muitos livros, Maurícia vai sofrendo variadas metamorfoses" (Bessa-Luís; Morais, 2007, p. 16-18). Não é possível saber se a protagonista de *Água da contradição* de fato chamava-se Maurícia, apenas que esse é o título de um dos quadros de Graça Morais representado no livro. Talvez Agustina tenha resgatado da memória a personagem a partir do que se propôs a fazer para *As Metamorfoses*, relacionando-a à tela em questão. Seja como for, o romance é o princípio pelo qual Bessa-Luís desenvolve a sua interpretação do que é a metamorfose. Através da rememoração de algumas de suas narrativas, ela comenta de que modo transfigurou a realidade em ficção, "metamorfoseando"

---

apareceu em 1976, quando a casa do Douro foi vendida e tive de a esvaziar de tudo o que gerações guardaram. Apareceu no fundo de uma mala de porão, entre maços de cartas de familiares de Zamora, e fotografias de afilhados esquecidos pelo mundo" (Baldaque, 2018, p. 12).

indivíduos com que travou contato em personagens romanescas: “As duas culturas que determinam a textura do todo são a ficção e a realidade” (Bessa-Luís; Morais, 2007, p. 15).

O título da obra também sugere um diálogo com o poema clássico *Metamorfoses*, de Ovídio, o que é constatado no decorrer da leitura do texto:

> As metamorfoses de Ovídio são campo fértil para se encontrarem tipos que parecem alterados pela ficção; mas que, debaixo da capa da ficção mais elaborada, deixam entender a fonte insuspeitada da alma das pessoas: os seus desejos e perseguições famintas a que eles obrigam. (Bessa-Luís; Morais, 2007, p. 49)

O mesmo diálogo é estabelecido por Graça Morais em alguns dos desenhos que compõem o livro realizado em parceria com Agustina. Mas ao invés de recriar as narrativas do poeta latino, a pintora apenas intitula algumas das imagens com o nome de personagens presentes nos mitos gregos contados por Ovídio, como Ícaro e Circe. Todas aquarelas, essas criações apresentam uma figura humana isolada na qual a artista sobrepõe elementos característicos de insetos, misturando as duas figuras num mesmo corpo metamorfoseado. O uso da aquarela contribui fortemente para a composição de tais desenhos. A maneira como esse tipo de tinta atua na superfície em que é trabalhada, permite a Graça Morais trabalhar com maestria a temática da metamorfose porque, por efeito do alto teor aquoso do material, os pigmentos de cor são facilmente combinados pelo pincel, o que facilmente combina as camadas de tinta aplicadas para a composição da figura.

Como se também fizesse uso da aquarela, Agustina parece partir da obra de Graça Morais para a misturar com o poema latino e, daí, escrever o seu texto. Ao relembrar Fanny, a autora combina a personagem à duas aquarelas da pintora, *Ícaro* (2001) e *Perdiz* (2000):

> Conta-se que, enquanto punham no túmulo o infortunado Ícaro, aquele rapaz ambicioso que quis subir além do que os mortais suportam, uma perdiz o viu desde uma cerca e aplaudiu com as asas. Dédalo, o pai dele, aconselhou-o entre lágrimas, para que não suba acima do espaço intermédio, sem olhar para as altas constelações. E, tendo desobedecido, a cera que colava as penas das suas asas fundiu-se, e Ícaro despenhou-se gritando na água azul do mar que recebeu o seu nome. A perdiz de que falei, receosa das alturas, para sempre ficou rente à terra e criou os filhos no chão e não nos ramos das árvores.
> — Ah! — disse Fanny — Como a perdiz, eu devia ter sabido que há ambições que não se consumam. O que é da terra, como o amor das mulheres, na terra deve ficar.
> Lembro-me de ouvir um bater de asas enquanto ela falava. Coitada e presumida criatura! (Bessa-Luís; Morais, 2007, p. 30-33)

Tal qual nos outros escritos apresentados nesta seção, em *As Metamorfoses* as figuras pictóricas seguem tornando-se motivo de fabulação para Agustina. Mas, talvez de modo mais acentuado aqui do que em seus outros escritos, a escritora apropria-se da obra de Graça Morais para a integrar no seu universo literário, extirpando-lhes de qualquer autonomia artística vinculada à autoria da pintora. Isso acontece porque, ao longo de todo o texto, Bessa-Luís não tece qualquer comentário *sobre* a obra da artista. O papel desempenhado pelos quadros no livro é tão implícito que caso não estivessem reproduzidos nas páginas e não houvesse a indicação do nome da pintora na ficha técnica, muito provavelmente essa obra poderia ser considerada como um ensaio memorialístico de Bessa-Luís sobre algumas de suas personagens, sem que qualquer referência às artes visuais fosse estabelecida. É o caso do exemplo da citação acima. Se não fosse pela impressão de *Ícaro* e *Perdiz* nas mesmas páginas em que o texto foi fixado, é de se supor que a recepção crítica da obra apenas identificaria o diálogo estabelecido com o poema de Ovídio. De resto, *As Metamorfoses* fecha a longa série de escritos agustinianos que versam sobre a pintura, concluindo uma faceta da produção literária de Agustina na qual ela usa da imaginação para criar narrativas que estruturem o seu pensamento e, assim, desenvolvam a sua interpretação.

As possibilidades criativas do trabalho imaginativo inerente à ficção abrem possibilidades de leitura à escritora. Sem nenhuma pretensão de esgotar as imagens artísticas, Bessa-Luís desenvolve um discurso crítico que se escora na multiplicidade ficcional da invenção. Junto disso, percebe-se o sensível olhar analítico da autora, o qual mobiliza um erudito vocabulário versado na leitura experiente das artes visuais. Dessa maneira, Agustina faz uso da narração — seja ela de caráter biográfico, cronístico ou memorialístico — para melhor manipular uma linguagem pela qual será possível expressar a sua leitura. O que a autora cria são escritos cujo conteúdo adentra o próprio universo pictural das obras analisadas para retirar delas hipóteses interpretativas e sugestivas de qualquer indício de motivo criador. Por essa razão, o caráter ficcional desses textos é perceptível porque é através da fabulação que Agustina estabelece pontos de contato entre o possível processo criativo do artista com a estética da sua criação. Nada é delimitado nessas leituras porque nada é devidamente postulado pela romancista. Lê-se interpretações de uma ficcionista que faz uso do seu ofício para expressar as suas sensíveis percepções sobre produções artísticas desenvolvidas por aquilo que realmente é seu interesse nas artes: a criação.

3. UM MUNDO HABITADO POR MULHERES: APROXIMAÇÕES ENTRE AGUSTINA BESSA-LUÍS E PAULA REGO

"Se essa arrevesada arte da escrita e essa outra arte de rupestremente se pintarem grandes telas, se as artes portuguesas têm generais, esses generais são, digo eu, generais de saias.", escreveu Manuel S. Fonseca (2019, n.p.) a respeito de Agustina Bessa-Luís e Paula Rego. Com efeito, as duas artistas figuram como dois dos grandes nomes da arte portuguesa do século XX. A dimensão de suas obras, quer no sentido conotativo, quer no denotativo, atesta a relevante posição que elas assumem no cenário artístico português. Não é nossa intenção valorizar os seus trabalhos em detrimento das criações de outros escritores e pintores conterrâneos, mas sim estabelecer semelhanças entre duas figuras cujas obras exerceram uma significativa força e domínio na literatura e pintura portuguesas. Não por acaso, Eduardo Lourenço (2009) concedeu a Agustina o epíteto de "a indomável", enquanto o poeta Alberto de Lacerda afirmou que Rego pintava para dar face ao medo, como aliás a própria pintora declarou em entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro (2016, p. 24):

> O seu amigo e poeta Alberto de Lacerda foi o primeiro a dizer que a Paula pintava para dar uma expressão ao medo. Pintar, contar histórias, é uma maneira de expelir o medo?
> É uma forma de enfrentar as coisas que não gostamos de olhar. Foi o Alberto que disse isso, não fui eu. Mas ele é muito esperto e sabe muito bem. Muitas vezes saem coisas das quais temos algum receio, saem sem ser de propósito.

De maneira mais desenvolta e reflexiva, Manuel Fonseca volta a tecer algumas considerações sobre a irreverência dos trabalhos de Agustina e Paula Rego, o que abre espaço para pensar e determinar graus de proximidade na produção das duas artistas:

> Porque se imaginarmos as artes como um grande exército da imaginação, um grande exército, digamos, da conquista de algo superior, o sublime, então também esses exércitos precisam de generais. Nesse sentido é que eu as entendo dessa maneira, sendo que elas, quer a Agustina, quer a Paula Rego, tem efetivamente uma voz de comando. Ou seja, não eram pessoas suaves que aceitassem ser conduzidas. Não! Elas que conduziam. Eram comandantes desse ponto de vista. Portanto, quando faço essa referência é porque vejo nelas essa capacidade de serem um Júlio César, de levarem consigo as legiões. Tinham em si essa capacidade individual, quer uma, quer outra. (Fonseca, 2025, cf. apêndice)

A evidente força e autoridade de suas obras pode ser uma primeira justificativa para as aproximar. Entretanto, tal perspectiva parte da reunião de seus romances e pinturas como

um todo unitário, o que parece ser uma abordagem prejudicial ao desenvolvimento reflexivo sobre a interlocução entre as suas criações artísticas. A complexidade e densidade de seus trabalhos pedem uma leitura mais detalhada que parta de um ponto específico e, a partir disso, vá definindo similaridades formais e temáticas, respeitando as especificidades individuais e as particularidades do processo criativo de cada uma.

A primeira aproximação entre Agustina e Paula Rego foi feita pela própria autora na notícia de Ricardo Jorge Pinto (2001) sobre a publicação de *As Meninas*, a qual contém trechos da entrevista concedida pela escritora ao jornalista: "Ela [Paula Rego] é uma espécie de irmã perdida, algures noutro mundo [...] Há um conjunto de afinidades entre mim e ela que não é estranho ao meu desejo de escrever sobre as suas telas" (Bessa-Luís *apud* Pinto, 2001, p. 30). A referência à sua outra "irmã perdida", Vieira da Silva, fica aí implícita. De fato, encontram-se na biografia da pintora franco-portuguesa tanto o comentário de Maria Helena sobre a capacidade de Agustina em criar a irmã que nunca teve[17] — "'A Agustina, com a sua imaginação, poderá descobrir, inventar, melhor do que eu possa dizer, aquela que eu sou' – escreveu a Maria Helena. 'Com os restos de aquela que eu não sou, ainda pode criar a irmã que não tive.'" (Vieira da Silva *apud* Bessa-Luís, 1982, p. 23) -—, como também a aproximação feita pela escritora entre os seus romances e os quadros de Vieira da Silva:

> Eu vejo isso nos quadros da Vieira. Quadros que não têm começo nem fim, que são puro espaço. Por isso me surpreendem tanto. Tomo os títulos quase sempre como uma intervenção importuna; como se estivesse diante de uma coisa séria e deslumbrante, e alguém dissesse do lado: "São as cataratas de Vitória". Ou então: "Chama-se Marta, Joana, Cláudia…" Os nomes não ajudam nada a interpretar e a ver. Eu gostaria que as minhas personagens não tivessem nome, que corressem pela minha pena como um delgado fio suspenso do orbe. (Bessa-Luís, 1982, p. 60-63)

Isso para mostrar como a própria escritora já reconheceu aproximações anteriores entre o seu trabalho e a pintura.

A notícia sobre *As Meninas* segue estabelecendo uma relação entre Agustina e Paula Rego a um nível biográfico, com paralelos traçados entre as vidas das duas artistas. Mas, como já foi dito, é nos comentários da romancista que se encontra o princípio de possíveis interações entre as suas obras, que se dão em virtude dum ambiente familiar "muito semelhante ao meu, *recheado de tias que contavam histórias e preenchiam a nossa imaginação*" (Bessa-Luís *apud* Pinto, 2001, p. 30, itálico nosso). Isso permite à autora fazer a

[17] Sobre a temática de "irmãs" criadas por Agustina para si, ver o artigo de Catherine Dumas (2022) no qual a pesquisadora aborda a comunidade fraterna estabelecida pela escritora ao escrever sobre Florbela Espanca, Vieira da Silva, Paula Rego e Graça Morais: https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/53214.

seguinte afirmação: "eu li que ela disse que não tem imaginação. Eu sinto a mesma dificuldade" (Bessa-Luís *apud* Pinto, 2001, p. 31). As duas declarações complementam-se porque permitem deslindar o primeiro nível de proximidade entre as artistas. As histórias contadas por outrem, quer sejam familiares, quer sejam extraídas de obras artísticas de terceiros, aparentemente suprem a suposta "falta de imaginação", mas ao fim e ao cabo são subvertidas pelo próprio trabalho imaginativo. Não é preciso salientar o ofício de Agustina como romancista e sua ocupação como criadora de histórias. No entanto, é interessante ressaltar que o principal elemento destacado pela crítica sobre os quadros de Paula Rego é justamente a *narratividade* de suas imagens, como aponta John McEwen (1997, p. 243) ao comentar sobre a pausa realizada pela pintora para pesquisar e estudar as ilustrações de livros infantis e contos de fada: "*It restored her powers of storytelling which is her imaginative instinct*".[18] Coincidentemente, nota-se ao longo das obras das duas artistas o mesmo processo criativo de tomar como motivo de criação artística o enredo desenvolvido por outro escritor, pintor ou cineasta.

Em Agustina, o ato fabulatório provém tanto de outras obras de arte, quanto de dados biográficos de sua família ou de figuras marcantes da cultura e da história portuguesas. Como afirma Anamaria Filizola (2000, p. 39), verifica-se uma "[...] forte presença do biográfico nas suas obras de uma maneira geral". A vida do outro é, portanto, um tema recorrente em seus romances porque a ficção a preenche de possibilidades interpretativas e recreativas. Exemplos disso são os romances *A Sibila* (1954), *O Susto* (1958), *Fanny Owen* (1979), Os *Meninos de Ouro* (1983), *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), *Um Bicho da Terra* (1984), *A Monja de Lisboa* (1985), *Eugénia e Silvina* (1989) e *Ordens Menores* (1992), que tratam, respectivamente, de sua tia Amélia, Teixeira de Pascoaes, Camilo Castelo Branco, Francisco Sá Carneiro, Inês de Castro, Uriel da Costa, Maria da Visitação, Eugénia Nunes Viseu e José Régio. Mas há narrativas que extraem de realizações artísticas de outrem os seus motivos de composição diegética, como ocorre nos livros *Vale Abraão* (1991), *O Concerto dos Flamengos* (1994), *A Quinta Essência* (1999), *Antes do Degelo* (2004) e *A Ronda da Noite* (2006), cujas referências são, na devida ordem, *Madame Bovary* (1856), algumas gravuras de Albrecht Dürer, a vida e a obra de Camilo Pessanha em diálogo com o romance chinês *O Sonho do Pavilhão Vermelho* (1791), *Crime e Castigo* (1866) e *A Ronda da Noite* (1639-42).

[18] "Restaurou as habilidades dela de contar histórias, que é o seu instinto imaginativo." (McEwen, 1997, p. 243, tradução nossa).

No caso de Paula Rego, suas pinturas parecem estar mais intimamente ligadas a criações precedentes do que os romances agustinianos. Como afirma Maria Manuel Lisboa (2019, p. 130):

> *Paula Rego is one of the most literary of contemporary painters. Her work often begins with a prior narrative or literary text (Eça de Queirós, Charlotte Brontë, Jean Rhys, Thomas Hardy, Jean Genet, Franz Kafka, Henry Darger, Blake Morrison, Fernando de Rojas, fairy tales, nursery rhymes)*.[19]

Normalmente fazendo de obras literárias motivos pictóricos, a pintora já figurou textos como *120 Dias de Sodoma* (1904), *Jane Eyre* (1847), *O Crime do Padre Amaro* (1875), *A Relíquia* (1887), *As Meninas Exemplares* (1858), *A Metamorfose* (1915) e alguns contos populares portugueses e estrangeiros, como é o caso da lenda *A Dama Pé de Cabra* e dos contos de fadas *A Branca de Neve* e *Chapéuzinho Vermelho*. Além disso, Rego também recriou algumas produções cinematográficas, com particular distinção para as animações dos estúdios Walt Disney, e outras pinturas, sendo o exemplo mais conhecido a sua tela *A Primeira Missa no Brasil* (1993), cuja referência explícita é *A Primeira Missa no Brasil* (1861), de Victor Meirelles.

O ímpeto narrativo é, portanto, evidente nas duas artistas. Seja na recriação de uma vida, seja na reinvenção de outra obra de arte, Agustina e Paula Rego compartilham a mesma característica de serem duas *contadoras de histórias*. A elas não interessa se inventaram ou não um enredo original, mas sim as possibilidades fabulatórias do trabalho imaginativo. Por meio da literatura e da pintura, as duas artistas (re)contam histórias com as quais tiveram algum contato, superando as meras atividades de transcrever e ilustrar para submeter os enredos criados por outros às suas próprias imaginações. Com efeito, a imaginação torna-se o principal recurso para explorarem outras maneiras de se contar uma história, o que tanto corrobora com a afirmação de Agustina de a ambas "faltar imaginação" – se o pensamento for limitado à decadente ideia de que toda obra de arte necessita apresentar uma história nunca antes contada –, quanto a desarticula, uma vez que as suas produções atestam o elevado rigor imaginativo de cada uma delas.

À vista disso, analisar a maneira como as duas artistas arquitetam, compõem (re)criam e subvertem as narrativas contadas e incorporadas em suas obras será o melhor

[19] "Paula Rego é um dos mais literários dos pintores contemporâneos. O seu trabalho usualmente começa com uma narrativa precedente ou um texto literário (Eça de Queiroz, Charlotte Brontë, Jean Rhys, Thomas Hardy, Jean Genet, Franz Kafka, Henry Darger, Blake Morrison, Fernando de Rojas, contos de fadas, rimas de berço)." (Lisboa, 2019, p. 130, tradução nossa)

método para aproximar os seus universos ficcionais. Tratemos, pois, de apontar estruturas semelhantes nos romances agustinianos e nas pinturas de Paula Rego. Em seguida, alguns breves comentários serão traçados sobre a análoga composição das personagens criadas pela romancista e pela pintora, com um enfoque na forma como as duas trabalham a representação da mulher. Por fim, dedicaremos uma atenção especial ao modo como Rego e Agustina se apropriam de outras obras artísticas, subvertendo-as e, assim, recriando-as em seus universos diegéticos.

Nas histórias contadas por Agustina Bessa-Luís e Paulo Rego, verifica-se uma certa semelhança na forma como as duas artistas as constroem. De fato, tanto os romances agustinianos, quanto as pinturas de Rego, atestam a criação de narrativas numa perspectiva que privilegia o caos e a desordem em detrimento de qualquer assimilação à hegemônica ordem social vinculada ao masculino. A proposta subversiva de seus enredos atua, portanto, na estrutura de suas obras e nos conteúdos e nos temas trabalhados por elas. Dessa maneira, o desarranjo narrativo configura-se como um elemento característico de ambas as produções.

Nas publicações agustinianas, tal aspecto é mais conhecido do que no caso das telas de Paula Rego. Como evidenciam os comentários de Eduardo Lourenço (1964) e Catherine Dumas (2002), os romances da autora são estruturados através da narração de eventos, digressões e descrições que se sucedem uns aos outros sem qualquer lógica aparente. Agustina elege algum elemento integrante do enredo — uma personagem, uma casa, uma peça de roupa, um objeto decorativo, um comportamento e até mesmo a natureza — e, partindo disso, confere à narrativa um princípio de desordem segundo o qual um componente puxa o outro através de relações apenas justificáveis por serem criações imaginárias, e, justamente porque são ficções, as suas possíveis conexões com a realidade são prontamente corrompidas. Como aponta Maria Alzira Seixo (1987), a característica desordenação das narrativas agustinianas provém da maneira como a escritora trabalha a temporalidade de seus romances, construída, dentre muitos dos aspectos da obra da escritora, a partir de um ideal de pormenorização: “em Agustina, o propósito é totalmente outro visto que cada pormenor não necessário é, não uma contribuição para concretizar ou demorar o momento, mas um filão de que deriva (ou pode derivar) um outro momento distinto e por sua vez condutor.” (Seixo, 1987, p. 93).

Inúmeras possibilidades há para exemplificar isso através da extensa obra de Agustina. Uma delas está na segunda parte de *Os Incuráveis* (1956), intitulada “Os Irmãos”, em que a voz narrativa conduz o leitor pela digressão da protagonista, Maria, no momento em

que ela decide interpretar as suas recordações de Lea, a empregada da família cuja presença é latente na primeira parte do romance:

> Nesse ano, no Douro, Maria absorveu-se a penetrar minuciosamente essa recordação entrecortada, perdida, reatada através de inúmeras memórias, afectivas ou indiferentes, dos que tinham passado ou viviam ainda e que, de algum modo, comunicavam consigo. Assim, Lea, com quem tão escassamente privara, que lhe parecera sempre uma caricatura fácil, com as suas maldisfarçadas bebedeiras, e o seu grande ventre, os seus chinelos de ourelo em que recosia pedaços de pano de bilhar, realizou-se de repente no seu espírito duma forma integral, comovente e cheia de grandeza. Paloma dizia, enquanto à mesa se punha a arredar os talheres diante de si, a mudar de lugar o copo e o guardanapo, mania que parecia muito uma impertinência e nela significava uma timidez acalorada e nada mais: "Lea tinha uma tia em Salamanca que foi *ama de llaves* dum bispo…". Aquilo trazia-lhe à retina fulgurante dum supersentido, ao limiar dum desses recantos de revelação que existem na consciência humana, uma Lea ressucitada, presente, exacta, sem que lhe faltasse um fio de cabelo, ou o pormenor dum dente partido por uma casca de noz. Via, cobrindo os trastes do quarto das malas, alguns daqueles panos vermelhos com grandes cravos esbranquiçados, e reconhecia neles, num relance, propriedade de Lea e que deles uma vez lhe franzira uma saia de campónia, para o Carnaval; e Lea, com o seu sinal de cabelos, as suas anáguas de fustão acolchoado, o seu génio renitente, a sua voz ofensiva que dizia "*marrana, marrana…*" às novas criadas, vinha, um pouco por toda a casa, sentar-se nas cadeirinhas estofadas de palha, contar casos de touros Miura com moedas de oiro entre os chifres que desafiavam a audácia do populacho, casos de touradas de *pueblo*, numa praça cercada pelos carros das *fincas*, e onde os moços treparam ficando-se a olhar, a proferir solenes *olés*, enquanto, pelas planuras opacas, turbilhões de pó corriam como o rasto dum exército. Lea e os seus xailes de catorze pontas, Lea e o seu amor entranhado e feroz, Lea e as suas histórias de *mesoneros* assassinos, de bruxas bebedoras de azeite e sangue de crianças; Lea e as suas botas negras que ia desencantar no "estaleiro"do calçado, como dizia Mariano, entre os velhos desperdícios fora de moda, sapatos de noiva aguçados como focinhos de doninha, escarpins de teatro com saltos curvos e baixos como o desenho de certos vasos de vestíbulo. E não só o encontro com Lea era evidente e sem segredo; em cada rasto antigo, surgia também Petronila com a sua beleza cheia dessa sensualidade casta e sem intenção, ou Catarina com o seu rosto pesado, equino, orgulhoso como o dum detentor da fé; ou até avó Flávia, pequenina, com uma touca estranha de *soubrette* nos cabelos postiços; ou Alberto Cales com o seu ar reservado, os seus olhos profundos, decepcionados e, apesar disso, altivos. (Bessa-Luís, 2020, p. 324-325)

Maria recria a figura de Lea, com quem tivera pouco contato, evocando um emaranhado de associações imaginadas a partir do que os outros lhe disseram sobre a empregada e do que sobre isso é possível inventar. A imagem fabulada é a de um misto de particularidades que também rememoram os membros da família da protagonista, com os quais Agustina fecha os atributos destacados de Lea. Com isso, a desordem da memória é trabalhada pela autora em seus aspectos recreativos, mas também subversivos, visto que, ao

resgatar o feitio de Lea pela perspectiva de Maria, ela mobiliza um enovelado conjunto de elementos que dialogam entre si e emancipam-se uns dos outros simultaneamente.

De maneira mais complexa, tal desordem pode ser observada na conjuntura de *A Sibila* (1954). Assim como na passagem acima, a autora parte da rememoração de Germa sobre Quina para tecer a narrativa de seu principal romance. A dimensão caótica instaura-se logo no início, quando os discursos direto e indireto-livre utilizados por Agustina para dar voz a Germa, inesperadamente e sem qualquer distinção clara, são dominados pela narradora agustiniana, que toma para si o encargo da narração, submetendo Germa às limitações conhecidas das demais personagens, até o momento oportuno de lhe conceder a fala novamente. A contribuir com isso, a escritora toma como principal tema da obra a figura mítica das sibilas, criando a imagem de Quina em paralelo com as antigas sacerdotisas de Apolo. O preciso uso de aforismos e metáforas, além de desempenhar uma função constitutiva da imagem de Quina como uma sibila, potencializa o aspecto de desarranjo da obra porque é por meio desses recursos retóricos que Agustina amarra um pormenor ao outro, permitindo a medição da entropia do discurso agustiniano:

> Aforismo e metáfora operam nós semânticos na ordem enunciadora da narrativa, desarranjado-a. Acotovelam o ritmo de uma ficção centrada no sujeito que encontra o outro, através dos processos da despersonalização e da representação. Se encontrar o outro a partir do sujeito supõe um trabalho de decifração, de arrumação do real, isso induz um movimento de vaivém no plano da continuidade narrativa. O forte teor autobiográfico e biográfico dos romances de Agustina Bessa-Luís impõem uma ordem ao real que desestabiliza de uma só vez os dispositivos enunciadores. O movimento impresso ao relato é visível na própria alternância de frases curtas com longas unidades, que sempre caracterizou o estilo da romancista. (Dumas, 2002, p. 60)

Assim, Agustina maneja a desordem para criar um discurso capaz de representar o desalinho do ato de contar histórias. Como Silvina Rodrigues Lopes (1992) demonstra, há nos romances agustinianos um evidente trabalho com a memória, que se relaciona com a aparente desorganização narrativa de obras cujo ideal é serem inacabadas. Com isso, a autora (des)aproxima os seus romances e, principalmente, o seu ofício de romancista à atividade dos contadores de histórias. O privilégio da transmissão de enredos "já concluídos" — ressalte-se a atenção da autora à vida do outro, a casos criminais e a outras produções artísticas — garante-lhe possibilidades (re)criativas impactantes na maneira como o seu narrador e, consequentemente, os seus romances são construídos. Daí que nas narrativas agustinianas se verifiquem os mesmos procedimentos testemunhados ao se contar uma história, como as

repetições, incongruências, esquecimentos e pontos inacabados, dado que tal tarefa muitas vezes parte da narração de eventos ou de estórias que já aconteceram e já foram narradas. Por isso, a lida com a memória é passível de ser percebida na ficção agustiniana – porque tais condutas são testemunhadas em declarações feitas pela própria narradora em momentos em que reconhece a repetição de algo previamente narrado, afirmando esquecer o nome de uma personagem ou simplesmente a perde de vista sem que um desfecho apropriado lhe seja dado, como acontece logo no início de *Eugénia e Silvina* (1989), quando a narradora afirma que "acho que já disse isto, mas nunca é demais repetir. A bom leitor meia palavra não basta." (Bessa-Luís, 1990, p. 30).

Não é a primeira vez que tais considerações sobre esse tópico são traçadas. Já Seixo (1987) e Lopes (1992) refletiram sobre esse aspecto das narrativas de Agustina a partir da análise da temporalidade e da figura do narrador trabalhados pela romancista. Contudo, e como as duas pesquisadoras reconhecem e apontam, a primeira pessoa a reconhecer nos romances agustinianos uma escrita que se aproxima à atividade de contar uma história foi a própria escritora no final de seu romance *O Manto* (1961):

> Todo aquele que possui a memória do amor é com certeza um contador de histórias. Eis o que faz falta, o que é preciso ir buscar nos poeirentos largos, nas matas onde as acácias se cobriram de ouro, nas cozinhas escuras de cintilantes chaminés. 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. Sim, é isto mesmo. (Bessa-Luís, 2018, p. 211)

É, portanto, dessa maneira que Agustina elabora os seus romances: mediante a desordem narrativa. Ao trabalhar a memória de forma ficcional, ela cria narrativas cujo semblante pode ser associado às atividades de grupos em que os conhecimentos eram passados e compartilhados de geração a geração ou de viagem a viagem através das figuras dos contadores de história, como ponderou Walter Benjamin (1987). Todavia, não é possível esquecer, muito menos deixar de lado, o fato de que o ofício de Agustina é, antes de tudo, o de romancista. Com isso, a aparência de contadora de história é logo suplantada pela de ficcionista, isto é, *a de uma escritora que cria e constrói textos literários*. É por isso que de

tal *ficcionalização* do ato de contar histórias surge o desarranjo comentado até aqui, o qual também pode ser associado a uma tapeçaria, como fez Eduardo Lourenço:

> 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 os outros sem que haja um círculo de que cada um seja centro. É uma tapeçaria, mas dum género 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 desfiar por sua própria conta um fantástico rosário de "relações humanas", tornadas em suas mãos como elementos de um "puzzle" variável ao infinito. (Lourenço, 2007, p. 165)

Coincidentemente, o comentário do ensaísta sobre os romances de Agustina pode ser relacionado às leituras críticas feitas sobre a obra de Paula Rego. Nas pinturas da artista, reconhece-se uma certa dinâmica entre as figuras postas na tela, a qual é determinada pela maneira como elas são pintadas e distribuídas no espaço pictórico, sugerindo um ideal contraditório de interação em que há uma falsa tentativa de instaurar certa independência de sentido em cada uma delas. Assim, verifica-se uma conflituosa dependência iconológica de um elemento sobre o outro, o que pode ser associado às palavras atribuídas por Eduardo Lourenço à escrita agustiniana, que "tece com uma mão o que destece com a outra" porque, como afirma Pedro Lapa (2004, p. 59) sobre a fabulação da pintora, "uma história suscita assim outra numa cadeia que se expande infinitamente".

Mas antes de continuar por essa perspectiva, é necessário considerar, mesmo que brevemente, como uma imagem artística, no caso, uma pintura, é capaz de contar uma história. Partindo das considerações de Lessing, mencionadas anteriormente, Alberto Manguel (2001) expõe as diferentes maneiras como diegeses imagéticas eram criadas na Idade Média e no Renascimento. Todavia, ao invés de considerar a poesia e a pintura, como fez o alemão, o ensaísta argentino parte do princípio de que a narrativa pertence ao domínio do tempo, ao passo que a imagem está ligada ao espaço:

> Formalmente, as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço. Durante a Idade Média, um único painel pintado poderia representar uma sequência narrativa, incorporando o fluxo do tempo nos limites de um quadro espacial, como ocorre nas modernas histórias em quadrinhos, com o mesmo personagem aparecendo várias vezes em um paisagem unificadora, à medida que ele avança pelo enredo da pintura. Com o desenvolvimento da perspectiva, na Renascença, os quadros se congelam em um instante único: o momento da visão tal como percebida do ponto de vista do espectador. A

> narrativa, então, passou a ser transmitida por outros meios: mediante "simbolismos, poses dramáticas, alusões à literatura, títulos" — ou seja, por meio daquilo que o espectador, por outras fontes, sabia estar ocorrendo. (Manguel, 2001, p. 25)

Ao não limitar o conceito de narrativa à literatura, Manguel expande as perspectivas de criação de uma história às diversas expressões artísticas. Dessa maneira, a abordagem do investigador em examinar "a imagem como narrativa", parte do princípio de que a temporalidade vinculada à concepção de uma história, obrigatoriamente precisa ser trabalhada a partir do espaço imagético de uma pintura, sendo possível identificar as diferentes maneiras como o tempo e, portanto, o enredo, foram sugeridos pictoricamente ao longo dos séculos.

Posto isso, é possível traçar alguns breves comentários sobre como Paula Rego conta histórias em seus quadros. Ao contrário de Agustina, que manteve uma certa consistência formal ao longo de sua extensa produção literária, a pintora pode ter sua carreira dividida em duas grandes fases: uma mais abstrata e experimental e uma mais figurativa. A primeira diz respeito aos seus anos iniciais como artista, portanto, da década de 1960 até a primeira metade da década de 1980, enquanto a segunda abrange desde a segunda metade da década de 1980 até os seus últimos trabalhos. É certo que a artista também criou obras na década de 1950; contudo as telas produzidas nesse período estão "[...] dentro dos cânones do ensino artístico que frequentou na Slade School, em Londres, todavia estas obras devem ser consideradas no âmbito de uma aprendizagem" (Lapa. 2004, p. 55). O interessante a ser notado é que, mesmo após uma mudança drástica da abstração e da experimentação para a figuração, a maneira como a artista cria as suas narrativas mantém-se relativamente a mesma:

> A pintura de Paula Rego faz-se no exercício contínuo de fabulação que as imagens suscitam. Uma sobreposição de contextos e situações tem lugar nas sequências narrativas criadas por figuras que apenas se definem a si mesmas pelas relações que estabelecem umas com as outras. (Lapa, 2004, p. 55)

Entretanto, a correspondência entre os elementos pictóricos não é harmônica. O que as pinturas sugerem, de acordo com Elena Crippa (2021), é a falta de uma hierarquia, pela qual uma figura conduziria todas as outras na criação de uma história. Com isso, há a disputa e o conflito sobre qual unidade imagética toma o controle do enredo, contribuindo para a formação desordenada das narrativas construídas pela pintora. O caos, sugerido por tal regime de convívio, compõe ficções em que a desorganização imagética estrutura o que é contado. Isso pode ser observado, em menor e maior grau, ao longo da produção pictórica da artista, como acontece nos seguintes exemplos:



Figura 14: Paula Rego. *Manifesto (for a lost cause)*. 1965. Tinta acrílica sobre tela. 183 x 152 cm. Centro de Arte Moderna Gulbenkian, Portugal.



Figura 15: Paula Rego. *The Bride*. 1985. Tinta acrílica sobre tela. 220 x 200 cm. Coleção Cathy Wills, Inglaterra.

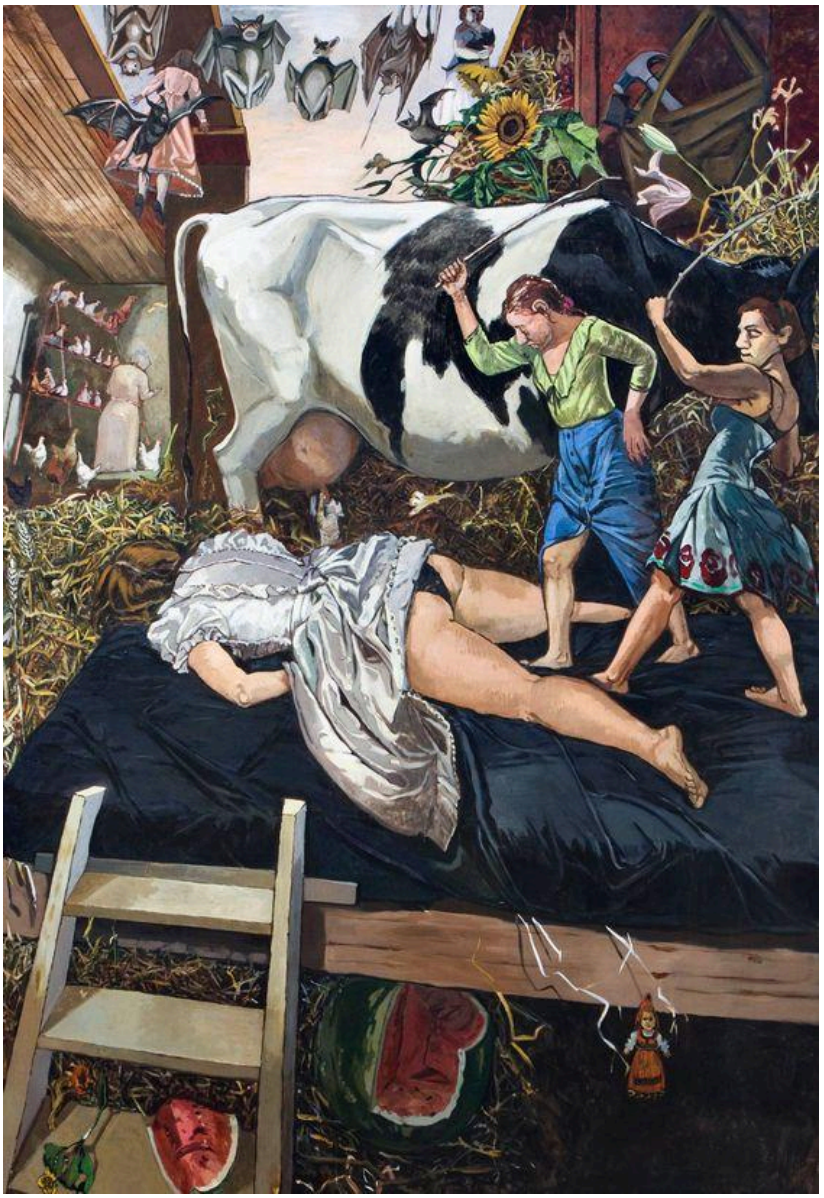


Figura 16: Paula Rego. *The Barn*. 1994. Tinta acrílica sobre tela. 270 x 190 cm. Museu Coleção Berardo, Portugal.



Figura 17: Paula Rego. 2000. *A casa de Celestina*. Pastel sobre papel montado em alumínio. 200 x 240 cm. Coleção Saatchi, Londres.

A princípio, a profusão de elementos em todos os quatro quadros é o que chama a atenção. A riqueza de figuras pressupõe um diálogo entre elas, pelo qual uma história aos poucos seria desvendada pelo olhar, que deve estabelecer paralelos imagéticos a partir das sugestões iconológicas e iconográficas. Todavia, Paula Rego tumultua a própria leitura da tela através da desordem visual. Cada componente da pintura parece disputar a centralidade da imagem ao mesmo tempo que necessita das unidades à sua volta para conseguir concretizar-se enquanto signo de sentido. A interdependência entre protagonismo e carência é verificável através do trabalho da artista em criar histórias a partir da aglomeração de elementos justapostos entre si, os quais são sobrepostos um por cima do outro sem qualquer tipo de hierarquia identificável. Desse modo, Rego cria relações conflituosas entre as figuras que habitam os seus quadros porque elas insinuam uma aparente independência narrativa que é prontamente anulada pelas criaturas ao seu redor, não sendo possível indicar com certeza o início da diegese porque ela parece começar em todos os pontos da tela ao mesmo tempo. Daí

a possibilidade de aproximar da atmosfera pictórica de Paula Rego os comentários de Eduardo Lourenço sobre a tessitura romanesca de Agustina.

Obviamente, a opção pela figuração a partir do final da segunda metade da década de 1980 provoca efeitos distintos em relação às suas produções anteriores. A evidente identificação das figuras com animais, pessoas, objetos e plantas permite uma mais "precisa" atribuição narrativa às pinturas, além de que a nova atenção dada à perspectiva rompe com a sobreposição trabalhada anteriormente. Mas se antes a imprecisão das criaturas pintadas era parte integrante da desordem diegética, a nova predileção pela figuratividade contribui com a desorganização porque, agora, a acentuada definição das figuras potencializa as suas disputas pelo protagonismo das imagens enquanto também evidencia a dependência entre elas, dado que as suas interações se tornam mais claras. Destes caóticos contatos, emana o absurdo de relações estabelecidas entre personagens e figuras aparentemente dissonantes entre si. O que interpretar da lagosta posta sobre a mesma mesa em que uma idosa apoia seus fartos seios? Ou o mesmo crustáceo que parece descer de onde está para ir na direção da bebê-idosa cujos braços estão estendidos para uma mulher que cai e levita ao mesmo tempo? Ou ainda, o que sugere a vaca que calmamente come o feno enquanto duas meninas açoitam uma mulher e morcegos capturam uma boneca? A figuração da pintora, portanto, desarranja a narrativa pela perturbação dos significados iconográficos, o que a aproxima de dimensões subjetivas e oníricas cuja configuração evoca perspectivas expressionistas e surrealistas.

Do mesmo modo, é preciso notar que, nesse período, Paula Rego também começa a produzir quadros em que o elevado número de elementos é reduzido para apenas uma grande figura, responsável por contar sozinha uma história. Nesses casos, a desordem é abolida porque toda a atenção incide sobre uma grande personagem, à qual qualquer elemento presente é subordinado. No entanto, visto que neste momento o objetivo é traçar relações entre alguns aspectos da obra de Rego com características dos romances agustinianos, falar dessas telas não se mostra proveitoso porque elas se afastam das semelhanças identificáveis entre as duas artistas.

O interessante a se notar é que, tanto na romancista quanto na pintora, a desorganização narrativa está intimamente ligada à composição de personagens femininas. Com efeito, a figura da mulher como símbolo emulativo do patriarcado é um dos aspectos mais proeminente de suas obras, se não for o primeiro. A subversão das mulheres reverbera em suas criações, quer de maneira sutil, mas ainda desconcertante, quer de forma evidente enquanto tema principal da diegese. Do primeiro caso, em Agustina, pode-se pensar no romance *O Comum dos Mortais* (1998) cujo motivo é a imagem de António de Oliveira

Salazar, efígie maior do arquétipo de masculinidade em Portugal no século XX, a qual é prontamente sobrepujada na primeira página do livro pela atuação feminina nas comunidades portuguesas: “ser português era menos do que ser poveiro, na consciência tribal dominada pelos anciãos e pelas mulheres. As mulheres foram quem primeiro ditou as leis; os homens limitaram-se a sancioná-las” (Bessa-Luís, 1998, p. 7); ao passo que, em Paula Rego, nota-se o mesmo na tela *A madrinha do novilheiro* (1990-91), que, a princípio, parece retratar uma cena de prestígio da coragem do pequeno toureiro, se não fosse pelo sorriso traiçoeiro da menina posicionada no canto inferior direito do quadro, como se, ao segurar a muleta vermelha, ela identificasse em sua cor o presságio da violenta morte porvir do rapaz, regozijando-se com isso:



Figura 18: Paula Rego. *A madrinha do novilheiro*. 1990-91. Tinta acrílica sobre papel sobre tela. 122 x 152,4 cm. Coleção particular.

Do segundo caso fazem parte as principais obras das duas artistas. Da romancista um dos exemplos mais marcantes é a construção de Quina em *A Sibila* (1954), que resgata e

reestrutura o nome do seu clã familiar renegando qualquer investida masculina, seja romântica, sexual ou mediadora:

> Eis aqui a senhora Joaquina Augusta, da casa da Vessada, a quem o seu acréscimo de propriedades e riquezas em rendosos dinheiros conferia já o título de dona [...] Estava ela no apogeu das suas faculdades de administradora, de discernimento e de vivacidade. Sabia fruir o prazer da lisonja, sem lhe ceder os seus interesses; sabia ser cauta, sem deixar de ser audaciosa. Sabia ser generosa sem prejuízo seu e sem estabelecer entre ela e o desafortunado ou o vencido essa espécie de relações odiosas, comuns no mundo dos que mutuamente se espoliam e se degradam. Estava perfeita no seu cargo de sibila, pois conhecia a alma humana de dentro para fora, o que é talvez prever sempre nela o imprevisível, sem, porém, chegar a compreendê-la. (Bessa-Luís, 2017, p. 149)

Outro exemplo é Ema, de *Vale Abraão* (1991), e sua beleza ameaçadora, que tudo lhe permite em virtude da periculosidade de sua graça:

> Ema percebeu o efeito que causava com o vestido comprido, armado e cheio de pregas, à religiosa. Nesse momento, houve como que um crepitar dum fogo desconhecido, no fundo do seu inocente coração. As palmas das mãos foram percorridas por um formigueiro, como sempre que se emocionava. Medo, emoção fria e desprezo, era o que sentia. Tudo isso ainda mal destacado duma candura infantil e generosa que, de resto, nunca perdeu completamente. (Bessa-Luís, 2004, p. 17)

Por último e literalmente pondo debaixo da terra o ícone estruturante do patriarcado, está o assassinato de João Trindade cometido por sua filha Silvina em *Eugénia e Silvina* (1989):

> Por muito que se desse um nome aos actos de Silvina e se enrolasse na sua cabeça e na cintura uma corda com a medida da "sua loucura", nada ficava explicado, a não ser a velha ansiedade de se criar um mundo novo a partir dos desastres e dos acidentes que o velho propõe. Ela matara o pai com aquele furor, sempre precário, capaz de fazer na atmosfera um rombo, um rasgão por onde pudesse respirar. Não era propriamente João Trindade quem a sufocava, mas tudo o que ele significava, e a sua riqueza também. (Bessa-Luís, 1990, p. 264)

Não por acaso, a escritora retoma Quina, Ema e outra personagem sua, Fanny, a protagonista de *Fanny Owen* (1979), em sua peça *Três mulheres com máscara de ferro* (1998), colocando na boca da sua sibila a identificação conjunta de suas personagens com a figura das bruxas, às quais são associadas todas as mulheres cujas ações dilaceram e põem em risco de morte o falocentrismo: "Sibila: [...] As bruxas são pessoas como nós (tira a máscara).

Como nós. Vê?" (Bessa-Luís, 2019, p. 22). Com efeito, a fala de Quina na peça teatral parece sintetizar a inadequação das personagens agustinianas à ordem vigente, algo já antes identificado por Catherine Dumas como um aborrecimento seguido do *spleen* baudelairiano:

> Essa vida social bem regulada gera o aborrecimento, o *stress* e o *spleen* nas personagens de Agustina Bessa-Luís, tanto homens como mulheres. E gera também a corrupção nas cidades que o inventaram.
> O embate com as conotações negativas dessa realidade vivida causas nas personagens a dor. O seu itinerário é difícil. Sofrem com a sua falsa inserção na realidade. Antes de serem habitadas pela "fúria" que as arrastará para além desses laços sem significação, passam pela neurose, a histeria. (Dumas, 2001, p. 22)

Mas ao contrário da melancolia do poeta francês, nota-se no universo agustiniano uma rebeldia contra a normalidade, a qual pode ser considerada produto androcêntrico, manifestada tanto no comportamento das personagens quanto na própria narração. A contradição e ambiguidades características da voz narrativa criada por Agustina também podem ser associadas a uma atitude crítica da autora, que prefere não enquadrar os seus romances em moldes "bem regulados" de composição literária – moldes que, ressalte-se, foram pensados e consolidados por um cânone majoritariamente, ou completamente, masculino. Com isso, é possível identificar na romancista uma atitude subversiva que não se restringe aos temas trabalhados por ela, mas se estende à maneira peculiar como ela estrutura e organiza as suas obras.

O mesmo cenário verifica-se em Paula Rego. De toda a sua obra, as pinturas que a consagram como um dos nomes mais representativos da arte europeia do século XX são precisamente aquelas cuja temática se centra no desmonte do patriarcado pela ação subversiva das mulheres. De fato, Rego trabalhou com tal motivo ao longo de sua carreira, mas é a partir do final da década de 1980 que as suas personagens femininas passam a explicitamente perverter as estruturas de poder criadas pelo ideal masculino. Isso acontece em virtude da guinada feita por ela em direção à figuração de suas imagens, o que garante aos espectadores de todos os tipos a identificação das histórias criadas e, desse modo, a popularização dessas obras. Coincidentemente, Agustina escolhe falar desses quadros em *As Meninas*. Por isso, é mais proveitoso comentá-los no momento em que as reflexões sobre esse texto forem articuladas. Por agora, um dos mais produtivos exemplos da subversão feminina na produção pictórica de Paula Rego é a sequência narrativa que pode ser estabelecida entre duas telas da série *Macaco vermelho* (1981):



Figura 19: Paula Rego. *Red monkey beats his wife* (Macaco vermelho bate em sua esposa). 1981. Tinta acrílica sobre papel. 65 x 105 cm. Localização desconhecida.

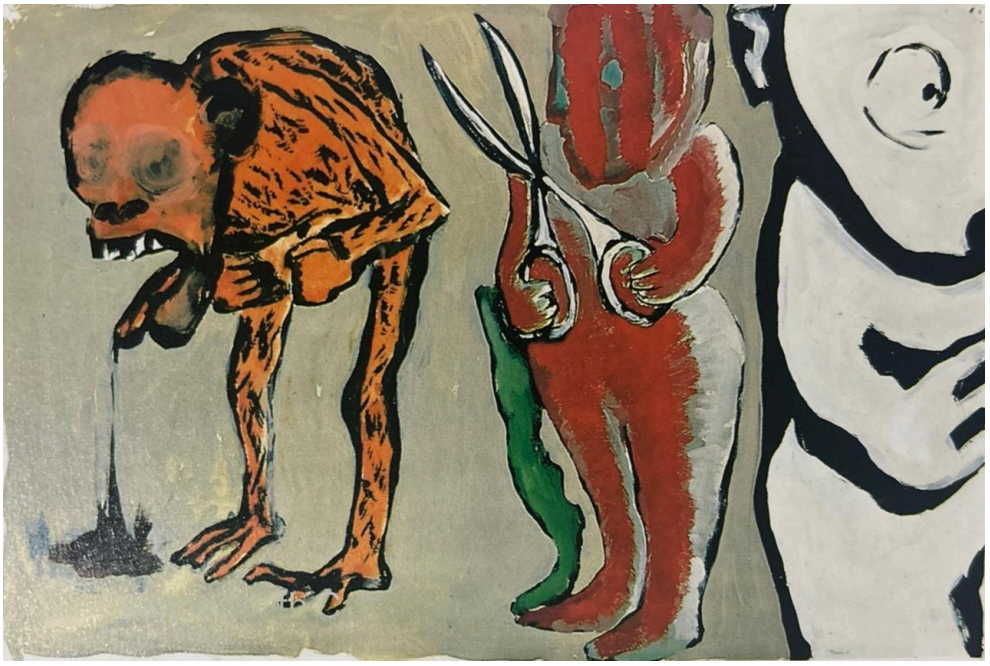


Figura 20: Paula Rego. *Wife cuts off Red Monkey's tail* (Esposa corta fora o rabo do macaco vermelho). 1981. Tinta acrílica sobre papel. 68 x 101 cm. Localização desconhecida.

Paula Rego critica as estruturas de poder comumente associadas ao casamento entre homens e mulheres, nas quais ao futuro pai é relegada toda a autoridade e à mãe a obrigação da subserviência, e concede às vítimas de violência doméstica o direito à vingança, por mais perturbadora que ela seja. No entanto, a desforra de suas personagens não é limitada às agressões domésticas, mas a todas as estruturas de poder ligadas à exaltação do masculino e à manutenção da inferioridade da mulher: "*in Rego's work, revenge is never far behind the crime, and it is usually disproportionate, retaliation being at the core of her life-long mission: vengeance against autocrats, misogynists, dictators, religion, state and family*" (Lisboa, 2021, p. 45).[20] Assim, a violência também é trabalhada pela pintora para expressar a inadequação de suas personagens ao *status quo* porque "*herself* [Paula Rego] *never one to miss the opportunity of escalating hostilities, since after all, as the poet and artist William Blake would have it, the road of excess lead to the place of wisdom*" (Lisboa, 2021, p. 42).[21] Daí resplandece a atmosfera caótica de suas pinturas, que mostram a dissonância de suas mulheres.

À vista disso, verifica-se em Agustina e Paula Rego uma certa interdependência entre a maneira como elas criam e contam histórias e a composição de personagens femininas que estão profundamente relacionadas a visões críticas da posição e do papel das mulheres na sociedade, estabelecendo-se assim novas formas de representação do feminino na literatura e na pintura. A desordem, ou melhor, o caos torna-se um interessante ponto de contato entre as duas artistas porque problematiza e, acima de tudo, complexifica a composição feminina em suas produções. Nem uma, nem outra vitimiza a mulher como um indivíduo sofredor, subjugado e dominado – porque a fúria conduz as criaturas a suplantar o domínio masculino.

Outras possibilidades há de aproximar a obra das duas artistas, mas o que se percebe na leitura comparada de seus trabalhos é a constante instauração de uma atmosfera caótica por parte de suas personagens. Além do já apresentado, também se verifica nelas a valorização da infância e do imaginário infantil, o que pode ser associado à rebeldia de suas criaturas em virtude das fantasias impertinentes, por vezes até cruéis, da criança perante as normas sociais. Disso, há a formação do monstro, isto é, da crueldade inerente às suas criaturas. Se as mulheres criadas por elas desmantelam a ordem masculina, sobrepujando-se à ociosidade dos homens acostumados às regalias patriarcais, é porque se reúnem em um gineceu que põe em

[20] "No trabalho de Rego, vingança nunca está distante do crime, e é geralmente desproporcional, estando a retaliação de sua longa missão de vida: vingança contra autocratas, misóginos, ditadores, religião, estado e família." (Lisboa, 2021, p. 45, tradução nossa)

[21] "Ela mesma [Paula Rego] não é alguém que perderia a oportunidade de escalar hostilidades, já que, afinal, como o poeta e artista William Blake colocaria, o caminho do excesso leva para o lugar da sabedoria." (Lisboa, 2021, p. 42, tradução nossa)

risco o *status quo* ao criar um espaço de libertação da opressão masculina. Destruídas as estruturas culturais regentes da sociedade patriarcal, instaura-se o caos, a barbárie, o que leva as personagens a um estado de reunião primitiva, isto é, de infância da comunidade pela qual novos comportamentos e estruturas sociais podem ser criados. Daí a recorrente crueldade testemunhada nessas obras. A violência latente é empregada como a primeira solução para superar a incomunicabilidade entre todos os indivíduos, sintoma da opressão administrada pelos homens em prol de seus benefícios. Dessa forma, Agustina e Paula Rego exploram o desgaste da sociedade masculina, aproveitando-se disso para demolir as normas vigentes e, assim, retornar ao caos das relações humanas, como é evidente no romance agustiniano *As Fúrias* (1976):

> De repente, na longa bicha de espera do autocarro, uma mulher pôs-se a olhar à sua frente o ombro nú duma jovem empregada. Ela vestia uma blusa cor de laranja, com alças, e a pele branca parecia derreter-se como a nata duma tarte. A mulher deu-lhe uma pequena dentada. Desculpou-se, dizendo que a tinham empurrado. Mas pouco tempo depois comeu-lhe um bocadinho, disfarçadamente; o vizinho viu, e discretamente mordeu a mão do que lhe estava próximo e devorou-lhe um dedo inteiro. Toda aquela gente pacífica, em quem vivia porém uma pequena alucinação, um desejo nefando, uma ordem de brutalidade, começou uma carnificina espantosa. Comiam-se com sofreguidão e regalo; molhavam os dedos no sangue e chupavam-nos; lambiam os miolos que no chão se amontoavam envolvidos na sua retícula. Despedaçavam-se, disputavam os bocados, pagavam os melhores organizando o câmbio dessa mercadoria, a bolsa de carne humana, o banco das tripas e dos fígados. Nem por um momento afrouxaram ou mostravam repugnância. Era tão natural aquele rito alimentar, como se toda a vida tivessem bebido o plasma do seu semelhante e engolido as suas vísceras. Decerto o tinham feito através dos seus sonhos apoucados, da sua adaptação estupefacta […] Em qualquer época se despertam fomes que os próprios animais desconhecem. E depois desce uma calma melíflua sobre as cidades, ouve-se o canto dos pássaros, e ordeiramente os que trabalham recolhem a suas casas. Um véu de formalidade cai sobre os horrores que os mais doutos dentre eles também cometeram(Bessa-Luís, 2007, p. 378-379)

Todavia, não é objetivo deste trabalho alongar-se em tais reflexões. Com esta seção, pretendeu-se apresentar, mesmo que brevemente, possíveis pontos de contato entre duas grandes figuras da arte portuguesa do século XX, especificamente, de duas mulheres que adentraram meios comumente associados ao masculino e se apossaram deles por meio de obras cuja irreverência parte do ser mulher. De resto, demonstraremos agora uma última característica inerente ao processo criativo de Agustina e de Paula Rego, a qual será de suma importância para a análise de *As Meninas* porque envolve a compreensão da maneira como Bessa-Luís faz uso dos quadros da pintora para escrever sobre ela. Quer nos romances

agustinianos, quer nas pinturas de Rego, observa-se um recorrente método de composição artística capaz de se vincular à postura emulativa mencionada acima: para a produção de seus trabalhos, as duas artistas apropriam-se de obras de outros criadores para as subverter como material de criação artística. Nesse processo, elas extirpam os romances, poemas, pinturas, esculturas e até mesmo trabalhos científicos, filosóficos e históricos, no caso da romancista, de sua autonomia para exercerem uma ou mais funções ditadas por elas. O que resta deles é apenas a referencialidade identificada pelos leitores e espectadores e o seu efeito no decorrer das narrativas literárias e pictóricas. Para exemplificar, será analisada, no caso de Paula Rego, a interessante maneira como ela reconta a história do romance *O Crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queiroz, em uma série de pinturas homônima à obra realista, ao passo que, em Agustina, dedicaremos o último capítulo desta dissertação para demonstrar como a autora se apropria e subverte a próprio obra de Rego, em *As Meninas*, a partir da mistura de gêneros literários.

3.1 SUBVERTER A LITERATURA COM A PINTURA:*O CRIME DO PADRE AMARO*, DE PAULA REGO

Em 1998, Paula Rego expôs pela primeira vez a sua série intitulada *O Crime do Padre Amaro* na Dulwich Picture Gallery, em Londres. Inspirada no romance homônimo de Eça de Queiroz, a série é composta por dezesseis pastéis realizados entre os anos de 1997 e 1998, os quais sugerem que Paula Rego, leitora de Eça, conjecturou "a vingança de Amélia". De fato, o que Rego concebe com essa sequência de quadros é uma releitura da tragédia sócio-religiosa que resultou na morte de Amélia e no assassinato de seu filho. Pictoricamente reivindicando uma justiça negada à personagem, a pintora parece recontar a narrativa romanesca mediante a produção de telas que criticamente atuam em defesa de Amélia, algo que Maria Manuel Lisboa (2019, p. 135) pontua ao dizer que "for non-believers like Eça himself, this is truly a case of crime without punishment. Until the advent of Paula Rego.[22]"

Interessantemente, a pintora também reavalia a própria condição de Amaro que vive um ofício escolhido para si por outra pessoa, a Marquesa de Alegros, a quem seus pais serviam e que se torna responsável por ele após a orfandade. Ao contrário de relativizar as atitudes do padre, Paula Rego insinua que ele próprio é um mero produto das imposições religiosas operadas pelo patriarcado como ferramentas simbólicas de manejo social: "Ele [Amaro] torna-se ardiloso para sobreviver. Não foi ouvido na decisão de o entregarem ao sacerdócio, mas consegue sobreviver, o que é maravilhoso" (Rego, 1999, n.p.). Todavia, como Eça evidencia em seu romance, tais exigências são facilmente contornadas pelos homens ao passo que são mortais para as mulheres que as ousem transgredir. Por sua vez, Rego sai em defesa da comunidade feminina, não permitindo que em sua narrativa o pároco saia incólume por seus atos enquanto Amélia é culpabilizada por seu desejo sexual. Como veremos, o *modus operandi* escolhido pela artista para punir Amaro é a castração. Para potencializar o julgamento do padre, a pintora também promove uma ruptura temporal[23] entre a infância e a vida adulta de Amaro por meio de escolhas figurativas que extrapolam os limites que separam o menino do varão na obra literária. Isso sugere o olhar crítico de Rego sobre dois aspectos correspondentes no romance: o ponto de vista de Amaro sobre o ofício eclesiástico ao qual ele foi submetido e como o dever religioso imposto a ele promove a ruptura psíquica entre a

[22] "Para incrédulos como o próprio Eça, esse é um verdadeiro caso criminal sem punição. Até o advento de Paula Rego." (Lisboa, 2019, p. 135, tradução nossa)

[23] A alteração da convencionalidade temporal da narrativa queiroziana é um elemento destacado pelas investigadoras Ruth Rosengarten (1999), Isabel Pires de Lima (2001) e Maria Manuel Lisboa (2019).

idealização do desejo ainda incompreensível pela criança e a sua compreensão e concretização pelo adulto.

Como a crítica à obra de Paula Rego já postulou,[24] a relação entre a sua série e o romance de Eça de Queiroz não é elaborada por intervenção da ilustração ou da reprodução de momentos narrativos da obra literária. A pintora nos oferece a sua interpretação e releitura da narrativa queiroziana concebendo um conjunto de quadros que, segundo Pires de Lima (2001) e Maria Manuel Lisboa (2019), podem ser associados de três maneiras à narrativa do romancista: pinturas em que se identifica uma ligação direta com o romance; pinturas que difusamente se ligam a alguma situação romanesca; e pinturas libertas de qualquer aproximação com o universo queiroziano, a não ser pela presença das personagens que ganham imagem a partir da leitura que Rego faz delas. Para nós, estes últimos revelam como a pintora buscou alcançar a vingança de Amélia, pintando telas que parecem motivadas pelo questionamento "e se?", nas quais a artista concede a Amélia o direito de retaliação.

Nessa recriação plástica, é possível identificar a superfície romanesca da obra literária. Entretanto, Paula Rego modifica substancialmente o enredo queiroziano pela manipulação de detalhes picturais que sinalizem uma perspectiva interpretativa distinta daquela idealizada pelo realismo do século XIX. Com isso, a artista recria a narrativa literária a partir do enredo de Eça e do que é passível de subverter no romance a fim de perturbar as estruturas de poder lá representadas. Logo, os quadros exploram as relações de controle que existem entre homens e mulheres no âmbito do desejo, do sexo e da religião. O conflito entre Igreja e Estado, construído por Eça a partir das figuras de Amaro e João Eduardo, não está presente nos pastéis de Rego porque essa é uma batalha em que ambas as partes têm o mesmo objetivo: a aquisição da propriedade privada domiciliar em cujo seio às mulheres somente é permitido servir. Por isso, a pintora desconsidera a luta por território entre machos para recriar o romance a partir do que lá é ignorado: o desejo sexual feminino representado por três facetas — a do corpo jovem e saudável; a do corpo adoecido e, portanto, abjeto; e a do corpo velho, tido como sem valor pelo androcentrismo.

Por isso, faremos aqui uma organização das telas de modo a propor a interpretação da série mediante a perspectiva da circularidade narrativa, segundo a qual a primeira pintura reflete as implicações da última que, por sua vez, anuncia a justiça que persegue o padre incessantemente. Nessa rotatividade, Rego parece conferir a Amélia dimensões espectrais que

---

[24] *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro* (1999), de Ruth Rosengarten; *Ecce Feminina, das paixões, das mulheres* (2001), de Isabel Pires de Lima; e *The Sins of the Father: mother and land revisited in the 1990s* (2019), de Maria Manuel Lisboa.

podem ser compreendidas a partir dos quatro estágios de renúncia ao esquematismo da história da arte propostos por Didi-Huberman (2013): a rasgadura, o sintoma, a encarnação e a morte, os quais serão retomados e sublinhados ao final desta seção.

À vista disso, é importante salientar que os dezesseis pastéis não seguem uma ordem cronológica rigorosa, a não ser pela disposição com que são organizados em exposições. Por esse motivo, tomaremos a liberdade concedida às mostras de arte para também os apresentar de acordo com a narrativa que pretendemos destacar nesta leitura interpretativa. Eis, portanto, o arranjo de como os quadros serão expostos ao longo desta seção:

- *Entre as mulheres* (1997);
- *Mãe* (1998);
- *A Cela* (1997);
- *Poleiro* (1997);
- *Prostrada* (1998);
- *Dionísia* (1998);
- *Rapariga com galinhas* (1998);
- *O Embaixador de Jesus* (1997);
- *No Deserto* (1998);
- *A Neta* (1998);
- *À Janela* (1997);
- *O Sonho de Amélia* (1998);
- *A Capoeira* (1998);
- *Repouso durante a fuga para o Egito* (1998);
- *Rapariga com gladíolos e imagens religiosas* (1997)
- *Anjo* (1998).

Como a montagem evidencia, a narrativa que propomos não leva em consideração a ordem em que as pinturas foram realizadas por Paula Rego. Nossa organização intercala, por vezes, as telas feitas em 1997 e aquelas produzidas em 1998. A abordagem aqui tomada efetua-se através do confronto da diegese romanesca elaborada por Eça de Queiroz com o enredo que *pode ser lido* dessa série a partir do que *ela mantém* e do que *ela subverte* do romance queiroziano.

A partir da década de 1990, Paula Rego começa a trabalhar com modelos para a produção dos seus quadros. Seu estúdio em Londres torna-se um verdadeiro palco de teatro no

qual os modelos encenam as narrativas ambientadas em cenários criados pela pintora em seu ateliê. Diante disso, os quadros de Rego passam a expressar uma potente dramaticidade percebida pelos corpos das personagens, que transmitem a interpretação dos atores sobre aquilo que estão a encenar; além de que a presença de um mesmo objeto em mais de uma tela confere às imagens a percepção de elementos cênicos que evidenciam a teatralidade das imagens criadas pela artista através das encenações organizadas no seu estúdio. Não por acaso, a série em questão também foi realizada a partir de modelos que encenaram as diversas personagens recriadas por Rego.



Figura 21: Paula Rego em seu estúdio, ao fundo, no canto esquerdo, vê-se o cenário e a modelo que interpreta um dos anjos do quadro *O Embaixador de Jesus*, pintado por Rego. Na foto, é possível ver a figura ainda incompleta de Amélia, a qual tomará proporções distintas com a conclusão da tela[25]. Fonte: https://artistscollectingsociety.org/news/paula-rego-at-the-venice-biennale/

Tal qual na obra literária, é possível iniciar a narrativa da pintora a partir da infância de Amaro, figurada em *Entre as mulheres*, momento da vida da personagem na qual já órfão, o menino vive sob a tutela da Marquesa de Alegros:

[25] No *website*, a legenda da foto diz ser Paula Rego em seu estúdio em 2002. Todavia, a julgar pelo conteúdo da imagem, mas principalmente pela tela incompleta que a pintora está realizando, acreditamos que a foto deve ter sido feita no ano de 1997, visto que, além do quadro que está a pintar, é possível ver no estúdio outras duas telas da série *O Crime do Padre Amaro* realizadas no ano de 1997: *Entre as Mulheres* e *A Cela*.

> O pai de Amaro tinha morrido de apoplexia; e a mãe, que fora sempre tão sã, sucumbiu, daí a um ano, a uma tísica de laringe. Amaro completara então seis anos. Tinha uma irmã mais velha que desde pequena vivia com a avó em Coimbra, e um tio, merceeiro abastado do bairro da Estrela. Mas a senhora marquesa ganhara amizade a Amaro; conservou-o em sua casa, por um adoção tácita; e começou, com grandes escrúpulos, a vigiar a sua educação (Queiroz, p. 29, 2021)

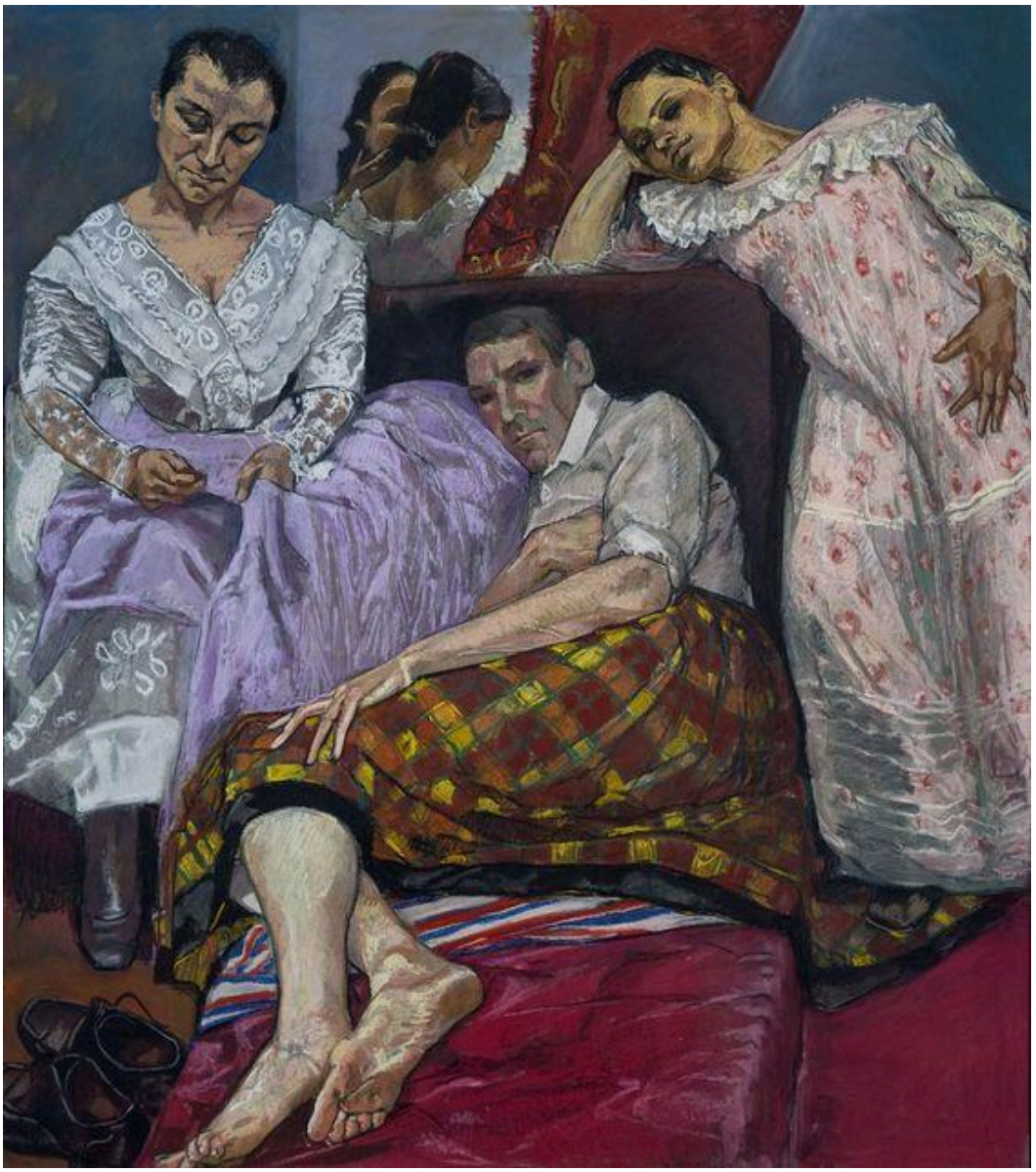


Figura 22: Paula Rego. *Entre as mulheres*. 1997. 170 x 130 cm. Pastel sobre papel montado em alumínio. Coleção Marlborough Fine Art, Londres.

Em toda a série, Paula Rego utiliza o mesmo modelo – um homem adulto – para figurar Amaro, seja ele pintado em uma cena da sua infância, da sua adolescência ou da sua vida adulta. Tal escolha faz com que o intérprete do pároco precise, por vezes, fingir-se de criança a fim de auxiliar a pintora a compor a vida de menino da personagem. Por isso, a

atuação do modelo atribui ao padre dimensões psicológicas sugestivas de quem é o Amaro de Rego. No catálogo da exposição da série no Instituto Calouste Gulbenkian, em 1999, a pintora situa essa tela justamente nos primeiros anos de vida do pároco, e, nessa escolha, há indícios interessantes da sua interpretação sobre o protagonista queiroziano:

> Quando Amaro era pequeno, costumava brincar entre as mulheres e foi criado pelas criadas. A mãe e o pai morreram-lhe quando era muito novo e, no quadro, ele deve ter uns nove anos, por isso o meu modelo teve de fazer menino. Ele já gosta de se aconchegar às saias das mulheres. Sabe o que é bom. (Rego, 1999, n.p.)

A volúpia característica da personagem literária, presente até mesmo nos anos iniciais de sua vida, é intensificada por sua aparência adulta. A figuração do menino como homem permite a Paula Rego explorar as dinâmicas de sexualidade que germinam na criança. A incompreensão do menino sobre a lubricidade na qual está envolvido, que aos seus olhos não passa de um "[...] encanto era estar aninhado ao pé das mulheres, no calor das sais unidas, ouvindo falar de santas" (Queiroz, 2021, p. 29), cede lugar à lascívia do varão: "é um quadro erótico, espero bem. Muito dele tem a ver com as roupas, com o toque da sua textura e com o cheiro das coisas" (Rego, 1999, n.p.). No meio das mulheres, quase como dentro de suas saias, Amaro vê-se envolvido com os elementos fetichizantes do feminino que o atraem: as roupas, as suas texturas e o cheiro intensificado pelo calor do vestuário e pela proximidade dos corpos: "e convinha-lhe aquela profissão em que se cantam bonitas missas, se comem doces finos, se fala baixo com as mulheres, — vivendo entre elas, cochichando, sentindo-lhes o calor penetrante, — e se recebem presentes em bandejas de prata" (Queiroz, 2021, p. 32). Para o menino, no romance, a atmosfera erótica do primeiro contato com as mulheres passa despercebida, como excitação infantil de se ver envolvido pelo carinho e pela atenção dos adultos. Com o desabrochar da sua sexualidade, as memórias desses momentos concretizam em si o imaginário erótico que terá em Amélia e em sua devoção o seu objeto de desejo.

Na pintura de Rego, a inocência infantil da criança é corrompida pela corporificação do varão cuja sexualidade vê na intimidade do universo feminino o centro do seu desejo. Por uma dimensão psicanalítica, Paula Rego provoca uma disruptura nos processos de maturação sexual de Amaro, observados no romance, ao recusar representá-lo como menino. Assim, a pintora apresenta ao seu espectador um homem vítima do próprio desejo que é incapaz de concretizar. Enquanto na narrativa literária Amaro se vê como o sofredor de um ofício que a princípio o impede de explorar a sua sexualidade – "Ele não! Era padre! Fora aquela infernal pega da Marquesa de Alegros." (Queiroz, 2021, p. 136) –, na pintura da artista o erotismo do

ambiente reprime-o ao ponto de se portar como menino, submetendo-se aos cuidados das mulheres. O pároco de Paula Rego, ao contrário do protagonista queiroziano, é dominado pelas figuras femininas ali presentes, as quais, como guardas, controlam o seu sexo com a ameaça de morte.

O sultão do romance é feito prisioneiro do seu próprio harém. Correndo risco de vida, a Amaro é necessário fazer-se de menino e assim se tornar inofensivo perante as diversas mulheres que, se no romance eram ovelhas, agora são ferozes lobas que mantém atenta vigilância sobre ele. Com isso, se a intenção de Paula Rego para esse quadro era criar os primeiros anos da infância de Amaro, a sua figura e a das mulheres ali presentes, bem como a disposição dos três corpos no espaço pictórico e a sua estilização possibilitam uma segunda leitura: a sobreposição de dois espaços temporais semelhantes entre si, a infância do pároco e os seus primeiros dias junto da casa da Sra. Joaneira. Em ambos os cenários romanescos, Eça insere Amaro no mesmo universo feminino de beatas que paparicam os membros eclesiásticos frequentadores das suas casas. Rego aproveita das insinuações sexuais presentes nesses espaços e as utiliza para castrar Amaro, vestindo-o de saia e subvertendo os jogos de poder presentes na obra literária.

No romance, a autoridade dos homens de fé não se dá apenas pelos seus títulos. Com certeza, suas nomeações são elementos constituidores da sua soberania sobre as beatas. No entanto, contribuindo com isso, verifica-se no texto literário que a maneira pela qual os membros eclesiásticos controlam o seu rebanho de ovelhas é pela ignorância delas sobre os escritos litúrgicos que compõem a teologia católica. É nessa perspectiva que se encontra um dos momentos mais irônicos de todo o romance de Eça: quando, após a agressão de João Eduardo a Amaro, os padres encontram o exemplar do "Panorama" do escrevente na casa da Sra. Joaneira e, aproveitando-se do desconhecimento das beatas, transformam-nas em verdadeiras inquisidoras:

> Ele [Cônego Dias] então, tomando logo o ar pedagógico que lhe voltava dos seus antigos hábitos do seminário sempre que se tratava de doutrina, declarou que o colega Natário tinha razão. Quem espanca um sacerdote, sabendo que é um sacerdote, está *ipso facto* excomungado. É doutrina assente. É o que se chama excomunhão latente; não necessita a declaração do pontífice ou do bispo, nem o cerimonial, para ser válida e para que todos os fiéis considerem o ofensor como excomungado. Devem-no tratar portanto como tal… Evitá-lo a ele, e ao que lhe pertence… E este caso de pôr mãos sacrílegas num sacerdote era tão especial, continuava o cónego num tom profundo, que a bula do Papa Martinho V, limitando os casos de excomunhão tácita, conserva-a todavia para o que maltrata um sacerdote… — Citou ainda mais bulas, as Constituições de Inocêncio IX e de Alexandre

> VII, a Constituição Apostólica, outras legislações temerosas; rosnou latins, aterrou as senhoras.
> — Esta é a doutrina — conluio dizendo — mas a mim parece-me melhor não se fazer disso espalhafato…
> D. Josefa Dias acudiu logo:
> — Mas nós é que não podemos arriscar a nossa alma a encontrar aqui por cima das mesas coisas excomungadas.
> — É destruir — exclamou D. Maria da Assunção — É queimar, é queimar! (Queiroz, 2021, p. 293)

A cena continua até que todos os objetos deixados por João Eduardo na casa de Amélia sejam reunidos numa fogueira acesa pelas inquisidoras. Jocosamente, Eça conclui o episódio com uma simples mas sagaz frase: "Os três padres então, sós, olharam-se — e riram" (Queiroz, 2021, p. 294).

No universo pictórico de Paula Rego, o poder está todo nas mãos das mulheres. Rodeado por elas, Amaro, sem sexo, torna-se vítima do desejo que é incapaz de alcançar através do prazer. Não por ser padre e ter feito voto de castidade, mas sim porque os objetos do seu desejo parecem lhe ter cortado fora a masculinidade, deixando-lhe apenas a angústia da tentação, como se vê pela menina à direita do quadro, cujo olhar lançado sobre Amaro sugere um controle revigorado pelo seu pé, que fortemente segura a saia do padre.

A contribuir com a perspectiva da subversão dos poderes através da sobreposição temporal, verifica-se que os traços composicionais da mulher à esquerda da tela muito se assemelham à figura que Rego cria para Amélia nos pastéis que se seguirão. Com efeito, ao longo das dezesseis pinturas, a artista compõe a sua protagonista a partir dos mesmos elementos: o cabelo preto preso em um coque ou em um rabo de cavalo, o rosto desenhado a fim de lhe atribuir uma aparência forte e decisiva e quatro vestimentas: um vestido de noiva, uma camisola com manchas vermelhas, um traje de criada e um luxuoso conjunto com um colete de longas mangas pretas e uma belíssima saia dourada que lhe cobre os pés. A disposição dos corpos na tela parece indicar que a cena se refere, para além dos momentos da infância de Amaro, aos episódios em que, já instalado na casa da Sra. Joaneira, o padre ficava aos pés de Amélia, que bordava: "Amaro ia sentar-se ao pé de Amélia que costurava à mesa; o olhar penetrante que se trocavam era todos os dias como o mútuo juramento de que o seu amor crescera desde a véspera" (Queiroz, 2021, p. 146).

Todavia, como vimos, Paula Rego submete Amaro ao poder das duas mulheres. Por meio da sobreposição temporal, a artista insinua que desde a infância Amaro é assombrado por Amélia, que se certifica de o controlar mediante a castração. Rego é capaz de situar a sua protagonista, como fantasma que se mantém vivo em dois espaços temporais significativos para o florescimento sexual de Amaro: os seus tempos de menino, quando se plantam as

sementes do desejo, e a sua vida adulta junto das beatas de Leiria, tempo em que os frutos proibidos estão maduros para serem colhidos. Mas como figura espectral e castradora, Amélia não permite a Amaro plantar as sementes. Cortando-lhe o sexo, ela o obriga a se comportar, e ele, como bom menino, porta-se bem.

Em seguida, a pintora intensifica o controle das mulheres sobre Amaro na tela *Mãe* (1998):



Figura 23: Paula Rego. *Mãe*. 1998. Pastel sobre papel montado em alumínio. 180 x 130 cm. Coleção CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Novamente cercado de mulheres, Amaro é inserido num ambiente mais inóspito do que o anterior. Contraditoriamente, diz Paula Rego que:

> Este é um quadro carinhoso — um homem vulnerável recebe cuidados. A criada, que lhe segura a bainha, é uma figura complacente, mas muito

> prática. É obediente, mesmo para com ele, e no entanto decidida. A concha cheia de picos perturbou o quadro, que originalmente era muito mais suave e romântico. Coisas visuais, elementos formais, criam aquilo que chamo uma história. (Rego, 1999, n.p.)

Em que medida este é um quadro carinhoso não há como dizer. Rego vulnerabiliza ainda mais Amaro nesta tela. Se em *Entre as Mulheres* era permitido ao pároco vestir uma camisa, fazer-se de menino para tentar despertar o mínimo de pena de Amélia e não olhar para o espelho lá presente, em *Mãe* as criadas ridicularizam-no e confrontam-no com o desprezível da sua situação. Num paralelo com o romance, esta pintura parece se relacionar com os momentos em que as criadas da Marquesa de Alegros feminizavam Amaro:

> As criadas, de resto, feminizavam-no; achavam-no bonito, aninhavam-no no meio delas, beijocavam-no, faziam-lhe cócegas, e ele rolava por entre as saias, em contacto com os corpos, com gritinhos de contentamento.
> Às vezes, quando a senhora marquesa saía, vestiam-no de mulher, entre grandes risadas; ele abandonava-se, meio nu, com os seus modos lânguidos, os olhos quebrados, uma roseta escarlate nas faces. (Queiroz, 2021, p. 29-30)

Se por vezes tornava-se timidamente envergonhado, o Amaro de Eça ainda sentia êxtase com as brincadeiras das criadas que o faziam de boneca, às gargalhadas, enquanto ele entrava em contato com os seus corpos debaixo das saias. Por seu turno, o Amaro de Paula Rego não possui o mesmo privilégio. Jocosamente, a pintora intitula *Mãe* à tela: o elemento que Amaro sentiu partir, como o barquinho ao fundo da imagem sinaliza. Tal qual as embarcações dirigem-se ao mar deixando para trás a insegurança daqueles que permaneceram em terra firme, que temem não voltar a ver os seus tripulantes, a mãe de Amaro embarcou na nau de Creonte para nunca mais voltar. Os sintomas da ausência materna são experienciados pelo menino, que testemunha sua vida ser atada às vontades da Marquesa de Alegros, sua primeira castradora. Seria a menina do centro da pintura a própria marquesa? A única dentre todas as figuras a vestir um traje mais ornamentalmente modelado enquanto pousa uma de suas mãos no ombro da criada, permitindo-lhe brincar com o menino, ao passo que com a outra dita o destino de Amaro?

Sim ou não, uma coisa é certa: a pequena marquesa é quem comanda o passo dessa imagem, sendo a única das personagens a olhar-nos diretamente, como se nos desafiasse a questionar a sua autoridade. É interessante ressaltar, ainda, que ao figurar a menina como uma garota negra, Paula Rego fortalece a leitura política de Isabel Pires de Lima (2001) e Maria Manuel Lisboa (2019) sobre o olhar crítico da pintora a respeito do famigerado império

português e dos seus impactos negativos sobre as suas ex-colônias, principalmente aquelas situadas na África.

Assim, a pequena marquesa, o barquinho e a ausência materna sinalizam para a ridicularização de Amaro porque da sua tristeza seu destino é selado: tornar-se padre sem nem ao menos lhe ser permitido questionar a decisão. A independência da personagem é motivo de riso porque ela não passa de uma ambição sem bases para ser alcançada. E potencializando o elemento risível da tela está a própria figura de Amaro, que novamente evoca a sua castração com a saia que Rego novamente o faz vestir. A figuração da personagem como um homem adulto não está mais aqui para mobilizar uma sobreposição temporal. Agora, sua aparência madura contribui para a confirmação da sua situação de indivíduo castrado.

A concha, no centro da imagem, "[...] perturbou o quadro [...]". Com efeito, a ausência desse elemento formal poderia criar outra história para essa pintura. No entanto,

> Em *Mãe*, a concha cheia de picos é a reificação do que, estereotipadamente e do ponto de vista "masculino", é o aspecto da sexualidade fantasiado da forma mais ameaçadora: o poder castrador do desejo feminino (o medo da castração na imagem da concha enquanto *vagina dentada*) (Rosengarten, 1999, p. 36, itálicos da autora)

Não por acaso, a pequena marquesa pega a mão de Amaro e a pressiona contra o seu seio. O triângulo que se forma entre essas três figuras denota que a castração do padre não acontece apenas pela sugestão do seu membro decepado, mas também pela intensificação do desejo das mulheres que habitam o universo pictórico de Paula Rego e têm a total liberdade de usufruir dele. Como alegoria da vagina dentada, a concha evoca o que essa imagem tem de perturbador para o imaginário masculino: a objetificação do homem que o desejo feminino metaforicamente engole e mastiga, destituindo-o de qualquer autoridade concedida pela convicção da penetração.

Amaro, seminu, apenas é capaz de expressar a sua volúpia sem nunca lhe ser permitido concretizá-la. Confrontado com a sua própria imagem pela criada que segura o espelho, ele é obrigado a reconhecer a sua posição subalterna nesse ambiente de tentações, mesmo que o seu corpo indique a sua maturação sexual. Com isso, a pequena marquesa guia a mão de Amaro ao seu seio, mas sem lhe permitir tocar ou apalpar. Olhando detalhadamente, vê-se que é ela quem controla o movimento do toque enquanto Amaro entrega-se resignadamente à sua autoridade.

Assim, Paula Rego dá seguimento à sua narrativa a partir de personagens femininas que contribuem para a manutenção do aprisionamento de Amaro. Se Amélia estava presente

em *Entre as Mulheres*, ela novamente retorna em *Mãe*, mas agora sob a aparência da criada que, de cócoras, segura a saia de Amaro, como a fazê-lo lembrar-se da sua posição subalterna.

No início de sua adolescência, Amaro é enviado ao seminário para iniciar os seus estudos eclesiásticos. Eça, então, põe em diálogo dois elementos contrastantes na formação da personagem: o início da sua puberdade e a obrigação religiosa do celibato. Nesse paradoxo, o seminário torna-se uma prisão de incumbências que não lhe interessa seguir:

> Nunca pudera compreender os que pareciam gozar o seminário com a beatitude e macerar os joelhos, ruminando com a cabeça baixa textos da "Imitação" ou de Santo Inácio; na capela, com os olhos em alvo, empalideciam de êxtase; mesmo no recreio, ou nos passeios, iam lendo algum volumezinho de "Louvores a Maria"; e cumpriam com delícia as regras mais miúdas — até subir só um degrau de cada vez, como recomenda S. Boaventura. A esses o seminário dava um antegosto do Céu: a ele só lhe oferecia as humilhações de uma prisão, com os tédios de uma escola. (Queiroz, 2021, p. 35)

Paula Rego utiliza-se do imaginário da personagem para explorar os conflitos do desejo em uma das telas mais densamente psicológicas desta série: *A Cela*. Intitulando-a a partir do próprio nome do quarto habitado por Amaro, é evidente como tanto a pintora como o romancista utilizam desse substantivo para sugerir aos seus espectadores e leitores o aprisionamento da personagem:

> *Na sua cela havia uma imagem da Virgem* coroada de estrelas, pousada sobre a esfera, com o olhar errante pela luz imortal, calcando aos pés a serpente. Amaro voltava-se para ela como para um refúgio, rezava-lhe a salve-rainha: mas, ficando a contemplar a litografia, esquecia a santidade da Virgem, via apenas diante de si uma linda moça loura; amava-a: suspirava, despindo-se, olhava-a de revés lubricamente; e mesmo a sua curiosidade ousava erguer as pregas castas da túnica azul da imagem e supor formas, redondezas, uma carne branca… (Queiroz, 2021, p. 36, itálicos nossos)



Figura 24: Paula Rego. *A cela*. 1997. Pastel sobre papel montado em alumínio. 120 x 160 cm. Coleção Marlborough Fine Art, Londres.

O comentário de Rego sobre o pastel contribui para a aproximação da imagem ao início da adolescência da personagem: "quando Amaro era pequeno costumava brincar com as figuras da Virgem e dos Santos, como se fossem bonecas. A pintura precisava de qualquer coisa debaixo da cama" (Rego, 1999, n.p.). Momentos antes de o protagonista queiroziano ingressar em seus estudos eclesiásticos, o narrador nos informa que as bonecas são a primeira experiência do menino com o corpo feminino como objeto de desejo: "mas insensivelmente pôs-se também a ter saudades dos seus passeios aos domingos, da claridade do gás e das voltas da escola com os livros numa correia, quando parava, encostado à vitrina das lojas a contemplar a nudez das bonecas!" (Queiroz, 2021, p. 35). Já no seminário, em sua cela, Amaro passa a conceber na imagem da Virgem a erotização da mulher que lhe é vetada tocar.

Paula Rego, portanto, compõe esse quadro através de três elementos que constituem a sua totalidade: o título, a figura de Amaro e a efígie da Virgem debaixo da cama. Com o corpo rijo, num momento de contorção, e com o rosto exprimindo frustração, a figura do

padre permite à pintora explorar a condição psicológica da personagem. Mesmo sozinho, sem a presença das suas vigilantes das pinturas anteriores, Amaro encontra-se mais do que antes encarcerado na cela do seu desejo. Este, que Paula Rego figura na efígie da Virgem, esconde-se, mas sem impedir que o pároco sinta a sua presença como a mão escondida pela almofada parece indicar. Estaria ele de fato se masturbando como crê Maria Manuel Lisboa (2019)? Ao que tudo indica, ele parece tentar. Neste universo, Paula Rego dá as rédeas às mulheres. A Amaro é apenas permitido obedecer e tentar. O falocentrismo do romance é desmantelado pela pintora que novamente usa da aparência madura do seu modelo para ridicularizar a posição de macho patriarcal que a personagem literária assume.

O encontro entre Amaro e Amélia ocorre logo quando o padre chega em Leiria e se hospeda na casa da Srª. Joaneira. Durante toda a sua estada na Rua da Misericórdia, o pároco escuta, no quarto acima do seu, Amélia movimentar-se, o que o estimula a imaginá-la despindo-se na intimidade dos seus aposentos:

> Amaro lia até tarde, um pouco perturbado por aqueles períodos sonoros, túmidos de desejo, e no silêncio; por vezes, sentia em cima ranger o leito de Amélia: o livro escorregava-lhe das mãos, encostava a cabeça às costas da poltrona, cerrava os olhos e parecia-lhe vê-la em colete diante do toucador desfazendo as tranças; ou; curvada; desapertando as ligas, e o decote da sua camisa entreaberta descobria os dois seios muito brancos. Erguia-se, cerrando os dentes, com uma decisão brutal de a possuir. (Queiroz, 2021, p. 97)

Paralelamente, Amélia, em seu quarto, também é instigada pela presença imaginária de Amaro no cômodo abaixo:

> Ela, em cima, não dormia também. Sobre a cómoda, dentro de uma bacia, a lamparina extinguia-se, com um mau cheiro de morrão de azeite; brancuras de saias caídas no chão destacavam; e os olhos do gato, que não sossegava, reluziam pela escuridão do quarto com uma claridade fosfórica e verde. (Queiroz, 2021, p. 70)

Desse jogo de tentações, Paula Rego realiza dois quadros que dialogam entre si: *Poleiro* e *Prostrada*. Possivelmente evocando os momentos literários em que Amaro e Amélia escutam-se em seus quartos, Rego continua a subverter a narrativa queiroziana ao alterar as perspectivas de como essas duas personagens se comportam nesse momento da sua narrativa pictórica.

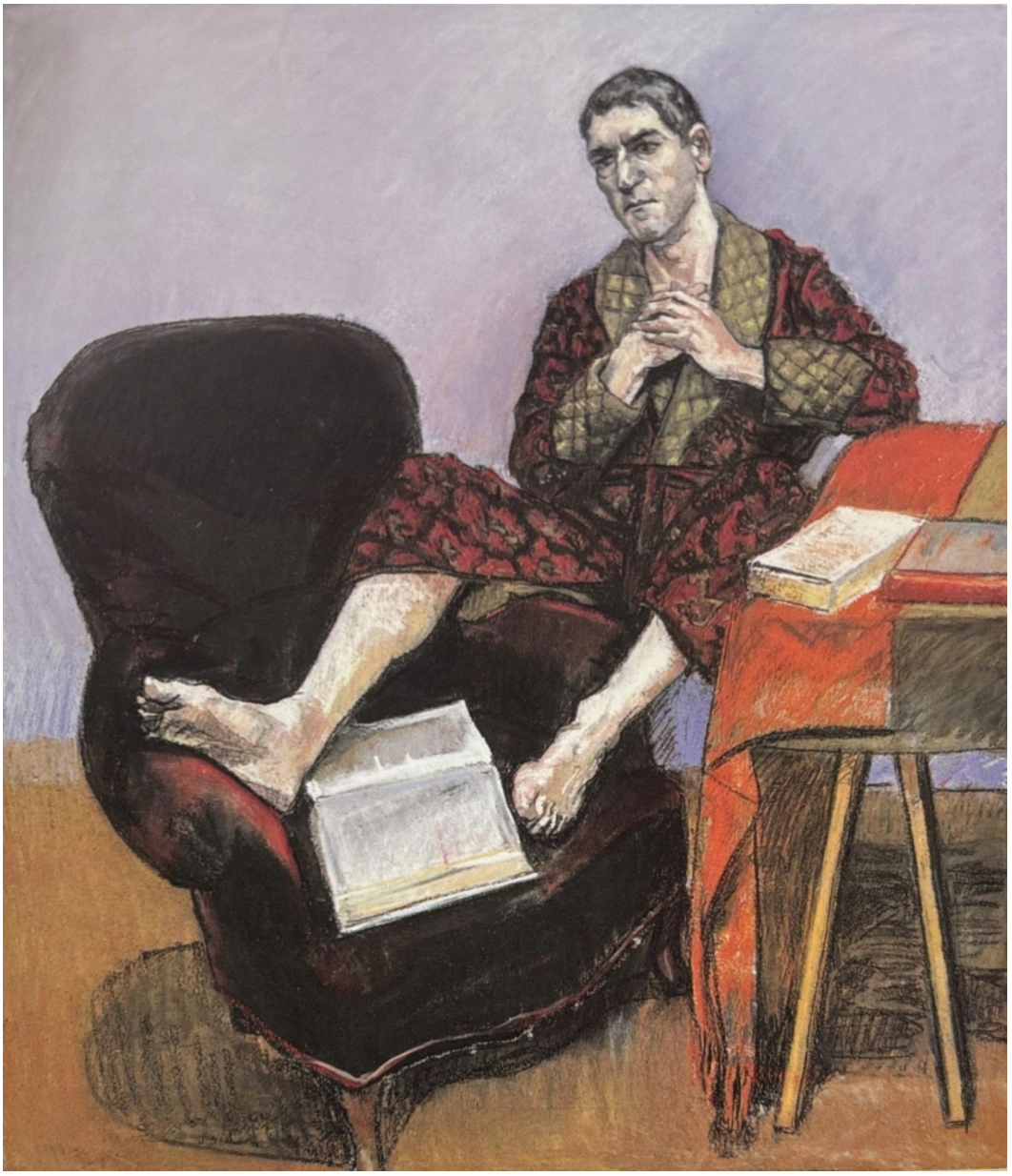


Figura 25: Paula Rego. *Poleiro*. 1997. Pastel sobre papel montado em alumínio. 120 x 100 cm. Coleção Particular.

Sobre *Poleiro*, o comentário de Paula Rego situa a imagem no momento da narrativa de Eça em que Amaro, após descobrir que Amélia engravidara, arma o plano de casá-la com João Eduardo para que o escândalo do seu caso com a menina não fosse descoberto: "aqui está Amaro, rodeado dos seus livros. As coisas correram mal. Como a engravidou, tentou fazê-la casar com alguém, para que pudesse continuar a confessá-la e a fazer amor com ela." (Rego, 1999, n.p.). Todavia, e como já apontaram Isabel Pires de Lima (2001) e Maria Manuel Lisboa (2019) a disposição dos elementos do quadro, aqueles que, segundo a própria

pintora, criam o que ela chama uma história, parecem situar essa tela nos diversos momentos em que o pároco escuta Amélia no quarto de cima:

> Descia, ia folhear o seu Breviário; mas a voz de Amélia falava em cima, o tic-tic das suas botinas batia o soalho… Adeus! A devoção caía como uma vela a que falta o vento; as boas resoluções fugiam, e lá voltavam as tentações em bando a apoderar-se do seu cérebro, frementes, arrulhando, roçando-se umas pelas outras como um bando de pombas que recolhem ao pombal! (Queiroz, 2021, p. 94)

O breviário de orações diárias está aos seus pés, na poltrona, a insinuar o estado que o título do quadro denuncia: Amaro está empoleirado entre o dever divino e a idealização do seu desejo. Não por acaso, Pires de Lima (2001) e Maria Manuel Lisboa (2019) chamam a atenção para o arranjo do corpo da personagem nesta tela: Paula Rego empoleira a personagem nos braços da poltrona, quase como se estivesse a levitar, potencializando ainda mais a percepção de que nesta imagem o padre tenta equilibrar-se entre a fé e o desejo.

Figurado de roupão como se estivesse nas horas finais do seu dia, Amaro contempla a presença de Amélia, que se manifesta nos ruídos do quarto acima. A feição taciturna sugere a sua imersão em profundos pensamentos, impressão intensificada por suas mãos, que se cruzam como se indicassem o desenrolar da mente. Mais uma vez extirpando de Amaro qualquer feitio violento, Paula Rego constrói imageticamente a sua personagem através da sua rendição à figura que, no romance, ele destrói: Amélia.

Antes de prosseguir, é importante ressaltar ainda uma interessante característica sobre a figuração de Amaro em todas as quatro telas analisadas até aqui. Maria Manuel Lisboa (2019, p. 186), ao comentar a tela *Mãe* diz que:

> *Art theory, in ways analogous to film theory, has suggested that the male nude in the Western aesthetic tradition is usually depicted in ways that emphasize the man's control over his own body (for example through focusing on it while in action rather than in repose, and on its purposefully built-up musculature). The female nude, in contrast, is generally offered as the object of voyeuristic, presumed-male contemplation.*[26]

Isto é, de novo com o intuito de subverter a narrativa queiroziana, mas também a tradição clássica de representação dos corpos femininos e masculinos, Paula Rego corrompe a

[26] A teoria da arte, de certa maneira análoga à teoria do cinema, tem sugerido que, na tradição da estética ocidental, o nu masculino é retratado por formas que enfatizam o controle que o homem tem do seu próprio corpo (por exemplo através da sua focalização em movimento ao invés de em repouso, e no enfoque da sua musculatura construída propositadamente). O nu feminino, em contraste, é geralmente oferecido como o objeto da contemplação voyeurística presumidamente masculina (Lisboa, 2019, p. 186, tradução nossa)

figura de Amaro, fazendo dele um objeto de contemplação voyeurística. Ao figurá-lo regularmente seminu, a artista emula a tradição artística e literária de objetificar o corpo feminino e explora as dimensões subalternas do corpo masculino. A nudez de Amaro contrasta com a nudez da Amélia do romance. Mas, ao contrário de fazê-lo um mero objeto de desejo, como a menina se torna para os leitores, Rego tumultua a figuração da masculinidade escancarando as possibilidades da fraqueza física e da submissão sexual repelidas pelo universo patriarcal. Dessa maneira, a imagem de Amaro, criada pela pintora, além de perturbar a própria personagem criada por Eça, também sugere criticamente que pensemos o padre literário como símbolo da opressão do patriarcado sobre as mulheres.

Se em *Poleiro* Paula Rego desequilibra a narrativa queiroziana por meio da rendição de Amaro à autoridade de Amélia, em *Prostrada* ela fará o oposto. Concedendo à menina o direito de desfrutar a sua própria sexualidade, Rego figura a sua protagonista de maneira dominante e imperiosa.



Figura 26: Paula Rego. *Prostrada*. 1998. Pastel sobre papel montado em alumínio. 100 x 80 cm. Coleção particular.

Intencionalmente, a Amélia de Paula Rego provoca Amaro que se submete no quarto abaixo. A pintora, então, constrói a sua personagem opondo-a à Amélia de Eça. Se as únicas formas encontradas pelo escritor para criticar os prejuízos da educação religiosa das mulheres no Portugal oitocentista foram a morte e a objetificação de personagens femininas, Paula Rego seguirá na contramão do romancista e concederá a Amélia não apenas a força e o privilégio de assumir a sua sexualidade, mas também o direito à vingança.

Como exposto acima, a presença de Amélia parece ser sentida ao longo de toda a série. Mesmo nas telas em que a pintora dá a Amaro o protagonismo, a menina se faz presente ora em uma figura cujos traços e composição se assemelham à imagem que Rego cria para ela, ora pela alusão à sua influência sobre Amaro. De fato, mesmo quando Amélia está visualmente ausente, Paula Rego fá-la manifestar-se mediante o não-visível pictórico. Como

se dialogasse com Didi-Huberman (2013), a maneira como a pintora articula a presença de Amélia muito se assemelha aos dois primeiros estágios propostos pelo investigador francês para se superar o racionalismo na história da arte: a rasgadura e o sintoma.

Rasgar a imagem diz respeito ao próprio ato de romper ou abrir a razão. Segundo o estudioso, se há uma verdade interpretativa das obras de arte, alcançada mediante o racionalismo desenvolvido por Kant, essa é a formação de uma unidade que limita a imagem artística a sua *representação* discursiva. Isto é, abre-se a figura a partir da sua leitura apenas para fechá-la por essa mesma leitura. O esquematismo de se observar e "compreender" a imagem por meio de uma tradição iconográfica e iconológica significa encerrar o que se vê a uma série de significados previamente estabelecidos por uma suposta razão:

> Se quisermos *abrir* a "caixa de representação", devemos então praticar nela uma dupla rachadura ao meio: rachar ao meio a simples noção de *imagem* e rachar ao meio a noção simples de *lógica*. Pois as duas constantemente se juntam para dar à história da arte a evidência própria de sua simples razão. Rachar ao meio a noção de imagem seria, em primeiro lugar, voltar a uma inflexão da palavra que não implique nem a imagística, nem a reprodução, nem a iconografia, nem mesmo o aspecto "figurativo". Seria voltar a um questionamento da imagem que não pressuporia *ainda* a "figura figurada" — refiro-me à figura fixada em objeto representacional —, mas somente a *figura figurante*, a saber, o processo, o caminho, a questão em ato, feita cores, feita volumes: a questão ainda aberta de saber o que poderia, em tal superfície pintada ou em tal reentrância da pedra *vir a ser visível*. (Didi-Huberman, 2013, p. 187, itálicos do autor)

A metáfora da atitude de rasgar — dividir a unidade — permite a Didi-Huberman desenvolver esse primeiro estágio no qual a rasgadura nada mais é do que a viabilização de possibilidades interpretativas que vão além da uniformidade iconográfica e iconológica. A figura deixa de ser percebida como um elemento fixado a um objeto identificável (figurada) para ser compreendida a partir do processo (figurante). Ou seja, a imagem não "está finalizada" quando a vemos, mas ela é um contínuo fazer-se pelo o que *se pode vir a ver* através das cores, dos volumes, das formas e dos traços manipulados pelo artista. A interação entre os componentes estabelecida pelo pintor suscita na mente do espectador a formação de uma imagem cuja captação não é completamente possível. Daí o historiador propor abri-la, porque ela nunca esteve realmente fechada, apenas a cerramos para a enquadrar nos limites estabelecidos pelo racionalismo. Rasgar é, portanto, libertar a percepção visual do seu confinamento analítico e objetivo.

O "ferimento" do rasgo desagrega a unidade discursiva da razão e permite que se perceba aquilo que Didi-Huberman qualifica como sintoma:

> Essa *alguma coisa*, esse *mesmo assim* estão no lugar de uma abertura de uma cisão: a visão ali se rasga entre ver e olhar, a imagem ali se rasga entre representar e se apresentar. Nessa rasgadura, portanto, trabalha alguma coisa que não posso apreender – ou que não pode me apreender inteiramente, duradouramente — pois não estou sonhando, e que no entanto me atinge na visibilidade do quadro como um acontecimento de olhar, efêmero e parcial. (Didi-Huberman, 2013, p. 205, itálicos do autor)

Como lastro do que se percebe mas não se pode de fato conceber, o sintoma qualifica-se como a percepção que impede a sintetização da imagem artística. Ele está lá como um espectro que vagueia e é incapaz de ser capturado. É um não-saber que apenas permite a interpretação, isto é, a atitude que não totaliza e apenas tenta captar a impressão. Aberta a imagem, Didi-Huberman situa o sintoma como "essa alguma coisa" cuja totalidade é inalcançável porque se fragmenta no próprio instante em que é percebido. Como estruturas abertas, a rasgadura e o sintoma funcionam como a metáfora dos pescadores desenvolvida pelo estudioso: mesmo que eles joguem a rede de pesca ao mar e capturem os peixes, o próprio mar escapa dos seus instrumentos para ser percebido pelo que contém, mas não pelo que é:

> Pois o modelo das "formações do inconsciente" nos coloca diante de *estruturas abertas*, algo como redes de pescadores que gostariam de conhecer não apenas o peixe bem formado (as figuras figuradas, as representações), mas o próprio mar. Quando puxamos a rede em nossa direção (na direção do nosso desejo de saber), somos obrigados a constatar que o mar por seu lado se retira. Ele escoa por toda a parte, foge, e ainda o percebemos um pouco em torno dos nós da rede onde algas informes o significam, antes de secarem completamente em nossa praia [...] Os peixes estão bem ali (as figuras, os detalhes, os fantasmas que o historiador da arte igualmente ama colecionar), mas o mar que os torna possíveis guardou seu mistério, presente apenas no brilho úmido de algumas algas presas nas beiradas. (Didi-Huberman, 2013, p. 223, itálicos do autor)

A presença de Amélia, portanto, rasga as imagens que compõem esse conjunto de quadros no que a personagem de Paula Rego têm de subversiva ao enredo queiroziano. As ideias que a constituem ganham forma pela figura que a pintora cria para ela e concentram-se em sua imagem quando essa se faz presente. O sintoma passa a ser apreendido pela percepção do elemento disruptivo e perigoso que a imagem de Amélia suscita à ordem patriarcal. Presente, a emulação que a personagem sugere ganha uma figura tal qual se fosse uma alegoria. Ausente, a perturbação abstrai-se para ser insinuada no que Amélia tem de autoridade sobre as outras personagens. Como sintoma, ela percorre toda a série feito um

fantasma cuja presença percebe-se mas não se captura. Quase como se anunciasse a morte da personagem, Paula Rego garante quadro após quadro a vingança de Amélia. Ao final, a rasgadura dessa figura potencializa-se por sua morte e encarnação, fazendo do corte contra a carne de Amaro mais um componente sintomático da sua forma emulativa. Esse aspecto será retomado e melhor desenvolvido na altura em que esta leitura chegar à última tela do arranjo evidenciado previamente: *Anjo*.

Em *Prostrada*, a artista evoca como motivo da pintura a provocação de Amélia sobre Amaro. Em contrapartida ao que ocorre no romance, no qual imposições sociais e religiosas nunca permitem à personagem reclamar a sua sexualidade, aqui a disposição do corpo de Amélia denota que ela se apropria do seu próprio desejo. Literalmente prostrada diante da mesa, com a cabeça quase repousada em seus braços, que se unem pelas mãos que se seguram, a sua figura poderia muito bem indicar a inocente personagem queiroziana em um momento de reza, ao fim do dia, como era de se esperar de uma jovem. No entanto, a disposição do corpo, que se mostra de frente para nós, com as pernas abertas e um olhar provocador, sinaliza para um convite erótico que parte de Amélia. O erotismo ainda é intensificado pela bota e pelo bocado de pele que Paula Rego sutilmente expõe, conferindo a essa imagem um pendor fetichista comentado pela própria pintora: "são bonitas as botas, não são? Bem justas, rematam bem os pés. E há um bocadinho de pele à vista acima da bota — não muita, só um pouco." (Rego, 1999, n.p.).

No romance, após um almoço com os outros membros eclesiásticos, Amaro retorna a Leiria por Cortegaça e encontra Amélia, que se junta a ele. Em determinado momento, para não sujar seu vestido, a menina o segura, levantando-o levemente e exibindo um pouco da sua meia: "para saltar umas lamas tinha apanhado o vestido; e a brancura da meia que ele [Amaro] entreviu, perturbou-o como um começo da sua nudez." (Queiroz, 2021, p. 119). No quadro em questão, Paula Rego parece dialogar com esta cena romanesca para, indiretamente, figurar Amélia tal qual a menina da obra literária é descrita: com o vestido levemente levantado a fim de exibir as suas botas, que "rematam bem os pés", junto da nudez de sua pele. Mas em oposição à passagem textual, na qual o desejo de Amaro é inocentemente açulado, em Paula a provocação é propositada e convidativa.

A contribuir com isso está o elemento da cor branca. Pires de Lima (2001) lembra que o branco, ao longo do romance de Eça, é empregado como um símbolo que insinua o erotismo presente na obra. Rego mantém essa perspectiva e, ao mesmo tempo em que a edifica, a corrompe. Evidentemente, o erotismo que o romancista atribui a essa cor tem muito a ver com a sua tradicional sugestão da virgindade cristã. Pigmento que traduz os ideais de

purificação e inocência do imaginário católico, o branco é o principal constituinte do ícone da virgindade. Por isso, a figuração de Amélia em um vestido branco, que muito se assemelha a um traje de noiva, enquanto dissimula a posição de reza ao prostrar-se diante de uma mesa cuja toalha também é branca, permite a Paula Rego perturbar e ironizar a imagem da personagem queiroziana ao passo que concede à sua protagonista o direito da sedução.

A pintora, portanto, assegura à sua Amélia a liberdade sexual. No romance, uma das características da personagem é, justamente, o conflito entre a sua forte devoção e a sua potente libido que, desde os seus primeiros ciclos menstruais, é vista como um perigoso componente:

> — Nada de sustos, minha rica senhora, são os quinze anos da rapariga. Hão de-lhe vir amanhã as vertigens e os enjoos… Depois acabou-se. Temo-la mulher.
> A S. Joaneira compreendeu.
> — Esta rapariga tem o sangue vivo e há de ter as paixões fortes! — acrescentou o velho prático, sorrindo e sorvendo sua pitada. (Queiroz, 2021, p. 76)

Assim, qualquer punição moral, social ou religiosa que Amélia poderia sofrer no romance ao expressar o seu desejo, no universo pictórico de Rego é desmantelada. Nesse sentido, e no que se refere ao ateliê da artista como um palco teatral mencionado anteriormente, a cadeira utilizada pela pintora para montar essa cena também parece estar presente para subverter as imposições patriarcais, que a Igreja reforça, sobre o corpo da mulher. Quando Amaro relata ao Cônego Dias a gravidez de Amélia, a possibilidade de se realizar um aborto, logo nas primeiras semanas de gestação, é rapidamente descartada pelos dois homens por virtudes religiosas:

> — Mas então que quer você? — disse o cónego — Não quer decerto que se dê uma droga à rapariga, que a arrase…
> Amaro encolheu os ombros, impaciente com aquela ideia insensata. O Padre-Mestre, positivamente, estava divagando… (Queiroz, 2021, p. 374)

Mesmo que as reticências sugiram a hesitação de Amaro em negar o aborto, a interrupção forçada da gravidez não é mais retomada ao longo do romance. À medida que realizava essa série, Paula Rego também produzia outra, quase simultaneamente. Os pastéis que compõem esse segundo conjunto de quadros tomam como tema o próprio aborto e o seu título, *Untitled* (1998-1999), denota justamente o silêncio e a "não existência" da prática de abortos clandestinos que colocam em risco a saúde de milhares de mulheres. Como Maria

Manuel Lisboa (2019, p. 201) informa, esses pastéis dialogam com o cenário político do Portugal de junho de 1998, quando se tratava da legalização do aborto no país:

> *As so often in Rego's work, only more directly so in this case, her images are rooted in a pre-existing context whose nuances inform the resulting pictures, and are central to their meaning. The motivation behind these particular works was a political event in Portugal, namely the referendum on a law just then approved by parliament, which liberalized the existing abortion regulations. Like many European countries, Portugal has a strong constitution, and it is unconstitutional to hold a referendum on a law already approved by parliament. But a powerful lobby promoted largely by Roman Catholic interests brought sufficient pressure to lead the President of the Republic to approve an (unconstitutional) referendum. The referendum took place on 28 June 1998. Its result, details surrounding which will be outlined presently, was to bring about the suspension of the law, for the purpose of its subsequent re-submission to Parliament.*[27]

Não é nosso objetivo incluir na nossa leitura essa segunda série de pinturas. O que é válido destacar é o tácito diálogo que se pode estabelecer entre a tela *Prostrada* com um dos quadros que compõem a coleção de pastéis sobre o aborto: o intitulado *Nº 5* (1998):

[27] Como geralmente acontece na obra de Rego, apenas mais diretamente neste caso, as suas imagens estão enraizadas em um contexto pré-existente cujas nuances informam as pinturas resultantes, e são centrais para o seu significado. A motivação por trás desses trabalhos em particular foi um evento político em Portugal, o referendo a uma lei recentemente aprovada pelo parlamento, a qual liberalizava as existentes regulações sobre o aborto. Como muitos países europeus, Portugal tem uma forte Constituição, e é inconstitucional manter um referendo sobre uma lei aprovada pelo parlamento. Mas uma poderosa associação promovida majoritariamente por interesses católicos-romanos, trouxe uma pressão suficiente para direcionar o Presidente da República a aprovar um (inconstitucional) referendo. O referendo aconteceu em 28 de junho de 1998. O seu resultado, cujos detalhes serão esboçados, era suspender a lei através da sua subsequente re-submissão ao parlamento. (Lisboa, 2019, p. 201, tradução nossa).



Figura 27: Paula Rego. *Nº 5*. 1998. Pastel sobre papel montado em alumínio. 110 x 100 cm. Coleção particular.

No que toca à atribuição de significados a um objeto em contexto artístico, não podemos deixar de levar em consideração que, numa perspectiva cenográfica, Paula Rego reveste as cadeiras em que a mulher apoia as suas pernas, à espera do procedimento clandestino, de sentidos que remetem à prática do aborto, mesmo que em imagens distintas. Assim, acomodando Amélia em um desses mesmos assentos, a pintora parece insinuar que a melhor alternativa para a personagem romanesca seria a interrupção da sua gravidez. Caso o aborto fosse realizado, Amélia poderia ter vivido e o seu corpo seria tratado como o de uma boneca que passa de uma mão (Amaro) a outra (João Eduardo). O significado atribuído a essa cadeira contribui para que Paula Rego potencialize a subversão da narrativa queiroziana, arrasando qualquer possibilidade punitiva contra o corpo feminino. A morte, no universo pictórico de Paula Rego, nunca virá pelo ventre.

Dando continuidade à narrativa imagética, Rego cria a sua imagem de Dionísia, a personagem cujo nome intitula a pintura seguinte – *Dionísia* –, e assim segue emulando a obra queiroziana:



Figura 28: Paula Rego. *Dionísia*. 1998. Pastel sobre papel montado em alumínio. 100 x 80 cm. Coleção particular.

Em uma das mais belas telas de toda a série, Paula Rego insere Dionísia em um quadro de atmosfera melancólica e sofrida. Por que a personagem lamenta? Pela morte de Amélia ou porque ela poderia tê-la salvado? Mesmo que a sua expressão anuncie o fim do enredo, a posição em que inserimos este quadro se justifica porque, como a própria artista reconhece, é Dionísia quem intermedia todo o caso: "Dionísia é uma personagem do livro, a intermediária que trata de tudo, uma parteira e uma aborteira." (Rego, 1999, n.p.). Novamente

aludindo ao tema do aborto, o comentário de Paula Rego reforça nosso argumento a respeito da pintura anterior: a salvação de Amélia não poderia ser alcançada através de soluções patriarcais, apenas pelo universo feminino de sacerdotisas e feiticeiras que com um chá concedem a liberdade uterina às mulheres. Portanto, a imagem de Dionísia é manipulada por Rego a partir do que ela negativamente simboliza no universo patriarcal, isto é, a liberdade sexual das mulheres e a reivindicação da autonomia dos seus corpos para a gestação.

No romance, a primeira descrição de Dionísia concedida pelo narrador sugere antever o destino de Amélia:

> A Dionísia fora outrora a Dama das Camélias, a Ninon de Lenclos, a Manon de Leiria; gozara a honra de ser concubina de dois governadores civis e do terrível morgado da Sertejeira; e as paixões frenéticas que inspirara tinham sido para quase todas as mães de família de Leiria causa de lágrimas e de fanicos. Agora engomava para fora, encarregava-se de empenhar objetos, *entendia muito de partos*, protegia "o rico adulteriozinho" segundo a singular expressão do velho D. Luís da Barrosa cognominado "o Infame", fornecia lavradeirinhas aos senhores empregados públicos, sabia toda a história amorosa do distrito. E via-se sempre na rua a Dionísia com o seu xale de xadrez traçado, *o pesado seio tremendo dentro de um chambre sujo*, o passinho discreto e *os antigos sorrisos* — mas a que faltavam já dois dentes de diante. (Queiroz, 2021, p. 131, itálicos nossos)

Detentora da sabedoria de uma parteira de longa data e com o "pesado seio" que Paula Rego reproduz, a Dionísia da artista não sorri. Seus olhos estão direcionados para o além e, juntos da sua lastimosa face, parecem sugerir que a personagem vê a tragédia romanesca desenrolar-se diante de si. Com efeito, a primeira fala de Dionísia em todo o romance acontece justamente no momento em que ajuda Amélia a sair da casa de Amaro após o primeiro encontro sexual entre os dois: "Está a barra livre, minha rica menina…" (Queiroz, 2021, p. 315). No dia seguinte, é Dionísia quem adverte Amaro sobre o caso, notificando-lhe que era necessário segredo: "Ó senhor pároco, olhe que isto assim não tem jeito. Ontem iam vendo sair daqui a pequena. É muito sério, menino… Para o bem de todos é necessário segredo!" (Queiroz, 2021, p. 317). E, por fim, é ela quem sugere ao pároco que utilize a casa do Tio Esguelhas para seus encontros com Amélia:

> — A mim parece-me que para ver a pequena não há como a casa do sineiro!
> — A casa do sineiro?
> Ela recordou-lhe, muito tranquilamente, a excelente disposição do sítio. Um dos quartos ao pé da sacristia, como ele sabia, dava para um pátio onde se tinha feito um barracão no tempo das obras. Pois bem, justamente do outro lado eram as traseiras da casa do sineiro… A porta da cozinha do tio

> Esguelhas abria para o pátio: era sair da sacristia, atravessá-lo, e o senhor pároco estava no ninho!
> — E ela?
> — Ela entra pela porta do sineiro, pela porta da rua que dá para o adro. Não passa vivalma, é um ermo. E se alguém visse, nada mais natural, era a menina Amélia que ia dar um recado ao sineiro… Isto já se vê, é ainda pelo alto, que o plano pode-se aperfeiçoar… (Queiroz, 2021, p. 318)

À vista disso, *Dionísia* assume uma das mais importantes posições ao longo da narrativa pictórica de Paula Rego porque ela evoca, de uma só vez, todas as atribulações do caso de Amaro e Amélia. A Dionísia de Rego arroga a labuta "do rico adulteriozinho" e, como Pires de Lima (2001, p. 17) observa, "[...] é representada sentada por Paula Rego com a dignidade de uma trabalhadora em descanso". Todavia, esse descanso não vem sem consequências. A composição formal da personagem indica que este é um repouso após uma tragédia. Assim como o soldado repousa depois da guerra, a contemplar o número de mortes que lhe valeram a sua vitória ou a sua derrota, Dionísia medita sobre o trabalho que levou à morte de Amélia.

Efetivamente, o formato de seu corpo, enriquecido pelo seu pesado seio e pelo sensual vermelho que veste, sinaliza a aparência da fêmea dionisíaca que Pires de Lima aponta. No entanto, assim como o seu descanso é imbuído de tragédia, a fecundidade do seu seio também carrega a morte do filho de Amélia, que ela indiretamente encomendou:

> Mas a Dionísia procurava ainda, arranhando devagar o queixo. Também sabia de outra. Essa morava para o lado da Barrosa, a bom distância… Criava em casa, era o seu ofício… Mas nessa nem falar!
> — Mulher fraca, doente?
> A Dionísia chegou-se ao pároco, e baixando a voz:
> — Ai, menino, eu não gosto de acusar ninguém. Mas, está provado, é uma tecedeiro de anjos!
> — Uma quê?
> — *Uma tecedeira de anjos!*
> — O que é isso? Que significa isso? — perguntou o pároco.
> A Dionísia gaguejou-lhe uma explicação. Eram mulheres que recebiam crianças a criar em casa. E sem exceção as crianças morriam… Como tinha havido uma muito conhecida que era tecedeira, e as crianças iam para o Céu… Daí é que vinha o nome. (Queiroz, 2021, p. 458, itálicos do autor)

E, junto disso, o vermelho, que numa primeira leitura sugere a sua vigorosa sensualidade, também pode sinalizar o sangue de Amélia:

> — Ai, senhor abade, está perdidinha… Depois das convulsões que foram de arrepiar, caiu naquele sono, que é o sono da morte…

> E olhando para todos os cantos como para se assegurar da solidão, disse muito excitada:
> — Eu não quis dizer nada… Que o senhor doutor tem um génio!... Mas sangrar a rapariga naquele estado é querer matá-la… Que ela tinha perdido pouco sangue, é verdade… Mas nunca se sangra ninguém em semelhante momento. Nunca, nunca!
> — O senhor doutor é homem de muita ciência…
> — Pode ter a ciência que quiser… Eu também não sou nenhuma tola… Tenho vinte anos de experiência… Nunca me morreu nenhuma nas mãos, senhor abade… Sangrar em convulsões? Até causa horror!...
> Estava indignada. O senhor doutor tinha torturado a criaturinha. Até lhe quisera administrar clorofórmio… (Queiroz, 2021, p. 486)

Logo, se nesta série Paula Rego vinga Amélia, todos aqueles que contribuíram para a sua morte serão julgados. No caso de Dionísia, Rego figura a culpa da personagem. Seja por ter auxiliado no arranjo de Amaro ou por não ter utilizado a sua sabedoria para salvar a vida de Amélia, nesta narrativa pictórica Dionísia está fadada a lamentar uma tragédia que ajudou a consumar. Através do seu corpo, ela é obrigada a sentir a fadiga da maquinação e a lembrar as mortes que indiretamente encomendou.

Entretanto, mesmo que o pincel da pintora por vezes se assemelhe a um malhete, é necessário reconhecer que, ao contrário de Eça, em cuja obra Dionísia apenas é evocada pelas margens do enredo e com um tom moralizante, Paula Rego ainda concede a essa "marginal" o direito ao protagonismo. Em seu universo pictórico, os padres que protagonizam o enredo queiroziano nem sequer existem. Rego reconhece os malefícios da doutrina católica, mas, na contramão do romancista que apenas expôs a hipocrisia do corpo eclesiástico e, como muitos antes dele, fez uso da imagem feminina como um objeto a ser descartado, a artista emula todo o romance e concede às periféricas personagens femininas lugares de destaque. Dessa maneira, a pintora ainda perturba a perspectiva patriarcal e liberal de Eça com *Dionísia*, mesmo que a parcela de culpa da personagem, devida ao simbólico assassinato de Amélia, seja julgada.

Outra personagem que Paula Rego retira das margens romanescas é Totó, a filha do sineiro Tio Esguelhas que, voyeuristicamente (Lima, 2001), testemunha os encontros de Amaro e Amélia. Figurada em *Rapariga com galinhas*, a personagem é criada com uma dimensão que a valoriza como ser humano:

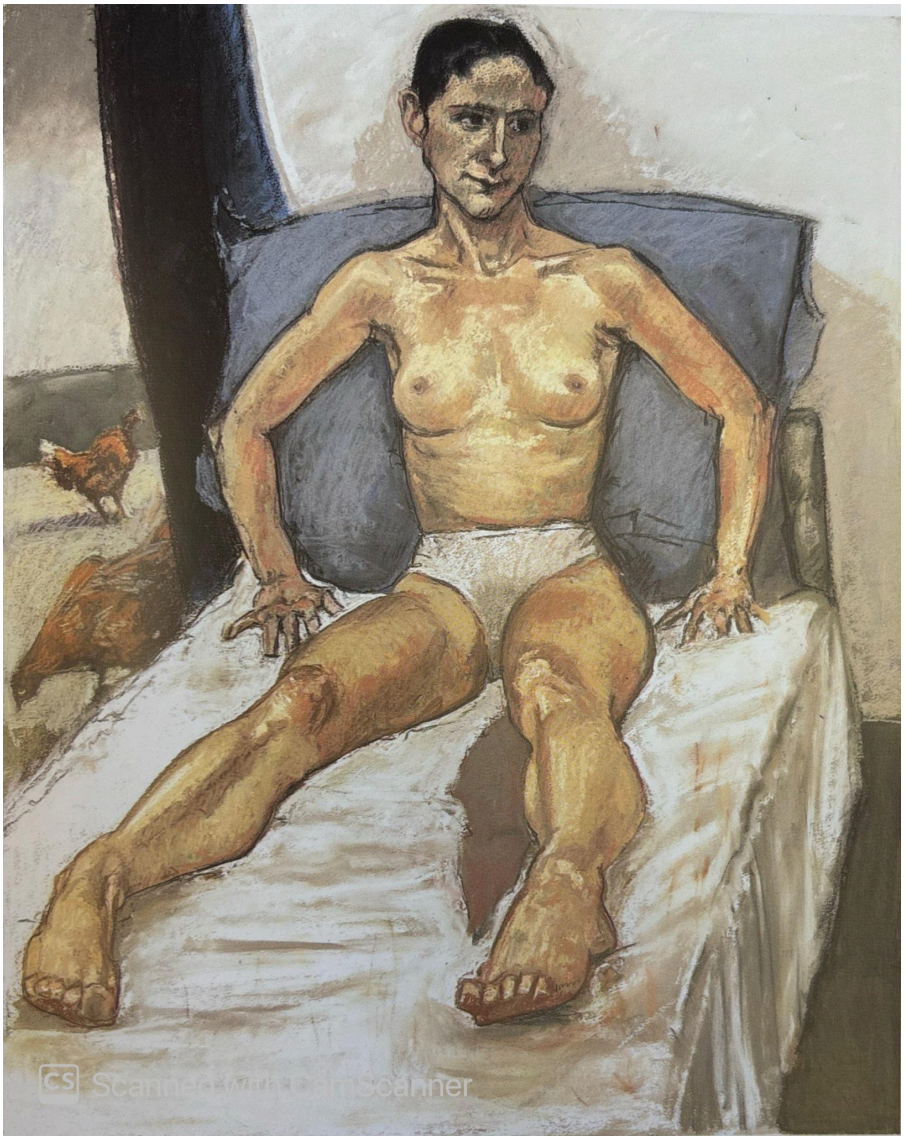


Figura 29: Paula Rego. *Rapariga com galinhas*. 1997. Pastel sobre papel montado em alumínio. 120 x 80 cm. Coleção Marlborough Fine Art, Londres.

A aparência tísica de Totó é o primeiro elemento que o narrador oferece ao descrevê-la. A descrição, então, mostra-se encoberta de preconceitos que denotam a posição que pessoas com deficiência assumiam no corpo social do século XIX:

> O tio Esguelhas, viúvo, tinha uma filha de quinze anos paralítica, desde pequena, das pernas. "O Diabo embirrou com as pernas da família", costumava dizer o tio Esguelhas. Era decerto esta desgraça que lhe dava uma tristeza taciturna. Contava-se que a rapariga (cujo nome era Antónia, e que o pai chamava Totó) o torturava com perrices, frenesis, caprichos abomináveis. O dr. Gouveia declarara-a *histérica*: mas era uma certeza, para as pessoas de bons princípios, que a Totó estava "possuída do Demónio". Houvera mesmo o plano de a exorcismar: o senhor vigário-geral, porém, sempre assustado com a imprensa, hesitara em conceder a permissão ritual, e tinham-lhe feito

> apenas, sem resultado, as aspersões simples de água benta. De resto não se sabia a natureza do "endemoninhamento" da paralítica: a srª. D. Maria da Assunção ouvira dizer que consistia em uivar como um lobo; A Gansosinho, em outra versão, assegurava que a desgraçada se dilacerava com as unhas. O tio Esguelhas, esse, quando lhe perguntavam pela rapariga, respondia secamente:
> — Lá está. (Queiroz, 2021, p. 320, itálicos do autor)

Caracterizada por uma perspectiva que a desumaniza, Eça animaliza a personagem reduzindo até mesmo o seu nome, de modo a sugerir semelhanças com cães e cadelas: Totó. Ironicamente, a descrição narrativa de Antónia sugere a pobreza do imaginário social da população oitocentista do interior de Portugal em razão das restrições educativas que a Igreja impõe aos seus devotos. O privilégio concedido ao pensamento científico pelo realismo literário é percebido pela visão médica de Dr. Gouveia que diagnostica a personagem como uma histérica. Mesmo que a "histeria" já tenha sido superada pelos avanços de Freud e hoje esteja abolida do diagnóstico psiquiátrico, a perspectiva científica de Dr. Gouveia é a única em todo o romance que mais se aproxima de uma humanização de Totó. Enquanto "as pessoas de bons princípios" veem a menina pelo limitado viés religioso, reconhecendo em sua doença indícios de ações demoníacas, Dr. Gouveia é aquele que enxerga Antónia como aquilo que ela realmente é: uma pessoa com deficiência que enfrenta transtornos psicológicos que a limitam.

Todavia, mesmo que essa perspectiva crítica seja percebida no romance, Eça não a potencializa no sentido de utilizá-la como uma crítica ao pensamento religioso. O próprio Dr. Gouveia, ao tratar Totó como uma histérica, provavelmente recomendaria que o melhor tratamento seria o enclausuramento da jovem em um sanatório. As lutas antimanicomiais apenas tomam força a partir da segunda metade do século XX e, por isso, a visão médica de Dr. Gouveia, mesmo que crítica, ainda apresenta as limitações diagnósticas que ao invés de marginalizarem o doente em sua casa, como o imaginário cristão sugeriria, o fariam trancafiando-o em um hospício.

Por isso, Paula Rego, ao figurar Totó seminua, com os seios à mostra e em uma posição confiante de entrega, busca conceder à personagem a exposição do desejo que ela sente e que é ignorado em razão da sua condição:

> A cama de Totó era na alcova, ao lado da cozinha; o seu corpinho de tísica quase não fazia saliência enterrado na cova da enxerga, sob os cobertores enxovalhados que ela se entretinha a esfiar. Nesses dias tinha vestido um chambre branco, os cabelos reluziam-lhe de óleo; porque ultimamente, desde as visitas de Amaro, viera-lhe "uma birra de parecer alguém", como dizia encantado o tio Esguelhas, a ponto de se não querer separar de um espelho e de um pente que escondia debaixo do travesseiro e obrigar o pai a encafuar

> sob a cama, entre a roupa suja, as bonecas que agora desprezava. (Queiroz, 2021, p. 335-336)

Nesta tela, que segue a colocar o enredo romanesco de pernas para o ar, Paula Rego vai mais longe e questiona não apenas a obra com que dialoga, mas também os limites imputados pela sociedade aos doentes físicos e mentais. Explorando a atmosfera sexual que envolve a personagem no romance, Rego horizontaliza o sexo para todas as pessoas, mesmo aquelas que a sociedade não julga capacitadas para o praticar. Para isso, a pintora dignifica o corpo de Totó, pintando-o a partir de uma dançarina: "A modelo é uma antiga bailarina. Representa Totó, a rapariga aleijada que ouve Amaro e Amélia a fazerem amor." (Rego, 1999, n.p.). O atlético e saudável corpo da intérprete auxilia Rego a edificar a personagem literária. O corpo doente, tornado sadio e vigoroso, permite à artista ajudar Totó a realizar o seu desejo. Se a Amaro é negado consumar o sexo como no romance, e a Amélia é permitido assumir a sua sexualidade, a Totó é concedido o direito do prazer.

Sendo assim, o cenário criado por Paula Rego, com o lençol amarrotado e sujo e as galinhas da imagem evocadas pelo título, parece intensificar a perspectiva da própria personagem sobre o sexo. Isolada em seu quarto e marginalizada pela população religiosa de Leiria, a "endemoniada" Totó provavelmente nunca soube compreender o que eram os sentimentos nutridos por Amaro, muito menos o que ele e Amélia faziam no quarto acima. Os sons e gemidos que ouvia, fossem os dos dois amantes ou os dos efeitos que a sua movimentação provocava nos móveis, eram interpretados a partir daquilo que mais se aproximava da sua realidade e do seu imaginário: os animais. Por isso, ao ver Amaro e Amélia subirem para o quarto do pai, a personagem sabia o que viria a seguir e daí vinham as suas reveladoras expressões:

> — Passa fora, cão! Passa fora, cão!
> [...]
> — Lá vão os cães, lá vão os cães!
> [...]
> — Estão a pegar-se os cães! Estão a pegar-se os cães! (Queiroz, 2021, p. 348)

A partir disso, a tela de Paula Rego parece explorar a sexualidade de Totó de um ponto de vista que concebe o sexo como atividade primitiva e animalesca. Ao contrário de representar nessa imagem a prática sexual mediante os significados e sentidos sociais que lhe são atribuídos, Rego sugere a realização do sexo por meio do que ele tem de mais físico e biológico. Este pastel, portanto, é aquele que, de toda a série, mais explicitamente legitima o

ato sexual como fenômeno intrínseco à natureza humana, extirpado das estruturas sociais que o modelam e o restringem, mas também o intensificam. Pela aparência feminina de uma personagem *a priori* indesejada, a artista rompe com a reificação fetichista do corpo e da mentalidade feminina e nos mostra que as mulheres também experienciam o sexo apenas como necessidade fisiológica.

Dos encontros no quarto do sineiro, ouvidos por Totó, Amaro e Amélia seguem para uma das passagens em que Eça mais importuna a moral cristã: o momento em que o pároco veste a menina com o manto destinado a uma figura da Virgem, excitando-se e quase possuindo-a se não fosse pela resistência de Amélia. A longa cena, que a seguir reproduzimos, é a única que Paula Rego parece ter utilizado para criar um dos pastéis desse conjunto de quadros, nomeadamente, *O Embaixador de Jesus*:

> Foi assim que uma manhã lhe fez ver uma capa de Nossa Senhora, que havia dias chegara de presente de uma devota rica de Ourém. Amélia admirou-a muito. Era de cetim azul, representando um firmamento, com estrelas bordadas, e um centro, de lavor rico, onde flamejava um coração de ouro cercado de rosas de ouro. Amaro desdobrara-a, fazendo cintilar junto da janela os bordados espessos.
> [...] E olhando Amélia, numa comparação da sua alta estatura com a figura atarracada da imagem da Senhora:
> — A ti é que te havia de ficar bem. Deixa ver…
> Ela recuou:
> — Não, credo, que pecado!
> — Tolice! — disse ele adiantando-se com a capa aberta, mostrando o forro de cetim branco, de uma alvura de nuvem matutina — Não está benzida… É como se viesse da modista.
> — Não, não — dizia ela frouxamente, com os olhos já luzidios de desejo.
> [...]
> Pôs-lha aos ombros, apertou-lhes sobre o peito o fecho de prata lavrada. E afastou-se para a contemplar, toda envolvida no manto, assustada e imóvel, com um sorriso cálido de gozo devoto.
> — Oh filhinha, que linda que ficas!
> Ela então, movendo-se com uma cautela solene, chegou-se ao espelho da sacristia — um antigo espelho de reflexo esverdeado, com um caixilho negro de carvalho lavrado, tendo no topo uma cruz. Mirou-se um momento, naquela seda azul-celeste que a envolvia toda, picada do brilho agudo das estrelas, com uma magnificência sideral. Sentia-lhe o peso rico. A santidade que o manto adquirira no contacto com os ombros da imagem penetrava-a de uma voluptuosidade beata. Um fluido mais doce que o ar da terra envolvia fazia-lhe passar no corpo a carícia do éter do Paraíso. Parecia-lhe ser uma santa no andor, ou mais alto, no Céu…
> Amaro babava-se para ela:
> — Oh filhinha, és mais linda que Nossa Senhora!
> Ela deu uma olhadela viva ao espelho. Era, decerto, linda. Não tanto como Nossa Senhora… [...]
> Amaro então chegou-se por detrás dela, cruzou-lhe os braços sobre o seio, apertou-a toda — e estendendo os lábios por sobre os dela, deu-lhe um beijo

> mudo, muito longo… Os olhos de Amélia cerraram-se, a cabeça, inclinava-se-lhe para trás, pesada de desejo. Os beiços do padre não se desprendiam, ávidos, sorvendo-lhe a alma. A respiração dela apressava-se, os joelhos tremiam-lhe: e com um gemido desfalecer, sobre o ombro do padre, descorada e morta de gozo.
> [...]
> — Oh Amaro, que horror, que pecado!...
> — Tolice! — disse ele.
> Mas ela despendia-se do manto, toda aflita:
> — Tira-mo, tira-mo! — gritava, como se a seda a queimasse.
> Então Amaro fez-se muito sério. Realmente não se devia brincar com coisas sagradas… (Queiroz, 2021, p. 349-351)

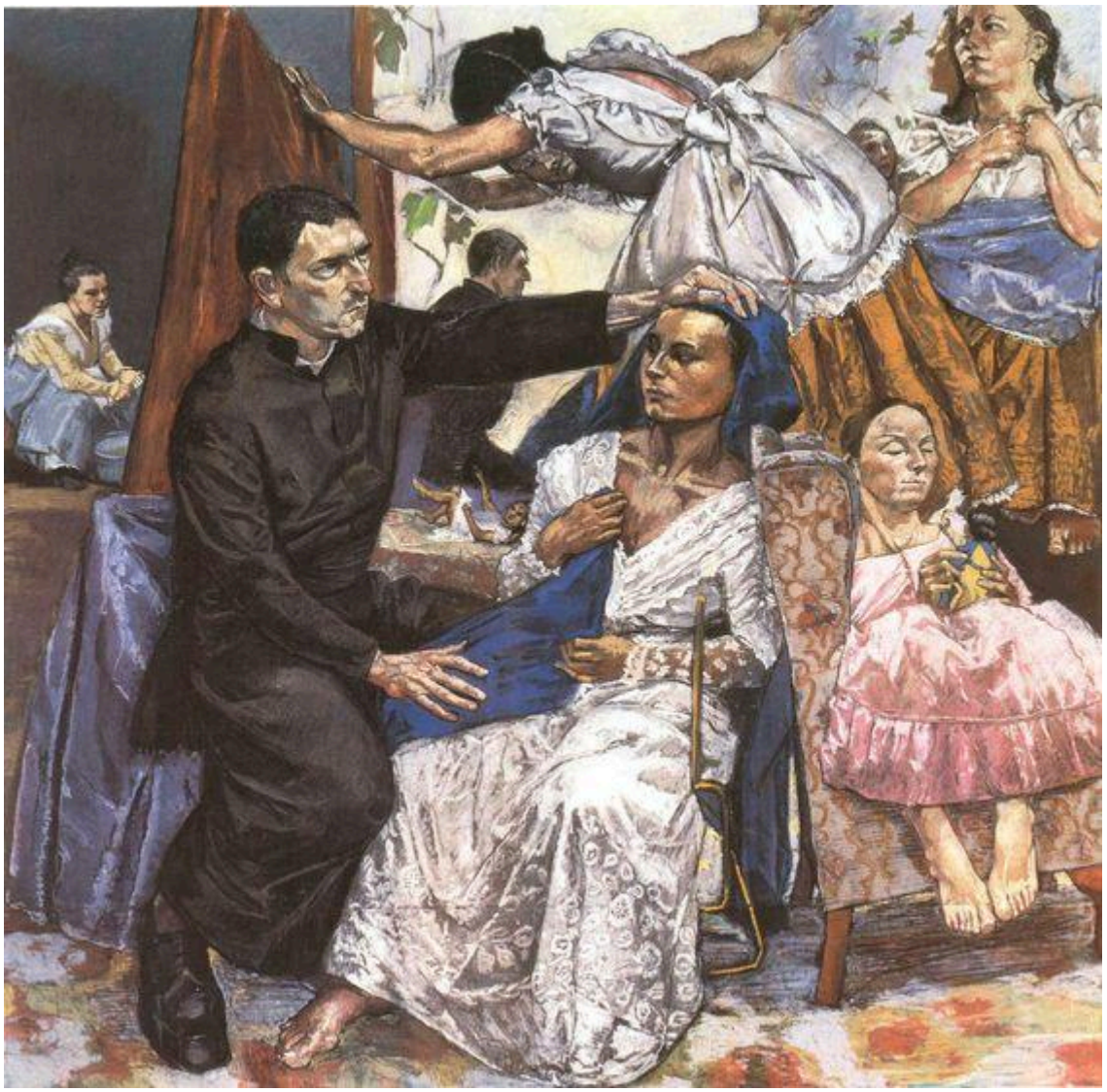


Figura 30: Paula Rego. *O embaixador de Jesus*. 1997. Pastel sobre papel montado em alumínio. 180 x 180 cm. Coleção The Saatchi Gallery, Londres.

Naquele que a pintora diz ser "[...] o [quadro] mais ambicioso, dentro do mesmo tema [...]" (Rego, 1999, n.p.), ela realiza uma verdadeira cena teatral cujos elementos mantêm

uma intrínseca relação entre si: “as imagens neste quadro combinam umas com as outras. Entrelaçam-se, prendem-se umas às outras num drama visual” (Rego, 1999, n.p.). Junto de *Entre as Mulheres* e *Mãe*, esse é um dos pastéis mais ricamente povoado de figuras que compõem a narrativa pictórica e dão o ritmo da imagem. Assim como no palco de teatro os atores e o cenário relacionam-se entre si para dar corpo à ação, aqui o mesmo acontece. A atmosfera sagrada da igreja em que Amaro e Amélia se encontram no romance é retomada por Paula Rego, que cria o que parece ser um santuário. No entanto, a composição imagética da tela indica um espaço em vias de dissolução.

A protagonista aqui é Amélia, que rouba a cena do quadro com a sua postura austera e o seu vestuário ricamente estilizado. O vestido é o mesmo que a personagem traja em *Prostrada*. Entretanto, a disposição do seu corpo, que está de frente para o espectador, de peito à mostra, evidencia a beleza da peça que a enriquece. Junto disso, o manto azul — o manto da Virgem — encobre-a, conferindo-lhe dimensões divinas, as mesmas sentidas pela personagem literária, mas agora incorporadas à figura por Paula Rego. Discretamente, Amélia parece estar a puxar o manto para si, numa atitude de protegê-lo e, assim, repelir Amaro, que toca a sua cabeça e a sua perna. Na única tela em que aparece de batina, o pároco parece tentar abençoar Amélia. Mas, como a atitude da protagonista sinaliza, ela sabe que ele mente e que a sua benção esconde motivações lascivas. Por isso, o olhar de Amélia confronta a aparência e a postura dignificadas do Embaixador de Jesus.

No romance, a bela aparência de Amaro é valorizada pelo vestuário eclesiástico que lhe garantem o respeito das beatas e do Cônego Dias logo de início:

> A S. Joaneira, no entanto, mexendo-se pela sala, ia admirando o pároco, que, com a cabeça sobre o prato, comia em silêncio o seu caldo, soprando a colher. Parecia bem feito; tinha um cabelo muito preto, levemente anelado. O rosto era oval, de pele trigueira e fina, os olhos negros e grandes, com pestanas compridas.
> O cónego, que não o via desde o seminário, achava-o mais forte, mais viril. (Queiroz, 2021, p. 23)

Aqui, como Blimunda, Amélia vê por dentro de Amaro e recolhe dele a sua santidade. No primeiro e único quadro em que Rego figura as duas personagens a partir de uma cena literária na qual os dois se envolvem sexualmente, ela volta a limitar o padre, mas agora trajando-o com a batina. Como no romance, ele acredita poder enganar Amélia ao assumir uma suposta autoridade religiosa, mas ela assume o controle e recolhe-se para si, exigindo de Amaro nada mais do que devoção. Por isso ele não a toca diretamente, mas sim o

manto azul. Nesta série de pinturas, a Amaro nunca é permitido encostar na pele de Amélia. A profanação do corpo feminino desempenhada pelo protagonista literário é, aqui, repelida por aquela que é a maior autoridade dentre as imagens sacras femininas: Maria, a mãe de Deus.

Paula Rego sobrevaloriza a dimensão divina do quadro ao edificar a imagem de Amélia através da sobreposição do azul sobre o branco, que caracteriza a iconografia das vestimentas da Virgem. A emulação da narrativa queiroziana retorna, mas desta vez apoiada na subversão da própria mitologia cristã. Grávida de Jesus, Maria dá à luz não apenas ao filho de Deus, mas a Ele próprio. O seu corpo, como o de muitas mulheres que a precederam e que ela viria a preceder, torna-se um instrumento pelo qual as motivações masculinas decorrem. Como o mais sacro dos objetos cristãos, a perspectiva da violação do corpo de Maria é ignorada em razão da suposta graça que lhe foi concedida. Ademais, a ausência do ato físico em si fomenta o ponto de vista que não vê nessa gravidez mais um exemplo dos diversos abusos a que as divindades masculinas submetem as mulheres — sendo Zeus um dos maiores representantes do estupro divino. Mas assim como Amélia e muitas outras mulheres são forçadas a dar seguimento a uma gravidez indesejada, a história e o corpo de Maria consolidam no imaginário cristão a sacralidade da gestação e pregam que o aborto é um dos pecados mais vis. Logo, a Virgem torna-se o principal ícone pelo qual o patriarcado legitima a apropriação do corpo feminino como instrumento para os seus propósitos. Assim como Deus utiliza do ventre de Maria para se corporificar, os homens também reivindicam o direito de se apoderarem do ventre das mulheres que dela procederam.

Em *Embaixador de Jesus*, Paula Rego quebra essa percepção e parece sugerir a fraqueza de Deus. Em sua leitura psicanalítica da série, Maria Manuel Lisboa (2019) analisa a tela segundo o viés edipiano de que Amaro, ao cobrir Amélia com o manto da Virgem, realiza a sua fantasia incestuosa de se relacionar de uma só vez com a figura da mulher nas três dimensões que o imaginário masculino tende a conceber: a mãe, a virgem e a puta. Tomaremos para a nossa análise a perspectiva de que, nessa pintura, Paula Rego confere a Amélia a dimensão maternal que a figura da Virgem expressa, mas nos afastamos da leitura de Lisboa no que toca ao ponto de vista freudiano. Com efeito, ao vestir Amélia com as cores e o manto de Maria, Rego constrói a imagem da personagem por meio do que ela e a santa têm em comum: a gravidez de uma figura religiosa. Amaro, intitulado o "Embaixador de Jesus", torna-se o representante do próprio Cristo. Dessa maneira, estabelece-se um diálogo entre a história de Maria e a de Amélia a partir da criança que ambas estão destinadas a carregar e cujo pai, metaforicamente, é o mesmo. Todavia, ao invés de reforçar a narrativa cristã, Rego a corrompe através das personagens de Eça.

Novamente submetido ao poder feminino de Amélia, Amaro encontra-se em um estado de devoção perante a divindade que a protagonista assume nesta tela. Paula Rego, assim, altera as posições de poder estabelecidas no romance, onde Amélia expressa uma cega devoção perante Amaro e a sua autoridade religiosa. Rego é capaz de questionar a autoridade divina do masculino e expor as suas limitações. Na história bíblica, se Deus precisou do corpo da Virgem para se corporificar, não o fazendo por intermédio das suas próprias habilidades, isso evidencia a posição privilegiada e poderosa que as mulheres têm *sobre* Ele. Assim, ao figurar Amaro em estado de devoção perante Amélia, Paula Rego edifica a figura da personagem romanesca e da Virgem através do que ambas compartilham: são mães do próprio Deus. Gestando-o e concedendo-lhe o direito à vida, a pintora potencializa as próprias dimensões da maternidade e, com isso, das mulheres. Amélia reclama a autoridade do seu corpo e, assim, do de Maria. A Amaro, ou Deus, o que resta é o privilégio de adorá-lo e apenas o tocar se permitido. A violação religiosa é expurgada e, assim como a artista diz sobre a pequena menina no centro do quadro: "a rapariguinha que ali está é a bonequinha com que ficamos quando todas as outras bonecas se foram. Ali está ela, no coração de tudo, e sobrevive-lhe" (Rego, 1999, n.p.).

A boneca de Amaro, no romance, faz dele o seu devoto na pintura. Sobrevivendo a ele, ela sobrepõe-se ao seu desejo e, com a ajuda dos seus anjos, põe abaixo o seu teatro religioso. Verticalmente cortada ao meio, verifica-se que Paula Rego compõe essa pintura entre duas extremidades: à direita há a sacralidade e vê-se que "as raparigas acima são anjos, anjos demasiado crescidos [...] Lindos anjos terra-a-terra" (Rego, 1999, n.p.); à esquerda sinaliza-se para a realidade, pois que "[...] ao fundo, está a mulher a descascar favas, que faz tudo descer à terra" (Rego, 1999, n.p.). Neste drama visual, os dois anjos femininos desmantelam a teatralidade de Amaro e com isso auxiliam Amélia a ver os bastidores e a artificialidade do espetáculo que é o corpo eclesiástico. Arruinando o espetáculo, o anjo que se olha no espelho descortina a encenação de Amaro, revelando a mulher a descascar favas, a qual, enquanto trabalha, pode simbolizar todo o trabalho que os padres de Leiria executaram para manter o seu teatro de beatas.

Dessa forma, Paula Rego subverte o ideal "cristão" que rege o universo literário de Eça. A autoridade patriarcal e religiosa do Embaixador de Jesus representado é arruinada pela sacralidade feminina que habita esta pintura. O ideal masculino da cristandade é perturbado pela ausência da divindade patriarcal, cujo embaixador é controlado pela figura que corporifica a mãe dessa mesma divindade. O poder troca de mãos e os anjos femininos de Amélia metamorfoseiam-se em fúrias (Lisboa, 2019). Como Erínias, cabe-lhes refletir sobre

os crimes de Amaro e, para isso, utilizam o espelho. Deformando a sua imagem, o espelho sinaliza para a construção da aparência artificial que Amaro cria a partir da sua batina. Efetivamente, nas outras pinturas em que é figurado, Amaro é pintado em sua intimidade e Paula explora os efeitos que as restrições ao desejo, nomeadamente a castração, imputam aos padres. Aqui, Amaro está a encenar o seu papel de padre, mas se trai pelo próprio reflexo que evidencia o seu aspecto predatório. Dessa maneira, Paula Rego não apenas segue transgredindo o romance de Eça, como também revoluciona o imaginário cristão lá presente.

No decorrer do romance, o narrador constantemente apresenta Amélia lidando com as suas aflições através da reza. Em *No Deserto*, Paula Rego parece evocar todos esses momentos em uma única imagem. Todavia, o espaço em que a personagem se encontra é incerto e em nada se assemelha a alguma passagem romanesca. De certa maneira, o quadro a seguir parece insinuar a passagem textual em que Amélia descobre estar grávida e se sente angustiada por não encontrar consolo em suas rezas.

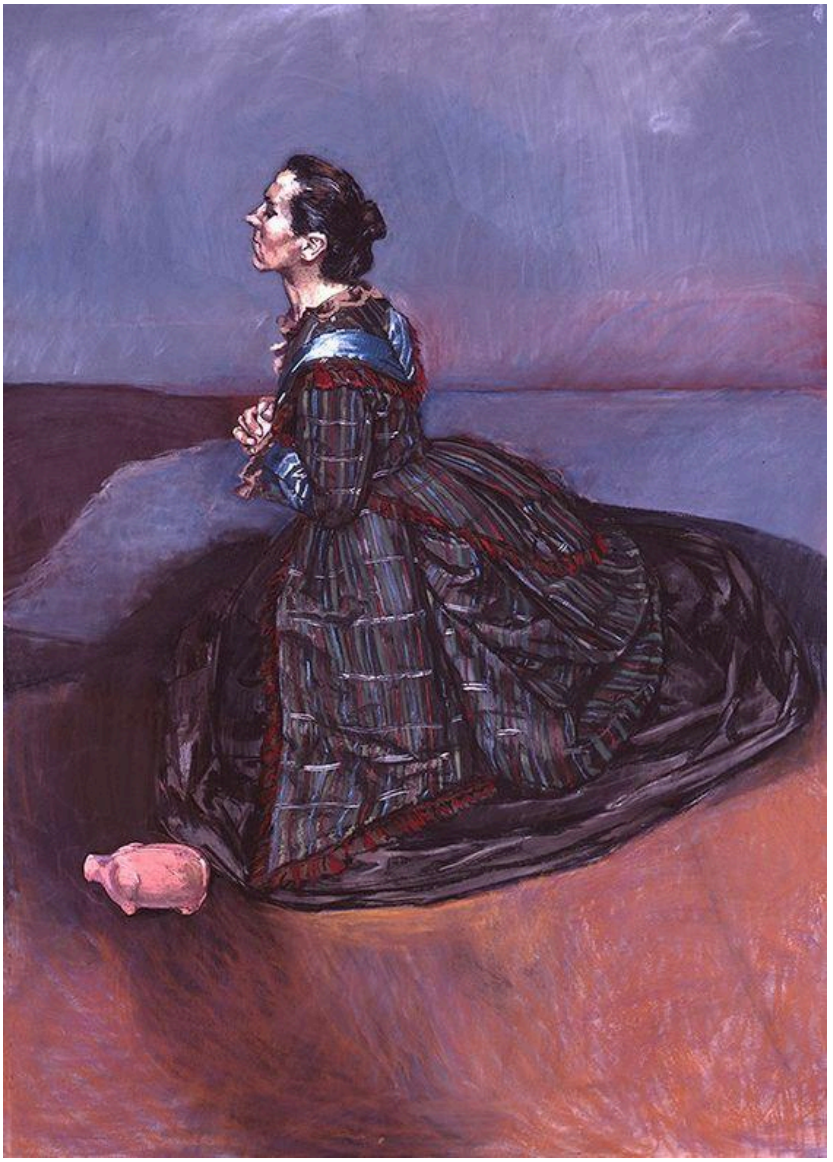


Figura 31: Paula Rego. *No deserto*. 1998. Pastel sobre papel montado em alumínio. 180 x 130 cm. Coleção particular.

Isabel Pires de Lima (2001) observa que o deserto evocado pelo título e pelo espaço sinaliza para os momentos do romance em que Amélia se vê sem amparo divino. Além disso, a investigadora também dialoga com Maria Manuel Lisboa (2019), para quem a tela faz referência ao momento bíblico em que Jesus é tentado pelo diabo no deserto. Seja como for, uma clara relação estabelece-se entre as duas leituras: no romance, Amélia cede à tentação e permanece isolada pelos santos que deixam de atender às suas preces. No entanto, em se tratando de Paula Rego, o que esse quadro parece representar é uma paródia de tais momentos de desolação. Em seu comentário sobre a pintura, a pintora escreve que:

> Aluguei este trajo. Não conseguia decidir se a deixava sozinha ou se punha lá outras figuras. Mudei o fundo milhentas vezes. Ela parece estar a descer

> como um disco voador. À medida que pousa, vai-se acomodando. Reza a pedir auxílio. Faltava mais qualquer coisa. os meus olhos pousaram num porco de esponja que a Lia, a minha modelo, me tinha dado e pensei: meu Deus, é um nadinha cómico mas também não faz mal. (Rego, 1999, n.p.)

Amélia está em movimento, ainda que aparente estar parada. Pintando-a ricamente vestida e prontificando-se a rezar, Rego ironiza o episódio da tentação de Jesus. O opulento vestido contrasta com a vulnerabilidade a que Cristo é submetido e fortifica Amélia, que vem pedir auxílio. Mas por que ela clama por amparo? Pela gravidez ou pelo fim do desejo? Ou estaria Paula Rego preparando Amélia para o seu desfecho enquanto ela reza pela possibilidade de se vingar? Seja como for, o porquinho ironiza a seriedade da disposição de Amélia, como se ali estivesse para questionar as cenas construídas por Eça que evidenciam a sujeição da menina ao padre. Cabe lembrar que, no momento em que a gravidez de Amélia é descoberta, qualquer autonomia que ela possuísse sobre si esvai-se. Sua vida passa a ser manipulada por Amaro e pelo Cônego Dias, que jogam com o seu estado da maneira que melhor lhes convém.

Assim, Paula Rego faz dessa pintura uma paródia da vitimização a que Eça associa a sua Amélia. Em contraposição, a protagonista de Rego clama por forças e recusa-se a desnudar-se como Jesus porque ela não se envergonha do seu desejo. A nudez e a vulnerável exposição não são opções para as mulheres da pintora. Em sua obra, o corpo feminino é explorado no que ele empodera as mulheres, tal qual o realizado em *Rapariga com Galinhas*. Em *No Deserto*, o pesado vestido protege Amélia num momento de extrema vulnerabilidade e, sozinha, ela prepara-se para os seus momentos finais.

Ainda no encalço do enredo queiroziano, chegamos à tela que mais se afasta de qualquer aproximação com a obra literária: *A Neta*. Sobre esse quadro, a própria Paula Rego afirma não ter buscado qualquer relação com o romance: “Nada a ver com o livro. Uma coisa segue a outra. Eu queria fazer este carrinho, onde estão todas as minhas coisas.” (Rego, 1999, n.p.).



Figura 32: Paula Rego. *A Neta*. 1998. Pastel sobre papel montado em alumínio. 160 x 120 cm. Coleção Banco Nacional Ultramarino, Portugal.

"Uma coisa segue a outra" e, assim, é possível enquadrar essa tela no momento em que Amélia e D. Josefa vão para a Ricoça, no início do verão, para que a menina possa dar à luz a criança, longe de todos os conhecidos da cidade. As malas ali figuradas parecem indicar esse momento da narrativa, bem como a caracterização das duas mulheres ali representadas, uma jovem e outra velha. Além disso, como bem avalia Pires de Lima (2001), as malas também funcionam como um indicativo do estado fértil das duas mulheres. Enquanto o carrinho da velha está vazio, indicando a impossibilidade de conceber uma criança, a bolsa ao lado da jovem está cheia e fechada, sugerindo a gravidez que lhe preenche o ventre.

As modelos que interpretam Amélia e Dionísia retornam para a encenação dessa pintura, o que evidencia questões importantes. Nota-se a primeira diferença entre a imagem de Rego e a obra de Eça: quem acompanhará Amélia em sua viagem para a Ricoça é Dionísia, sendo D. Josefa e o seu julgamento moral abolidos do universo pictórico da artista. Mais uma vez, a pintora apresenta criticamente a moralidade que conduziu Amélia à morte. A ausência das personagens literárias perpetuadoras da boa moral cristã sugere o posicionamento crítico de Paula Rego acerca de qualquer julgamento feito sobre a liberdade sexual feminina.

Assim, a composição desta pintura, ao invés de reproduzir o momento de fuga a que Amaro e o Cônego Dias sujeitam Amélia, cria um espaço no qual a personagem confortavelmente poderá dar à luz a sua filha. A mudança do gênero da criança no título da obra é muito significativa porque sutilmente lança ao espectador a indagação se Amaro teria cogitado salvá-la, como acontece no romance, caso ela fosse uma menina. Além disso, a posição central que Dionísia assume nesta tela, bem como a maneira com que Rego pinta os seus braços, parecem estabelecer uma profunda ligação entre ela e Amélia. Enquanto intermediadora de todo o caso, Dionísia é associada a uma posição maternal, já que cuidou dos encontros dos amantes e da própria gravidez de Amélia. Nessa perspectiva, estariam os braços vazios da mulher à espera da criança por vir, ou seriam um indicativo da sua morte? Como veremos adiante, Paula Rego parece não alterar o desfecho do enredo queiroziano porque a morte de Amélia e a da criança são, simultaneamente, elementos constitutivos do julgamento de Amaro.

A gestação avançada obriga Amélia a isolar-se no interior da casa em que está hospedada na Roceira. Como único refúgio do ambiente inóspito em que vive, a janela da habitação torna-se uma escapatória para a personagem, que permanece horas a fio admirando o exterior enquanto espera ver um lampejo de João Eduardo. Essas passagens romanescas são retratadas por Paula Rego na composição pictórica de *À Janela*:

> Todo o tempo que podia estar de pé, passava-o agora à janela, muito arranjada da cinta para cima, que era o que se podia da estrada — enxovalhada das saias para baixo. Estava esperando João Eduardo, os morgados e o lacaio; e tinha de vez em quando, com efeito, o gozo de os ver passar, naquele passo bem lançado de cavalos de preço, sobretudo o da égua baia de João Eduardo, que ele defronte da Ricoça fazia sempre ladear, de chicote atravessado e perna à Marialva, como lhe ensinara o Morgado. Mas era o lacaio, sobretudo, que a encantava: e com o nariz nos vidros seguia-o num olhar guloso, até que à volta da estrada via desaparecer o pobre velho, de dorso corcovado, com a gola da farda até à nuca e as pernas bamboleantes. (Queiroz, 2021, p. 468)



Figura 33: Paula Rego. *À janela*. 1997. Pastel sobre papel montado em alumínio. 180 x 130 cm. Coleção particular.

O espaço pictórico sugere o enclausuramento a que a personagem é submetida no romance. As paredes escuras e sem nenhum tipo de ornamentação indicam o tédio em que Amélia se encontra. Para ela, a única fonte de luz é a janela em que está apoiada. O comentário da pintora sobre essa tela, além de se referir à prisão a que Amélia é submetida por Amaro, também evidencia como o contraste do jogo de luzes da imagem sinaliza para a própria relação da menina com o padre:

> Fiz um desenho requintado para este quadro, mas tudo o que resta é Amélia que olha, que procura ver se o outro homem vem, aquele de quem tinha sido noiva. Procura um pouco de esperança, uma lufada de ar fresco, em vez dessa relação claustrofóbica, dessa coisa morta que tem com Amaro… está a ver se consegue sobreviver. Ela está na prisão. Estão todos na prisão. (Rego, 1999, n.p.)

O interior do espaço em que se encontra é pintado com tons escuros, frios e uma pobreza decorativa que sugerem a ausência de qualquer lastro afetivo entre os dois amantes. Tendo feito do corpo da menina a realização do seu prazer, o padre submete-a à reclusão social a fim de esconder a sua vergonha. Enclausurada, a prisão em que Amélia vive sufoca-a a ponto de a deixar melancólica. Mesmo que Paula Rego afirme estarem todos na prisão, é Amélia quem foi sentenciada ao regime fechado. Amaro não está presente porque sua aflição é passada ao ar livre e à praia, visitando o Cônego Dias que toma os seus banhos de veraneio. A Amélia resta a janela que com a sua iluminação, sinaliza a possibilidade de liberdade.

O que a personagem vê não há como saber. Tudo o que sabemos é que ela procura ver João Eduardo, mas, se o faz, a imagem não revela. No único quadro que alude ao escrevente de forma mais direta, a ideia que a insinuação da sua figura expressa é a da possibilidade. Talvez o destino de Amélia fosse diferente caso os dois mantivessem o casamento ou se ele retornasse mais cedo para assumir o filho de Amaro. Ou, ainda, a história de Amélia desenrolar-se-ia em cenas mais trágicas e o seu fim tomaria dimensões mais terríveis. De qualquer modo, a presença de João Eduardo preenche essa pintura mediante a sua abstração. A probabilidade de o ver e o terreno fértil que a sua figura possibilita à imaginação de Amélia são suficientes para que ela reconheça o esgotamento da sua relação com Amaro e busque, no exterior da sua prisão, novos ares que edifiquem a sua vida.

Assim como na descrição romanesca, Paula Rego também pinta a figura "bem arranjada" da cinta para cima e "enxovalhada" da cinta para baixo. No entanto, ao contrário de Eça, que atribui a essa atitude a intenção de impressionar João Eduardo, Rego impossibilita que saibamos se a sua Amélia ao menos considera arrumar-se *para* o escrevente. Como Maria Manuel Lisboa (2019) observa, a pintora subverte a longa tradição artística e literária de representar as mulheres à janela, cujo perfil, sempre de frente, possibilitando que o espectador veja os seus rostos, sugere o que essas figuras observam. Assim, a investigadora afirma que Paula Rego continua a romper com as diversas estruturas clássicas de composição pictural ao permitir a Amélia controlar aquilo que o espectador observa na imagem. Revelador das motivações humanas, o rosto da personagem está escondido e, com isso, os seus planos. O que Amélia vê, apenas a si diz respeito.

Em outra tentativa de acabar com a dimensão inocente e vitimista da personagem, Paula Rego cria a tela *O Sonho de Amélia*. À exceção do comentário de Rego — "num pinheiral ao pé do mar, Amélia encontra duas mulheres que estripam um cão. Soltam um abutre. Ela não quer participar" (Rego, 1999, n.p.) — que Maria Manuel Lisboa (2019) associa a uma analepse em que o narrador, logo no início da narrativa, nos leva ao primeiro amor de adolescência de Amélia, a composição pictural não parece fazer relação com nenhuma passagem romanesca evidentemente. Como Pires de Lima (2001) comenta, o título do quadro e a sua atmosfera fantasmagórica podem insinuar uma relação com os sonhos aterrorizantes que Amélia tem na Ricoça. Essa perspectiva, portanto, permite um diálogo não apenas com os pesadelos da personagem em seu momento de reclusão, mas também com um dos seus elementos formadores: os diversos sonhos que tem ao longo do romance.

Efetivamente, o narrador descreve constantemente os sonhos de Amélia numa tentativa de evidenciar o seu caráter inocente e ingênuo:

> A Amélia acordara de repente aos gritos, que Nossa Senhora lhe estava a pousar o pé no pescoço! que sufocava! que a Totó a queimava por detrás! e que as labaredas do Inferno subiam mais alto que as torres da Sé!... Enfim um horror!... Viera encontrá-la em camisa a correr pelo quarto, como doida. Daí a pouco caíra para o lado com um ataque de nervos. Toda a casa estivera em alvoroço… A pobre pequena lá estava de cama, e em toda a manhã apenas tocara numa colher de caldo. (Queiroz, 2021, p. 352)

Contrapondo-se a esse ponto de vista, Paula Rego transforma os sonhos de Amélia nessa pintura. A personagem deixa de ser assolada pelos fantasmas do seu inconsciente cristão e revolve os pesadelos literários.



Figura 34: Paula Rego. *O sonho de Amélia*. 1998. Pastel sobre papel montado em alumínio. 162 x 150 cm. Coleção Ivor Braka, Londres.

O preto domina nessa imagem e relaciona-se com a cena representada. As três mulheres, vestidas de negro, matam e fingem o luto pelo cachorro. Amélia não quer participar, mas também nada faz para salvar o cão. Estripado, de suas entranhas emerge um abutre cujas asas depenadas e sua disposição levemente inclinada para a direita indicam um ser fraco que foge da força da musculatura das três mulheres. O que aconteceria se elas o capturasem? O diálogo que Paula Rego estabelece entre os dois animais sugere uma intertextualidade com obras anteriores. Nos estudos de Pires de Lima e Maria Manuel Lisboa sobre essa série, ambas pontuam que essa pintura evoca de uma só vez outras obras da artista, particularmente as séries *Menina e o Cão* (1986-1987) e *Bailarinas Avestruzes* (1995).



Figura 35: Paula Rego. *Snare*. 1987. Óleo sobre tela. 150 x 150 cm. Coleção do Conselho Britânico, Londres.



Figura 34: Paula Rego. *Dancing ostriches from Walt Disney's Fantasia*. 1995. Pastel em papel montado em alumínio. 150 x 150 cm. Localização desconhecida.

Os tutus das bailarinas reforçam o elemento onírico sugerido pelo título. Como se estivessem em um espetáculo, seus movimentos encenam coreograficamente o sacrifício do cão. A ótica da dança intensifica a força representada pelos seus gestos e conduz a

dramaticidade imagética a uma tragicomédia dos sonhos de Amélia, dos quais Paula Rego abole qualquer indício do inconsciente moralista.

O cão, no que lhe diz respeito, evoca uma das primeiras características que Paula Rego desenvolveu desde os seus primeiros trabalhos: a antropomorfização de animais. A partir da série *Menina e o Cão*, a figura do cachorro torna-se um ícone com o qual a pintora se refere ao homem e aos elementos constitutivos da masculinidade. Dessa forma, e se Rego compõe essa tela a partir do universo onírico dos sonhos, Amélia sonha com a sua vingança sobre Amaro. Na forma de um cão, as duas bailarinas (seriam os dois anjos anteriores?) abrem-no, revelando que no seu interior habita uma criatura símbolo da putrefação cujo alimento é a morte. Como o abutre, Amaro é um ser necrófago cuja vilania é escancarada por Rego que destaca a podridão do seu interior. Assim, a alegoria pictórica de Amaro dialoga com a metáfora que ele assume no romance, incorporando as normativas do patriarcado. O abutre de Paula Rego, portanto, sinaliza para a corrupção que estrutura moral e religiosamente a sociedade.

Verifica-se, assim, que a recriação da obra literária eciana por Paula Rego desenvolve-se por meio de uma reavaliação crítica de Amélia. Tornada outra, a personagem dá o tom à série de quadros em que expressa força, raiva e desejo, seja ele sexual ou de vingança. A pintora é capaz de recriar a figura de Amélia mediante tudo o que se opõe à construção de personagens femininas no século XIX. Resgatada da dicotomia oitocentista da mulher-anjo e da mulher-demônio, Amélia é reconstruída com o que incorpora dos dois polos. Deste modo, as dimensões da personagem são ampliadas a uma perspectiva que vê o feminino além dos estereótipos da vítima e do objeto.

Em oposição cromática a esse quadro, *A Capoeira* destaca-se pela predominância da cor branca. Sendo cada vez mais escassas as referências a passagens romanescas, as relações entre as figuras e o cenário pictórico parecem insinuar o momento do parto de Amélia. Contudo, como nessa passagem literária a focalização narrativa incide sobre o abade Ferrão, que é impossibilitado de entrar no quarto por motivos religiosos, o leitor do romance é incapaz de saber os pormenores do parto de Amélia a não ser pelas breves descrições concedidas por Dionísia reproduzidas anteriormente.



Figura 37: Paula Rego. *A capoeira*. 1998. Pastel sobre papel montado em alumínio. 150 x 150 cm. Coleção particular.

Contrapondo-se diretamente à obra literária, o quadro figura justamente o momento que o autor optou por não narrar. Naquele que pode ser considerado o mais feminino dos episódios do romance, a escolha de Eça em não o retratar sugere o costumeiro tratamento machista concedido ao parto: na altura em que o corpo feminino se transforma em uma estrutura tida por abjeta devido à liberação de fluídos corporais — o sangue, o líquido amniótico, a urina, as fezes e o suor — ele é removido da sua posição de objeto de desejo. Coincidentemente, é nesses momentos que os homens passam a acreditar-se indignos de estarem presentes. Como se tem evidenciado aqui, o romancista constrói Amélia a partir de duas dimensões: a vítima e o objeto sexual. Por isso, a exclusão do leitor do momento em que a personagem está em trabalho de parto sinaliza para a manutenção da sua imagem nesses dois aspectos. Numa tentativa de criticar a educação religiosa das meninas do seu tempo, Eça continua a enquadrar as mulheres numa fraca posição de subalternidade perante os desmandos religiosos. Com isso, é importante ressaltar que em seu romance o autor não visa expor as consequências das crenças religiosas sobre a vida das mulheres numa perspectiva que veja o catolicismo como um dos elementos consolidadores do patriarcado. Mas sim o que o cristianismo tem de limitador e hipócrita sobre a vida sexual dos homens e ao corpo social

masculino. Não nos esqueçamos que, como lembra Maria Manuel Lisboa em uma das citações que utilizamos para abrir essa leitura, *O crime do padre Amaro* é, para Eça, um caso sem julgamento porque julgá-lo seria considerar a formação sexual masculina que regia, e ainda rege, as edificações sociais.

Mas Paula Rego não é um homem. Por isso, criar a cena em que Amélia está em trabalho de parto é questionar o romance queiroziano no que ele tem de limitador relativamente ao feminino. Como a pintora mesma diz, aqui estamos nos bastidores, justamente as coxias daquela que é uma das realizações mais bem sucedidas para a manutenção do patriarcado: a reprodução:

> Este é um quadro de bastidores, uma máfia de mulheres. A bonequinha representa um nascimento. Precisava de algumas coisas para encher os espaços, por isso aluguei a galinha, o pássaro e o cordeiro. O galispo ficou mesmo bem — há muito branco neste quadro, e ele dá-lhe um certo toque de ritual bárbaro. Quanto ao cordeirinho, escolhi algo apropriado ao tema da natividade. Escolhi-os pelos seus tamanhos, pelo seu movimento e pelo ar deles. O livro contém receitas de remédios: é um livro mágico. (Rego, 1999, n.p.)

De uma só vez, Rego retrata o período gestacional de Amélia através da disposição das mulheres que habitam o espaço pictórico. Mas, ao invés de representar a gravidez em diálogo com a sua simbologia sacra, a artista transgride-a. Da direita para a esquerda indo até o fundo do quadro, vê-se o correr do tempo. Primeiro, curvada sobre si mesma, Amélia parece tanto proteger o ventre quanto retorcer-se de náusea. A ambiguidade que uma gravidez não desejada pode provocar é sugerida pelo corpo da personagem. A indecisão sentimental incide sobre a obrigação social de seguir com a gestação e a rejeição do que o feto significa à vida feminina. Contemplativa, Amélia parece ver a sua antiga e falsa liberdade esvair-se enquanto sente as restrições da maternidade fecharem-se sobre si. Como pintora que abertamente falava sobre os abortos que realizara no início de sua vida adulta, Paula Rego parece trazer uma sensível leitura sobre as limitações da maternidade relativamente a uma menina cujo corpo deixa de ser seu:

> Não fui só eu, todas as raparigas na Slade fizeram abortos. Naquela época não havia métodos contracetivos, não havia nada e os homens não queriam saber. E nós engravidávamos. E pensávamos: "Oh, meu Deus, estou outra vez grávida, que vou eu fazer? Vou falar com fulano e beltrano, para ver se tem tempo de vir ver-me." Tive de ir ao Soho, ter com um tipo, um médico, e pedir-lhe que viesse resolver-me o assunto.
> Eram abortos clandestinos que eles vinham fazer a casa. (Rego, 2017, p. 90)

Ao seu lado está ela mesma. Com o mesmo semblante de incredulidade, Rego parece indicar o desconforto de Amélia com a situação a que foi submetida. O ventre levemente inchado e o bonequinho em seu colo são um lembrete das obrigações que chegarão com o nascimento. Como tais, eles parecem pesar muito, impossibilitando-a de realizar qualquer movimento. Ao fundo, descabelada e com sombras sobre o rosto, Paula Rego a figura em um momento de desgaste. Estaria ela prestes a dar à luz ou esse é um momento posterior ao parto? Seja como for, a fadiga de ter sido obrigada a dar seguimento à gestação é perceptível em seu rosto sombreado. Sem forças, a mulher à sua frente a ajuda a subir na cama ou a prende ao colchão? Quem é essa mulher? Com o rosto escondido até mesmo pelo espelho, a figura parece uma alegoria da morte que está por vir. O espelho nada reflete a não ser ela e todo o tempo representado pelo espaço é esquecido. Aos poucos, Amélia enfim morre.

Como o título sugere, essa "máfia de mulheres" está presa. Em colóquio com o cenário, Paula Rego parece insinuar as dimensões encarceradoras da gestação. O branco evocador do ritual bárbaro sinaliza a dimensão sacrificial a que as mulheres são submetidas durante o parto. Rego expõe criticamente a própria simbologia da concepção, evidenciando que as mulheres são culturalmente condicionadas a se sacrificar pela criança que geraram em seus ventres. Daí a presença do cordeiro, animal símbolo do sacrifício cristão. A pomba não virá para sinalizar a salvação porque ela se mantém no chão, limpando as asas em atitude despretensiosa. Aqui, o único animal ao ar é a galinha degolada que levita e intensifica a percepção sacrificial da gravidez de Amélia.

De lado, no chão, está o livro mágico repleto de receitas de remédios. Novamente Paula Rego parece sugerir o motivo do aborto. Numa tela cuja composição evoca, simultaneamente, a prisão da gravidez e da maternidade, estariam no livrinho as receitas para a liberdade feminina? Reclamar o útero para si é a maneira pela qual Rego permite às suas mulheres livrarem-se das amarras do patriarcado. Detentor da vida, o ventre é tanto a salvação quanto a perdição das mulheres. Por ele os homens acreditam detê-las como instrumentos de (re)produção e por ele as mulheres são capazes de desordenar o mundo. Sendo assim, a artista insinua que a Amélia apenas caberia uma alternativa de resgate: assumir o controle do seu corpo e reivindicar o direito à liberdade. A reivindicação da justiça negada a Amélia é, acima de tudo, expor a reificação a que a personagem foi submetida e, em oposição a isso, reclamar o direito de Amélia sobre o seu corpo.

Com o nascimento da criança, Amaro precisa recolhê-la para a enviar à Tecedeira de Anjos. No momento em que pega o filho em seus braços, o padre muda de ideia e decide que o menino não deve morrer:

> Então o contacto do seu filho, contra o seu peito, desmanchou como um vendaval todas as ideias de Amaro. O quê! Ir dá-lo àquela mulher, à *tecedeira de anos*, que na estrada o atiraria a algum valado, ou em casa o arremessaria à latrina? Ah! não, era o seu filho.
> [...]
> De dentro do embrulho saiu um gemido. Correu então para o casebre — quase esbarrou com a Carlota, que se apoderou logo da criança.
> — Aí está — disse ele — Mas ouça lá. Isto agora é sério. Agora é outra coisa. Olhe que o não quero morto… É para o tratar. O que se passou não vale… É para o criar! É para viver. Você tem a sua fortuna… Trate dele…
> — Não tem dúvida, não tem dúvida — dizia a mulher apressada.
> — Escute… A criança não vai bem agasalhada. Ponha-lhe o meu capote.
> — Vai bem, senhor, vai bem.
> — Não vai, com mil diabos! É o meu filho! Há de levar o capote! Não quero que morra de frio! (Queiroz, 2021, p. 476, itálicos do autor)

No entanto, mesmo tendo Amaro advertido Carlota de que a criança deveria viver, a mulher cumpre com o acordo e informa que "o pobre anjinho começa a fazer-se roxo, e ali me morreu debaixo dos olhos…" (Queiroz, 2021, p. 494). Em *O repouso durante a fuga para o Egito*, Paula Rego parece ironizar esses dois momentos da narrativa queiroziana:

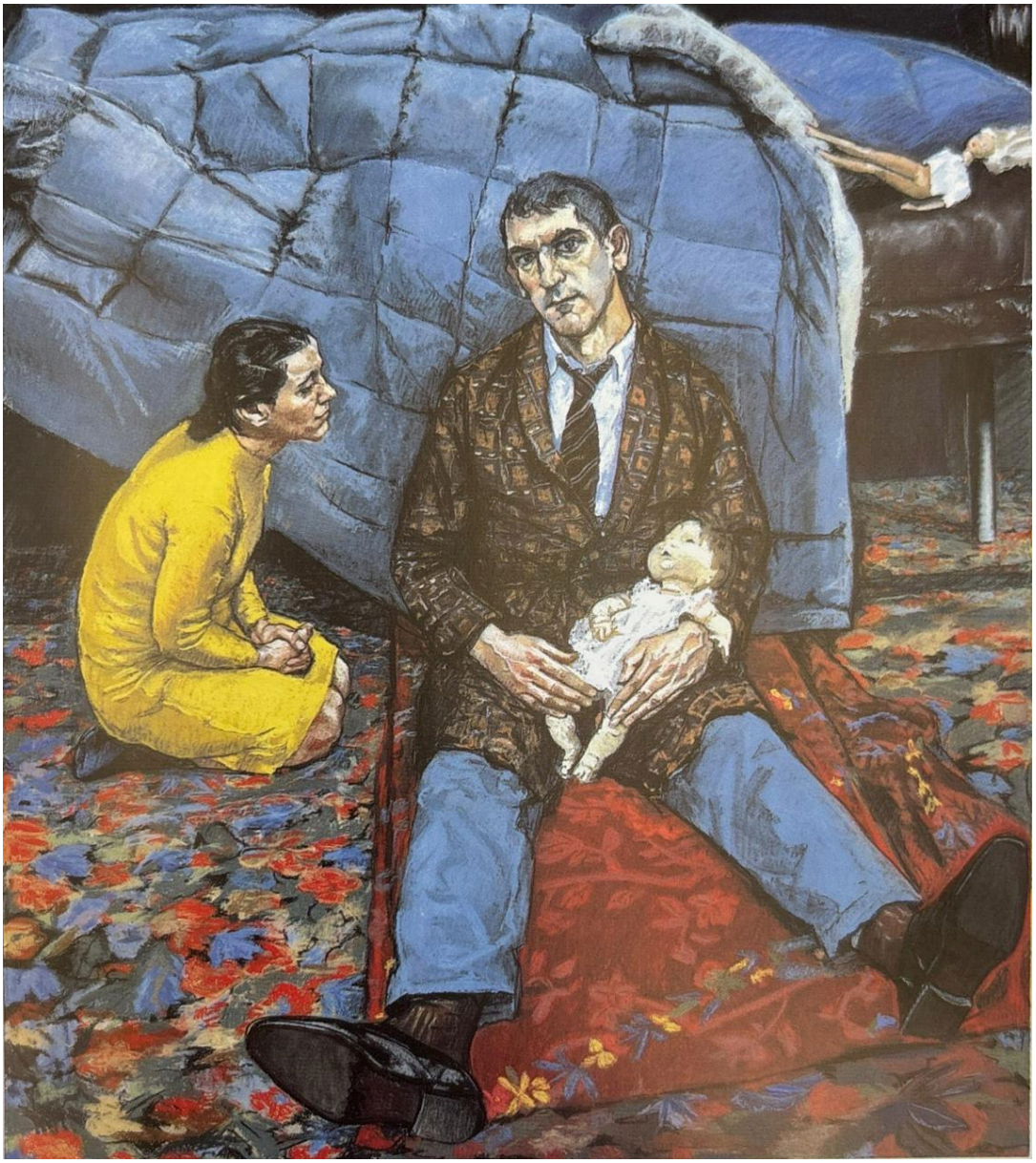


Figura 38: Paula Rego. *O repouso durante a fuga para o Egipto*. 1998. Pastel sobre papel montado em alumínio. 170 x 150 cm. Coleção particular.

Segundo a crítica com que estamos dialogando,[28] o título dessa tela é uma referência ao Massacre dos Inocentes presente no Evangelho de Mateus. Nessa passagem bíblica, Heródes, rei da Judeia, decreta o assassinato de todos os meninos de Belém a fim de impedir que Jesus, recém-nascido, viesse a se tornar o Rei dos Judeus. Em virtude do infanticídio, Maria e José fogem para o Egito a fim de salvar a vida do menino, lá permanecendo até a morte de Heródes. Em sua tela, Paula Rego relaciona o episódio bíblico à cena romanesca transcrita acima. Amaro assume a dupla posição de ser tanto José (Lisboa, 2019) quanto Herodes (Lima, 2001). Em um sagaz diálogo intertextual, a pintora atribui à imagem do padre

[28] Ruth Rosengarten (1999), Isabel Pires de Lima (2001) e Maria Manuel Lisboa (2019).

um significado tripartido que se relaciona à alegoria patriarcal do protagonista queiroziano, ao infanticida bíblico e ao salvador de Jesus. Todavia, Rego não opera essa sobreposição de significados em um significante apenas para denunciar e expor a sua hipocrisia. Utilizando justamente do momento em que decide poupar a vida do seu filho, a artista continua o seu julgamento e agora satiriza o desejo paternal de Amaro.

A mudança do vestuário para peças contemporâneas auxilia Rego a expressar o que não aconteceu, mas poderia ter acontecido. Quase como se estivessem disfarçados, Amélia e Amaro estão em fuga. Fugindo das consequências que os bons costumes cristãos imputam ao seu romance, eles enfim repousam para recobrar o fôlego e descobrir o seu filho morto. Nesse momento, após o que parece ter sido uma longa fuga, sarcasticamente Paula Rego ri de Amaro. Revelando-lhe que o perigo não está longe, mas sempre perto, ela troça do seu anseio por salvar a vida da criança figurando-a morta, tão pálida que a sua imagem suscita experiências sinestésicas no espectador. Ao contrário de permitir que Amaro fuja como na obra literária, Rego evidencia a sua falsa aparência de pai religioso, sugerida pelo seu ofício, e revela a sua aparência de infanticida. O título, portanto, sugere a piada da pintora que engana Amaro ao fazê-lo acreditar que se refugiará no Egito apenas para lhe mostrar a sua faceta de Heródes.

O comentário de Paula Rego sobre essa pintura contempla as diferentes proporções de Amaro e Amélia:

> O edredão é como uma grande onda e debaixo da cama pode ver-se o céu nocturno. O homem é muito maior do que a rapariga e estava a deslizar para fora do quadro até que a pus desta maneira, pequena (demasiado pequena, pictoricamente falando), composta e totalmente absorvida na sua contemplação. Assim fixada no quadro, mantém o homem no seu lugar. Esta rapariguinha impede o quadro de se desmanchar. E depois há uma das bonecas Barbie das minhas netas, de novo um anjo a guiá-los. (Rego, 1999, p. n.p.)

A menina impede o quadro de se desmanchar porque ela parece funcionar como uma âncora que prende Amaro aos seus atos. Amélia está morta, o que resta dela é a memória corporificada para a edificação da culpa do padre. Se Paula Rego zomba de Amaro nesse quadro, ela não o faz sem desconsiderar o seu protagonismo na tragédia de Amélia. Daí as suas elevadas proporções. De resto, o anjo-barbie que os guia contribui para o caráter cômico da imagem porque assim como o que ela representa não é nada mais do que um chiste do suposto amor que Amaro vem a sentir pelo filho, como boneca de plástico, ela nada faz para os guiar.

As duas últimas telas de que trataremos aqui em nada dialogam com o romance queiroziano. No final da narrativa, Amélia é enterrada na Roceira e João Eduardo participa do seu funeral ao passo que Amaro foge de Leiria. Nas últimas páginas da obra, descobrimos que o pároco passara a viver em Lisboa, desfrutando da capital com "[...] uma memória quase perdida" (Queiroz, 2021, p. 512). Sem nenhum lastro de identificação com a obra literária, essas são as imagens que melhor permitem à pintora explorar a justiça negada à personagem de Eça. Coincidentemente, uma parece anunciar a outra, quase como se fosse possível testemunhar os bastidores do *grand finale* sendo preparado. Em *Rapariga com gladíolos e imagens religiosas*, Rego cria um cenário em que Amélia parece estar em um vestiário momentos antes de entrar em cena.

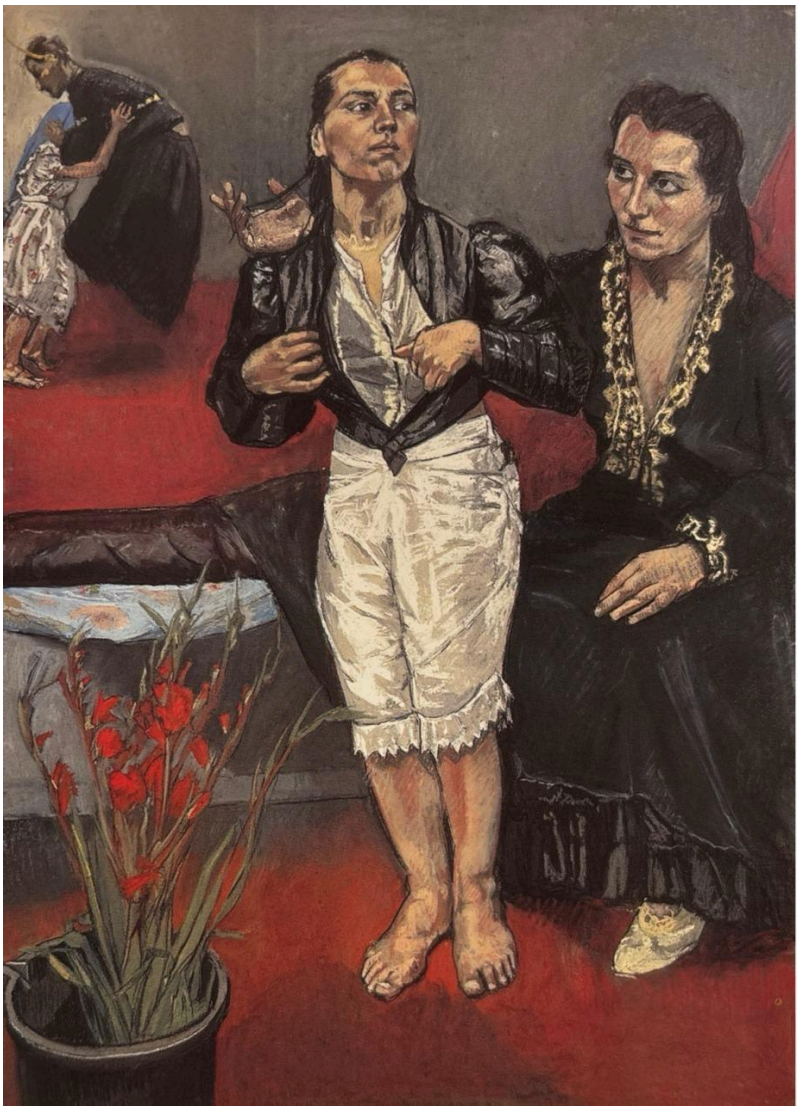


Figura 39: Paula Rego. *Rapariga com gladíolos e imagens religiosas*. 1997. Pastel sobre papel montado em alumínio. 160 x 120 cm. Coleção particular.

Como o comentário da pintora evidencia, estamos diante de uma narrativa imagética que parece tratar do conflito entre o corpo e a religião:

> Apesar dos meus quadros começarem por uma ideia, a história desenvolve-se sempre dentro da estrutura do quadro à medida que trabalho nele, e acabo com algo completamente diferente. Originalmente, estava uma santa no fundo desta pintura. Uma rapariguinha foi até ela à procura de consolo, mas a santa agarrou-a pela cabeça e não a largava. Andaram à bulha. Então eu cortei os pés à santa, para que a pequena a pudesse levantar do chão, mas não se conseguiu livrar dela. (Rego, 1999, n.p.)

O breve enredo imaginado por Rego apresenta semelhanças com os sonhos de Amélia em que ela é punida pela Virgem por seus atos com Amaro. Contudo, se ao fundo vemos Amélia a brigar com a Virgem não há como dizer. O que se pode depreender desse conflito é a sugestão de que no universo pictórico da artista, a crença religiosa não impõe às personagens qualquer tipo de submissão. Ao invés disso, Paula Rego eleva as suas criações à posição sacra através do que elas têm de profano. Se no romance a morte de Amélia enterra o julgamento das ações de Amaro, consolidando-se a imagem da personagem como a vítima cuja vida ganha aspectos moralizantes, a morte da protagonista, na obra da pintora, é o meio pelo qual ela é capaz de sacralizar a sua vingança.

Mesmo que a santa não largue a menina na briga representada, o embate parece estar em vias de acabar. O movimento que as duas figuras insinuam indica que a garota levantou a santa e está prestes a jogá-la contra o chão. Num ato de golpe final, a jovem mostra-se decidida a vencer essa batalha mesmo que isso signifique cair junto com a sua adversária. O momento da morte de Amélia é simbolizado por essas duas figuras, mas aqui a personagem morre lutando. O aspecto vitimista com o qual Eça encobre Amélia é superado pelo confronto físico entre ela e aquela para quem reza. Mais uma vez a pintora subverte a obra literária e, com isso, potencializa a sua crítica à moralidade cristã a partir daquilo que perturba a autoridade religiosa.

Nesse quadro de atmosfera sacra, Paula Rego apresenta a canonização de Amélia. O contraste que se estabelece entre a sua imagem representada no quadro e o ofício de Amaro evidencia o rebaixamento do padre. Retomando o que foi comentado sobre a tela *O Embaixador de Jesus*, a dimensão divina de Amélia é potencializada pelo que ela tem de semelhança com Maria. Através das duas mulheres, a pintora questiona o poder masculino atribuído a Deus e evidencia as suas limitações ao ter de fazer uso de uma mulher para se corporificar. Com isso, Paula Rego reclama a sacralidade e a autoridade do corpo feminino

pelo que ele tem de concessor e regulador da vida. As constantes referências ao aborto que podem ser lidas no decorrer da série, parecem indicar a poderosa divindade do feminino. Às mulheres cabe a decisão de conceder ou negar a vida. Aos homens, apenas a possibilidade de encerrá-la.

Com isso, a morte de Amélia permite a Paula Rego expressar o que a personagem evoca de sacro. Numa pintura que parece construir um santuário para a personagem, os gladíolos presentes fortalecem o que a imagem evoca do meio religioso português:

> *The final blow delivered by this powerful picture, with regard to which the artist used the terms "true and false angels", is the positioning in the foreground of a pot of flowers: not the lilies habitually associated with Marian iconography, but rather gladioli. In themselves gladioli would not be an unusual choice of iconography in a religious setting, given that they are the flowers commonly used to adorn the altars of Portuguese churches.*[29] (Lisboa, 2019, p. 155)

A composição das duas mulheres que figuram no primeiro plano do quadro sugere um colóquio entre as duas figuras. Sentada e de maiores proporções, a aparência da mulher assemelha-se à da modelo que representou Amélia nos quadros anteriores. Da mesma maneira, a menina do centro também apresenta semelhanças com as feições da intérprete que protagonizou a série, mas aqui parece ter sido estilizada a fim de transmitir a ideia de jovialidade. De uma só vez, Paula Rego parece insinuar a força de Amélia que de maneira "independente" se prepara para o julgamento de Amaro. Passado e futuro se juntam para constituir o presente. A jovem, morta pelo desejo, e a adulta, experiente em controlá-lo. O preto das suas roupas não evoca luto, mas enobrece as duas mulheres com suas vestimentas eméritas cujos detalhes em dourado contribuem para sugerir o caráter solene da imagem. O vermelho preenche o espaço pictórico e junto das outras cores confere à pintura um caráter opulento. Paula Rego coloca-nos diante de uma cena sagrada cujas integrantes meticulosamente trajam roupas etéreas.

A menina se prepara, sendo auxiliada por sua versão superior. Para atingir o estado divino ela precisará consumar o julgamento do seu assassino. Vestindo-se nesse quadro, ela estará pronta em *Anjo* onde a mesma camisa pode ser vista e a sua proporção denota a fusão com o seu eu futuro. As cores das roupas repetem-se aqui e elevam o esplendor da figura. A

[29] O golpe final orquestrado por essa poderosa imagem, no que diz respeito aos termos "verdadeiros e falsos anjos" utilizados pela artista, é o posicionamento do vaso de plantas no primeiro plano: não os lírios habitualmente associados à iconografia de Maria, mas sim gladíolos. Por si sós, gladíolos não são uma escolha incomum para a iconografia de um cenário religioso, visto que eles são as flores comumente utilizadas para adornar os altares das igrejas portuguesas. (Lisboa, 2019, p. 155, tradução nossa)

longa saia dourada ilumina todo o quadro, enriquecendo a personagem que se destaca em meio à escuridão que a circunda. Protagonista, a força dessa mulher reverbera e é sentida ao longo de todo o conjunto de quadros.



Figura 40: Paula Rego. *Anjo*. 1998. Pastel sobre papel montado em alumínio. 180 x 130 cm. Centro de Arte Moderna Gulbenkian, Lisboa.

A única dentre todas as telas da série a apenas figurar no espaço pictórico uma personagem sobre um fundo abstrato e sem nenhum tipo de decoração, esta é a mais potente das imagens criadas por Paula Rego em sua recriação do romance queiroziano. A economia de figuras permite que toda a atenção incida sobre a mulher pintada. Por isso, o seu protagonismo pode ser experienciado completamente. Evocando a imagem de Amélia construída ao longo do conjunto de quadros, Rego resgata-a de maneira a convocar em um elemento todas as facetas construídas da personagem. Morta, a fisicalidade de Amélia cessa de existir, por essa razão, nessa pintura a artista a recorporifica através da união de todos os componentes utilizados para a construir.

Até o momento, Paula Rego desordenou o romance queiroziano por meio da subversão do poderio masculino presente na obra e, dessa forma, perturbou a ideologia cristã evocada por Eça ao aproximar a figura de Amélia à da Virgem de maneira a sobrepô-las às de Amaro e Deus. Agora, a artista vai além e extirpa de Amaro toda a autoridade concedida pelo imaginário católico e eleva exponencialmente a sacralidade do feminino ao revolucionar os componentes mais sacros de toda a mitologia cristã: a corporificação de Deus, a paixão de Cristo e a sua crucificação. Com efeito, ao se comparar a morte de Amélia na narrativa de Eça com o título dado por Rego a esse quadro, um paralelo é estabelecido entre as obras dos dois artistas. Morta pelo escritor, a personagem é transformada em anjo pela pintora. No entanto, como seres destituídos de forma física, a sua aparição pressupõe um processo de corporificação que os torne relativamente compreensíveis aos seres humanos. Por isso, Paula Rego concede ao seu anjo um corpo mediante a encarnação. A pintura, portanto, transgride o imaginário católico pelo qual o romance queiroziano foi construído e, assim, perturba duas imagens idealizadas pelo cristianismo: a sacralidade do masculino que rege a identidade angelical e a própria concepção imagética de Deus: "Ela é, ao mesmo tempo, um anjo da guarda e um anjo vingador. A sua missão é proteger e vingar. Traz os símbolos da Paixão, a espada e a esponja. Ela apareceu, ganhou forma e não sabemos o que se lhe seguirá" (Rego, 1999, n.p.).

A doutrina teológica que as duas obras evocam, mesmo que apenas para a subverter, permite que esse quadro seja lido através das considerações de Didi-Huberman (2013) sobre os motivos da encarnação e da morte de Cristo como alternativas de análise de pinturas e esculturas. No que toca à morte da arte sacra, Didi-Huberman utiliza desse termo para se referir a duas perspectivas: a morte da imagem segundo a bitola de Vasari e a morte de Cristo como semelhança do drama divino. Ambas dizem respeito à noção mimética de figuratividade na pintura, isto é, à imitação da realidade. Para isso, o historiador primeiro nos adverte de como a *mímesis* aristotélica foi submetida ao modelo renascentista de desenho imitativo:

> No entanto Aristóteles já havia prevenido, na abertura da sua *Poética*, que a imitação e a semelhança podiam mudar inteiramente de sentido conforme se diferenciassem seus *meios*, seus *objetos* ou seus *modos* — mas somos regularmente tentados (e mais do que nunca depois de Vasari) a reduzir toda a semelhança ao modelo de desenho imitativo do Renascimento (ou melhor, da ideia que, desde Vasari, fazemos do desenho e do Renascimento). (Didi-Huberman, 2013, p. 197)

Por meio disso, Didi-Huberman evidencia a morte da imagem proposta pelo renascimento e resgata o drama cristão da perda da semelhança divina que rege o imaginário dos fiéis e a sua produção artística. No primeiro, o historiador demonstra como o ideal mimético de produção artística do renascimento não foi consolidado pelos artistas do período, mas por artesãos medievais que confeccionavam esculturas hiper-realistas denominadas de *ex-votos*, objetos de devoção religiosa que representavam a aparência dos fiéis, sendo vestidas com suas roupas e até mesmo seus próprios cabelos. Didi-Huberman, então, revela a ausência dessas obras n'*As Vidas* e associa essa falta de reconhecimento como uma atitude de "matar" essas imagens naquilo que elas não buscavam ser: arte:

> Que Vasari tenha tão cuidadosamente apagado o sentido desse episódio, maior na história da semelhança, nos parece ser o indíce de que algo importante estava em jogo: tratava-se, de fato, de separar a semelhança do drama no qual o cristianismo continuava a pensá-la. Tratava-se de fazer dela [a semelhança] um objetivo artístico, um vetor de êxito e de *humanitas*. Para tanto, era preciso matar a imagem e, com ela, matar essa atividade que produz imagens segundo os fins mais modestos do que chamamos artesanato. (Didi-Huberman, 2013, p. 289)

A qual modesto fim Didi-Huberman se refere? A tentativa de artistas cristãos em lidar com a inquietude da perda da semelhança com Deus proporcionada por Adão: "Adão 'criado à imagem', mas que só nos transmitiu a perda da imagem e o drama de uma semelhança sempre buscada, nunca obtida" (Didi-Huberman, 2013, p. 276). Após a expulsão de Adão e Eva do paraíso, aos humanos apenas será concedida uma nova oportunidade de se assemelhar a Deus: a sua encarnação pelo ventre da Virgem do corpo crucificado de Cristo. O drama visual que se estabelece por meio desse imaginário é o motivo de realização artística de uma série de obras cristãs. Explorando a dramaticidade que envolve a perda da semelhança, os artistas cristãos medievais buscavam no imaginário da crucificação e do sacrifício de Jesus a nova oportunidade de retomar a semelhança imagética com o divino:

> Compreende-se melhor agora em que sentido a encarnação exigia "abrir" a imitação, assim como Longino, na lenda, abriu com a lança o belo corpo do Cristo. *Abrir a imitação* não era excluir a semelhança, era pensar e fazer trabalhar a semelhança como um *drama* — e não como o simples efeito bem-sucedido de uma técnica mimética [...] no meio da história, o Filho de Deus, sua "imagem perfeita", se encarna e se sacrifica para a redenção do gênero humano; sua morte de três dias terá sido o penhor da salvação e a primeira chance para o homem de recuperar seu estatuto originário, perdido, de *ser-à-imagem*. (Didi-Huberman, 2013, p. 272, itálicos do autor)

Com isso, o historiador conclui que ao conceber a *mimesis* pictórica como um elemento proveniente da técnica e do trabalho artístico, Vasari mata a própria morte que consolida a possibilidade de se retomar a semelhança com a imagem divina. O ideal de verossimilhança cristão que envolvia a arte sacra pré-renascentista é abolido e, por isso, a interpretação de imagens artísticas inicia um processo de leitura técnico e discursivo que ao invés de abrir a imagem, tal como o corpo crístico foi aberto, apenas a fecha para a sua recriação discursiva:

> Ora, para Vasari, mata a imagem não era senão uma nova maneira — mais radical, mais ideal talvez — de *matar a morte.* Com sua plêiade de artistas eleitos "que nunca pereceram", a história da arte inventava para si um Parnaso de semideuses cuja qualidade principal residia no fato de terem sido todos heróis, campeões da semelhança. Ao contrário, o que os prólogos inquietos de Teófilo e de Cennini nos dizem é que toda a imagem da arte não poderia ser, no fundo, senão um luto de semelhança, um vestígio da perda da imagem divina desencadeada com o pecado de Adão. (Didi-Huberman, 2013, p. 284, itálicos do autor)

Em *Anjo*, o que Paula Rego parece fazer é justamente a subversão da própria encarnação divina e da morte crística como o sacrifício que permitiu a retomada da semelhança com a imagem de Deus. Mais uma vez a figura de Amélia é evocada pela aparência da modelo que a representou nos quadros anteriores. A disposição do seu corpo com os braços abertos e o tronco aparentemente reto insinuam a posição em que Jesus foi crucificado. Todavia, ao contrário da tradição iconográfica cristã que visa representar a fraqueza de Cristo através do peso do seu torso sustentado pelos braços pregados na cruz, o anjo de Paula Rego tem forte musculatura e mantém-se de pé, sustentando o próprio corpo. Enquanto Jesus foi maculado pela espada e enganado pela esponja cheia de vinagre, Amélia empunha a espada e agarra a esponja. O complexo de vitimização e martirização idealizado pelo cristianismo é desestruturado por Rego que arma Amélia para a sua vingança através da mesma artilharia que destruiu o seu corpo: a paixão (Lima, 2001). Se Jesus sacrificou-se, a pintora nos sugere que Amélia foi sacrificada. Por isso, de armas formadoras de um mártir, ao serem empunhadas pelo corpo sacrificado, elas tornam-se instrumentos de vingança e justiça que punem com a castração.

Responsável pelo julgamento de Amaro, o anjo criado por Paula Rego em tudo subverte a imagem crística que evoca. A ausência dos elementos constitutivos da crucificação – a coroa de espinhos, a cruz e a nudez – desconfigura o episódio bíblico no que ele tem de martirizante e salvador. Sacrificada pelo desejo masculino, Amélia é reencarnada não para a

redenção de Amaro, mas para a sua condenação. Os aspectos da carne que uma vez insuflaram a volúpia são retomados como instrumentos estimulantes para a castração. Nesse sentido, o corte contra Amaro insinuado pelo gládio é retomado ao longo dos quadros pela saia com que Paula Rego veste a personagem e pelo constante conflito psicológico em que ela o pinta. Dessa forma, o enredo pictórico ganha uma dimensão de circularidade narrativa em que *Anjo*, além de concluir a série, também a retoma desde *Entre as mulheres*. A reencarnação de Amélia reforça, portanto, a rasgadura e o sintoma dessas imagens que garantem a percepção circular que esse conjunto de quadros suscita.

A sugestão de castração aludida por Agustina a partir da associação entre a espada que Amélia segura e a saia que Amaro veste, sinaliza para a imagem da carne rasgada que o ato pressupõe. A evocação dessa ferida ao longo da série faz-se perceptível através do que a própria figura de Amaro insinua mas também do que a modelo de Amélia presente em muitas das telas indica do que pode vir a ser visível.

Já em *Entre as mulheres*, Paula Rego faz de Amaro uma figura castrada. No entanto, ao contrário da habitual concepção da imagem de padres como indivíduos castrados em virtude do seu ofício, Rego estabelece a percepção de um corpo extirpado dos seus desejos mediante o corte da pele que a rasga e corta fora o órgão. No romance e nas pinturas, o que ambos os artistas sugerem é que a "castração simbólica" da batina nada mais é que um símbolo pelo qual a masculinidade de Amaro é perturbada, mas não interrompida:

> Um dos aspectos mais significativos da batina é a perturbação que provoca de algumas categorias tradicionais: a sua parecença, por outras palavras, com vestidos de mulheres. Parece previsível que votos de castidade (masculina) sejam acompanhados de um acto voluntário de dessexualização simbólica. (Rosengarten, 1999, p. 44)

Paula Rego vai adiante e faz do ideal de castração de Amaro um dos caminhos pelos quais ela desenvolve o conjunto de quadros. Uma por uma, as imagens pintam os resultados do julgamento, ao mesmo tempo que carregam Amaro para a sua juíza. No infinito movimento que a circularidade implica, *Entre as mulheres* é a tela de apresentação e de conclusão, assim como *Anjo* conclui o enredo e o retoma desde o início. Amaro está castrado desde a sua madura infância porque Amélia é um fantasma que o persegue desde pequeno. Como sintomas, a castração e a morte andam juntas nesse universo pictórico apenas para serem percebidas, mas nunca completamente vistas.

A castração de Amaro e a morte de Amélia abrem as estruturas da série para o que as suas figuras têm de sintomas. Suas imagens evocam esses dois elementos sem que seja

possível ao espectador captá-los verdadeiramente. Não se vê Amaro ser castrado assim como não se vê Amélia morrendo. É necessário seguir a recriação de Paula Rego a partir do que ela evoca e desconfigura do romance de Eça. Como complementos, a pintora articula a castração no que ela rasga a história e a morte no que ela tem de finalidade. Reencarnada, Amélia desempenha o seu papel de anjo vingador e de justiça, e faz do seu caso um sintoma a ser visível sem que seja de fato visto.

4. *AS MENINAS*

4.1 PAULA REGO NOS TEXTOS DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

Não é novidade Agustina Bessa-Luís escrever sobre artistas e outros nomes de destaque no meio cultural português, para além dos seus textos mais conhecidos e divulgados. Em seus ensaios e artigos, publicados em jornais e revistas portugueses ao longo de toda a sua carreira, a autora comenta e faz breves análises do que foi publicado, realizado, exposto e encenado por seus conterrâneos, quer em Portugal, quer no exterior. Anteriormente, comentamos o seu artigo dedicado à exposição de pinturas de Helena Liz, realizada em Madrid, onde a pintora vivia. Assim, além de demonstrarem a atenção de Agustina pelo que seus compatriotas realizavam no país e fora dele, muitos desses textos evidenciam a presença da romancista em mostras de arte portuguesa no estrangeiro, como foi o caso da individual de Helena Liz.

No que toca a Paula Rego, segundo o índice onomástico presente no terceiro volume da coleção *Ensaios e Artigos* (2016), o seu nome figura em três escritos publicados por Agustina em dois jornais lisboetas e um portuense. Com *As Meninas* (2001), chega-se à conclusão de que a autora tomou a pintora como tema de escrita quatro vezes. Contudo, em se tratando de Bessa-Luís, é bem possível haver qualquer outra coisa solta sobre Rego em seu espólio, como foi o caso dos quatro fragmentos escritos sobre quatro quadros de Vieira da Silva, os quais foram incluídos na republicação da biografia de Maria Helena comentada anteriormente. Seja como for, para este momento, interessam os três artigos presentes na coletânea organizada por Lourença Baldaque.

Paula Rego foi mencionada pela primeira vez por Agustina no breve texto intitulado "Inverno no Rio - I". Publicado originalmente no *Diários de Notícias,* em 1995, o escrito foi republicado no terceiro volume de *Ensaios e Artigos* e na reedição do diário de viagens *Breviário do Brasil* (2022). Essa crônica trata da visita de Agustina ao Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, provavelmente no mesmo ano em que a escreveu. De forma breve, ela narra e comenta a exposição que contemplou o trabalho de alguns artistas modernos portugueses. Em virtude do seu caráter cronístico, o escrito não apresenta nenhuma análise substancial das pinturas organizadas pela curadoria, a não ser pelas poucas palavras tecidas sobre os quadros de Eduardo Luís. Por isso, Agustina apenas cita os portugueses contemplados pela mostra, privilegiando narrar e comentar o Rio, o museu e a multidão:

> O museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, inaugurou uma exposição que, na expressão coloquial dos Brasileiros, é consideravelmente frondosa [...] Na exposição estão representados os artistas modernos portugueses. Vê-los juntos, em terra estrangeira, dá-nos um sentimento de puro enlevo e coragem. Ali estão aqueles que precedem os juízos do tempo. Deram a sua alma por nada. Comeram na mão de Deus um pão de fel que os fez imortais. Rezende, Menez, Eduardo Luís, Paula Rego, Pomar, muitos mais. Eduardo Luís, que sempre me interessou, minucioso e, no entanto, arrasador duma espécie de ódio fino como uma navalha, tem quadros que eu nunca vi. Morreu indignado, a pintura dele é indignada e severa. Gosto tanto dele que me assombro. Desejaria que ninguém senão eu visse aqueles quadros. (Bessa-Luís, 2016, p. 2317)

A segunda vez em que Paula Rego é traçada pela pena agustiniana ocorre numa série de textos intitulada "As sete chaves de Agustina Bessa-Luís", publicada periodicamente no jornal *O Independente* entre 7 de julho de 2000 e 16 de março de 2001. Nessa coletânea, Agustina elegia sete temáticas, extraídas de sete palavras, para comentar brevemente a cada nova publicação do periódico – algo semelhante ao que se encontra em verbetes de dicionários. O nome de Paula Rego aparece na impressão de 9 de fevereiro de 2001, sob o "verbete" expressão, no qual a romancista comenta a abundância de mulheres nas artes portuguesas, elogiando a forte e competente índole dos seus trabalhos, sobrando até mesmo espaço para se auto-prestigiar:

> Não percebo porquê mas as mulheres estão muito expansivas nas artes, em Portugal. Saem dum casulo de perfeições domésticas e tornam-se depressa umas senhoras pintoras e músicas e escritoras, com uma boa dose de genuína e profissional heroicidade. Passaram do estado clandestino à mais clara independência. Mulheres como Vieira da Silva e Paula Rego, Sophia e Adília Lopes, Maria João Pires e Maria Velho da Costa pertencem a uma maioria qualificada que dá o tom duma civilização. Na *Obra* de Adília Lopes há uma citação da Lispector: "Por exemplo, nunca convidei uma barata para lanchar comigo." Só uma pessoa muito civilizada, desprovida de arrogância, faria isso. Por exemplo, eu, passe a expressão. (Bessa-Luís, 2016, p. 2619)

Ao contrário do texto anterior, no qual o nome de Paula Rego é apenas mais um na lista de artistas expostos no Rio de Janeiro, a particularidade do escrito de 2001 reside no fato de Agustina reconhecer a potência, originalidade e qualidade das artistas portuguesas de seu tempo. Para tanto, subentende-se o conhecimento e o contato da autora com as obras produzidas por todas essas mulheres. Por isso, cumpre notar que a inserção de Rego nessa crônica se dá porque Agustina já havia escrito o livro *As Meninas*, publicado no mês seguinte a essa tiragem d'*O Independente*.

Esse livro de 2001 foi a terceira publicação em que Paula Rego é novamente citada por Bessa-Luís. Mas, diferentemente das duas anteriores, a vida e a obra da pintora são o tema

escolhido para todo o escrito. Por fim, o último texto de Agustina no qual a pintora é mencionada está presente em outra série de redações semanais intitulada "As notas verdes", publicada no periódico *Jornal de Notícias*, do Porto, entre 19 de março de 2006 e 30 de abril do mesmo ano. O motivo do título desse conjunto vem das notas de vinte escudos, a antiga moeda portuguesa, que eram verdes e, segundo Agustina, marcam presença no decorrer de sua vida e do seu trabalho:

> As populares notas verdes de vinte escudos [...] tornaram-se o símbolo do papel-moeda e símbolo do preço das coisas. Crianças e pessoas de pouca instrução mediam a sua capacidade financeira pelas notas verdes. Elas significavam o poder de compra do povo e sobretudo dos que não têm forças para remar num mundo de valores tanto mudáveis como enigmáticos.
> As notas verdes estão no percurso de tudo o que penso, imagino e escrevo. São a sua bitola, a sua bússola, o limite e a franquia. Significam a frescura da opinião, o consentimento moderado pelo sentido comum, a cor vegetal e protectora do olhar sobre o mundo. As notas verdes são o título para estas artes que aqui vou debulhando, como se debulham feijões no regaço, como dantes se fazia à porta de casa. Quando a porta de casa estava aberta até ao cair da noite e as primeiras estrelas espreitavam a dizer coisas nunca sonhadas. (Bessa-Luís, 2016, p. 2700-2701)

Ao todo, a romancista escreveu sete artigos nos quais comentou, opinou ou narrou algum tópico em especial, como a estreia do filme *O Espelho Mágico* (2005), de Manoel de Oliveira, mais uma adaptação de seus romances, nesse caso, do livro *A Alma dos Ricos* (2002). Paula Rego é tema do terceiro texto da série, "As notas verdes (III)", que trata especificamente do retrato feito pela artista do então presidente da República portuguesa, Jorge Sampaio, à altura do final de seu mandato presidencial:

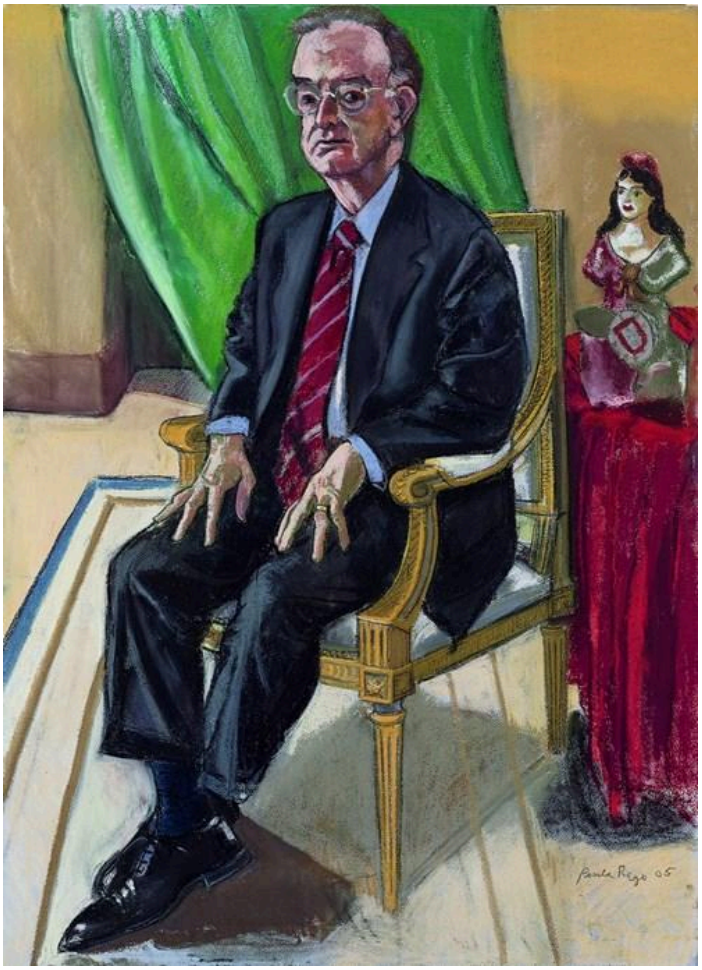


Figura 41: Paula Rego. *Retrato do Presidente Jorge Sampaio*. 2005. Óleo sobre papel montado em alumínio. Museu da Presidência da República, Portugal. Fonte: https://www.museu.presidencia.pt/pt/conhecer/mprplus/quinto-numero/

À exceção dos dois primeiros artigos publicados pela autora, nos quais há apenas o nome de Paula Rego e, no caso do segundo, alusão ao conhecimento e apreciação de sua obra, neste Agustina escreve algumas páginas sobre o retrato do Presidente. Além das considerações habituais da escritora sobre o gênero pictórico do retrato, o interessante desse texto são os seus comentários sobre o processo criativo de Rego: "Paula Rego tem dificuldades em pintar pessoas. Desenha-as mas não as inventa, não as estuda, não reage com elas a isto que se chama o mundo." (Bessa-Luís, 2016, p. 2705). Com efeito, é conhecida a relutância da artista em pintar retratos, dada a ausência de uma narrativa evidente nesse tipo de pintura. Portanto, ao apontar isso, Agustina implicitamente demonstra saber particularidades dos modos de trabalho de Paula Rego, o que provavelmente foi apreendido durante a escrita de *As Meninas*. Como será demonstrado, para escrever essa obra a

romancista consultou relevantes estudos sobre a vida e o trabalho da pintora, algo mais ou menos evidente no decorrer da leitura do livro.

Além disso, como já foi demonstrado anteriormente, a interpretação de Agustina sobre esse retrato também parte de uma breve história criada por ela a partir do modo como Paula Rego construiu a imagem:

> O que o retrato de Paula Rego não tem é sentimento. Trata-se de um senhor sentado à espera de ser atendido no consultório e que não tem sequer um jornal para ler. Limita-se a esperar, como um desconhecido diante duma cortina verde e tendo perdido tudo o que o podia identificar: a ironia que atravessa como um salpico de tristeza os momentos mais solenes da vida. (Bessa-Luís, 2016, p. 2705)

Com isso, Bessa-Luís faz uma breve análise da pintura, mas prontamente a interrompe para admitir uma vontade antiga de ter um retrato seu pintado por Paula Rego: "Pensei um dia ter um retrato feito por Paula Rego, mas não chegámos a nenhuma finalidade. Eu não podia pendurar na sala o retrato que ela fizesse de mim." (Bessa-Luís, 2016, p. 2706). O que vale destacar disso é a possibilidade de ter existido um contato entre as duas artistas. De fato, já no início de *As Meninas*, Agustina afirma que conversou com Paula Rego por telefone em 1992, quando era diretora do Teatro Nacional D. Maria II. Na entrevista que Manuel S. Fonseca concedeu para a realização deste trabalho (conf. apêndice), fica dito que a escritora e a pintora chegaram a estabelecer comunicação — como troca de cartas — durante o processo de composição do livro, tendo mesmo se encontrado após o término do trabalho. No entanto, ele próprio não soube indicar a natureza das interações entre as duas. À vista disso, apenas sobra espaço para o desenvolvimento de uma hipótese de uma suposta relação entre Agustina Bessa-Luís e Paula Rego.

Após a conhecida ligação mencionada pela escritora, a única evidência de um "diálogo" entre as duas artistas está na notícia publicada na antiga *Revista* do jornal *Expresso*, nomeadamente no número 1483, de 31 de março de 2001 (conf. apêndice), a qual já foi comentada previamente. A publicação é dividida em duas partes: uma entrevista feita por Eunice Goes a Paula Rego, na qual a pintora comenta sobre o livro e fala da escritora; e, por último, uma entrevista concedida por Agustina a Ricardo Jorge Pinto, na qual ela também fala do texto recém-escrito e da pintora. Segundo afirma Rego, a sua inclinação para participar desse projeto, mesmo que seu trabalho tenha sido apenas autorizar a reprodução dos quadros e, como afirma Fonseca em seu *blog* e na entrevista para esta investigação, disponibilizar

slides de fotografias das telas, foi suscitada pela figura de Agustina e pelas pinturas selecionadas por ela:

> No princípio, o editor tinha sugerido uma série de quadros muito pão pão, queijo queijo, quadros muito populares. Mas a escritora escolheu outras coisas, como 'O Padre Amaro', 'O Aborto' e outros quadros mais recentes. E eu fiquei contente. Além disso, ela escreveu bem, escreveu um texto bem original. (Rego *apud* Goes, 2001, p. 28, conf. apêndice)

Até o momento de feitura do livro, Paula Rego admitiu nunca ter lido Agustina. Entretanto, logo foi atrás dos romances agustinianos, reconhecendo no estilo da autora uma escrita imagética: "Nunca tinha lido nada da Agustina Bessa-Luís. Só agora é que a estou a ler. E escreve muito bem. Tem uma escrita extremamente visual. Vêem-se imagens muito fortes no livro." (Rego *apud* Goes, 2001, p. 28, conf. apêndice). O que ficou foi a vontade de conhecer a escritora.

Do lado de Agustina, há a identificação de certas semelhanças com o processo criativo da pintora, como apresentado acima. Além disso, a escritora corresponde ao sentimento de querer conhecer pessoalmente Paula Rego, mas afirma que "Talvez nunca venha a acontecer" (Bessa-Luís *apud* Pinto, 2001, p. 32, conf. apêndice). Entretanto, o artigo sobre o retrato do ex-presidente Jorge Sampaio sugere outra coisa. Ao admitir que já pensou em ter um retrato seu pintado por Rego, a romancista escreve que "não chegámos a nenhuma finalidade". A conjugação do verbo na primeira pessoa do plural indica que a possibilidade de a pintora retratar a escritora chegou a ser discutida conjuntamente entre as duas. Até o momento, essa foi a única possível confirmação de que Agustina e Rego mantiveram algum tipo de contato após a publicação de *As Meninas*.

No que diz respeito a um hipotético encontro entre elas, é de se supor que, se isso de fato aconteceu, tal reunião pode ter ocorrido entre os anos de 2001 e 2006, já que na entrevista acima referida as duas ainda não se tinham conhecido pessoalmente e, no ano de publicação do último romance de Agustina, ela veio a sofrer um acidente vascular cerebral que a deixou reclusa, sob os cuidados de sua família. É possível que as duas se tenham encontrado em alguma das idas de Paula Rego a Portugal, visto que, em virtude da idade avançada da autora, seria difícil deslocar-se ela até Londres. Logo, o mais provável é que o encontro se tenha dado em 2005, no Porto, quando no Museu de Serralves aconteceu uma grande exposição que contemplou um número considerável das pinturas mais recentes produzidas por Rego até então.

Seja como for, também é preciso considerar que talvez a conjugação verbal na primeira pessoa do plural feita por Agustina, indique mais uma de suas fabulações e ela e Paula Rego nunca se tenham, de fato, encontrado. Sobre isso, cumpre lembrar também que um dos encontros mais ilustres realizados pela ficcionista foi com ninguém menos do que o padre que, segundo ela afirma em *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), viu e registrou a memória da ressurreição de D. Pedro I para confessar um pecado que esquecera de admitir e reconhecer em vida:

> O monge branco que eu pude ver no Mosteiro de Alcobaça (por meios que tinham de parecer maravilhosos e concorrer para o meu descrédito se eu os contasse) era assim: um homem cujos cabelos brancos imitavam o aspecto da linhaça, cortados em redondo e não muito limpos [...] Não era aberto à sedução, nem pela sensualidade da carne nem da palavra. Estimei-o por isso. Eu disse-lhe:
> – Padre, viu D. Pedro ressuscitado?
> – Se era ele, não sei. Andava como ele, falava como ele. Tinha um manto em que as espinhas do mato se espetavam. E aquele nariz de gato que nós lhe conhecíamos.
> – Nariz de gato? Nariz de gato? – Eu estava admirada. Sempre imaginara o infante de agudos traços e luminosos olhos. E agora aquele rústico, com ar de moleiro, descrevia-o como à senhora do Castelo Orgulhoso, com nariz de gato e dentes amarelos, estranha feiticeira numa corte encantada.
> – Pois, pois: era assim que ele era.
> – Levantou-se do túmulo para lhe falar, meu padre? Confessou-se uma vez mais depois de ter morrido?
> – Isso é certo.
> [...]
> – É verdade que o rei Fernando nasceu da bigamia, que lhe seja perdoado?
> – Nem pelo tesouro do rei da Frísia eu contava uma coisa assim – disse o frade.
> – Que vem fazer aqui o tesouro do rei da Frísia? Não me distraia com isso, e fale do infante. Alguém tem que saber a verdade.
> – A verdade é como a fortuna – não tem cabelos. Reza e trabalha. (Bessa-Luís, 2025, p. 79-80)

4.2 AS EDIÇÕES DE *AS MENINAS*

O livro *As Meninas* surgiu da ideia de Manuel S. Fonseca, atual diretor da editora portuguesa Guerra e Paz, de juntar os nomes de Agustina Bessa-Luís e Paula Rego em um mesmo trabalho: "Ainda mal tinha dado um beijo ao século XXI, seria Fevereiro ou Março do ano 2000, quando me apeteceu dar um beijo a Agustina Bessa-Luís e outro a Paula Rego." (Fonseca, 2019, n.p.). Como afirmou na entrevista concedida para esta investigação (conf. apêndice), houve dois motivos norteadores que o levaram a escolher Bessa-Luís e Rego para esse projeto: a evidente relevância das duas artistas no cenário cultural português e uma série de afinidades entre os romances de uma e os quadros de outra, como apontado anteriormente.

Provavelmente, a concepção do projeto do editor e o processo de execução da obra aconteceram entre os anos de 1999 e 2000, visto que, na entrevista, Fonseca afirma que tudo se iniciou em 1999, ao passo que, em seu *blog* (2019), situa a gênese de sua ideia no ano 2000. Em todo o caso, é possível afirmar que quase todo o trabalho referente à criação do livro desenrolou-se no ano anterior ao de sua publicação, isto é, 2001. Primeiramente, Fonseca foi propor o trabalho a Agustina, apresentando-lhe como projeto inicial a proposta de que escrevesse sobre a série *A Menina e o Cão* (1986): "A Menina e o Cão. Foi a primeira série que eu escolhi e lhe mostrei. E ela disse-me logo que sim: 'Quero fazer isso, quero muito fazer isso'." (Fonseca, 2025, cf. apêndice). Em seguida, com a autorização da escritora, o editor tratou de entrar em contato com Paula Rego: "E a Paula Rego foi surpreendentemente mais generosa do que eu. Ao invés da série *A Menina e o Cão* disse: 'Toda a minha pintura'. E, portanto, permitiu que Agustina escrevesse à vontade sobre aquilo que ela quisesse sobre toda a sua [de Paula Rego] pintura." (Fonseca, 2025, conf. apêndice). Ao contrário do que se poderia esperar, a atuação da pintora no desenrolar do projeto limitou-se a delegar a sua contribuição ao seu galerista de Lisboa, o conhecido e renomado Manuel Brito, cuja Galeria 111 tornou-se um símbolo de prestígio e exposição de arte em Portugal:

> Não conheci a Paula Rego. Com a Paula Rego os meus contactos foram sempre por carta e ao telefone. A Paula Rego delegou a responsabilidade no seu galerista, no Manuel Brito. Foi o Manuel Brito da Galeria 111. Eu ainda propus ir a Londres, ter com ela, mas ela disse que não era preciso e que se o Manuel Brito aprovasse, como aprovou, toda a maquete e todas as coisas ela estava completamente de acordo. E foi nessa base que nós trabalhamos. (Fonseca, 2025, cf. apêndice)

Verifica-se, portanto, a concisa atuação de Paula Rego no projeto editorial de *As Meninas*. Não é o caso de se considerar o seu papel como irrelevante. Mesmo que ela não tenha efetivamente realizado uma colaboração com Agustina, no sentido de as duas trabalharem juntas para a criação da obra, a sua contribuição foi de extrema importância, dado que, como revela Fonseca em seu *website*, Rego e Manuel Brito disponibilizaram *slides* com toda a obra fotografada da artista: "Tínhamos recebido esplêndidos *slides* — toda a obra fotografada e Manuel Brito apoiava-nos em tudo." (Fonseca, 2019, n.p.). Como o editor revelou na entrevista, esse material contribuiu significativamente para a composição gráfica da obra e, ao contrário do que escreveu em seu *blog*, as fotografias recebidas não contemplavam toda a produção pictórica de Paula Rego realizada até então, mas sim a reunião de uma parte de seu trabalho organizada para a publicação de um livro sobre a sua pintura na Inglaterra, talvez um catálogo ou um estudo crítico:

> Foi Paula Rego que cuidou disso. Ela quis mesmo. Mandou-nos os slides e o livro ganhou imenso com a qualidade de reprodução. A qualidade de reprodução que nós aqui temos tem que ver com a excepcional resolução desses *slides*. Hoje em dia é tudo diferente, a edição é diferente, trabalhamos com o digital. Naquela altura era tudo analógico e, portanto, nós poderíamos ter acesso eventualmente a, digamos, imagens de menor qualidade. E foi a própria Paula Rego que cuidou e reuniu em Londres todo o material que já tinha tido numa edição inglesa, não me lembro agora de que editora, já passaram muitos anos. E, então, dessa edição, ela reuniu todo o material que tinha, todas as telas dela, e mandou-nos esse material dizendo "vocês podem usar tudo". E foi assim. Nós de facto usamos a melhor reprodução possível. (Fonseca, 2025, cf. apêndice)

Assim, é possível constatar dois fatos de *As Meninas*. O primeiro refere-se à autoria da obra, atribuída completamente a Agustina. Ao contrário do que a capa parece sugerir ao incluir o nome de Paula Rego junto ao da escritora, o livro não é fruto de um trabalho conjunto de ambas. Na realidade, o editor afirma que a inclusão do nome da pintora na capa diz respeito à forte presença de suas telas em todo o livro, algo mais evidente na primeira edição do que nas duas subsequentes. No que se refere à disposição do nome da artista na capa, sempre acima do de Agustina em todas as três edições, Fonseca revelou que essa foi uma decisão tomada em função da composição gráfica da encadernação, sem qualquer sugestão de hierarquia autoral:

> Não é um trabalho colaborativo. Este é um trabalho da Agustina Bessa-Luís. É colaborativo no sentido que a Paula Rego deixou que a sua pintura fosse exposta, mas não é um trabalho das duas, de modo nenhum.

> Mas por outro lado há uma razão gráfica simples. É porque se puséssemos os dois nomes ao contrário não teríamos o equilíbrio que aqui está. Porque isto é um fecho, não é? Funciona como um fecho. Esta linha final, Agustina Bessa-Luís, funciona como um fecho. Fecha a composição na capa. Se invertêssemos desequilibrava completamente a linha gráfica da capa. É uma questão de composição, como um dia John Ford explicou ao Steven Spielberg, não é? Se colocar a linha do horizonte no meio de um quadro, de uma composição, torna a composição banal. A linha do horizonte não pode estar ao meio. A linha do horizonte tem de estar num ponto qualquer que equilibre. Se invertêssemos as linhas o livro ficava desequilibrado pela capa, a composição ficava errada. (Fonseca, 2025, cf. apêndice)

O segundo fato a ser reconhecido diz respeito às pinturas de Paula Rego comentadas, analisadas e interpretadas por Agustina. Sem o conhecimento dos pormenores do livro, uma leitura mais atenta feita por qualquer conhecedor da obra da pintora notaria um claro recorte de sua produção pictórica em *As Meninas*. Com efeito, nota-se no decorrer do texto que a autora não trata de todas as telas de Rego, o que é compreensível já que, como a romancista, Paula também foi uma profícua artista. Todavia, há de se considerar a ausência de quase toda a obra inicial de Paula Rego no escrito agustiniano, dado que a romancista escreve sobre a educação artística da pintora. Ao contrário do que se poderia pensar, não estão presentes os quadros iniciais da Slade School, as colagens, as abstrações, as experimentações, os desenhos de contos populares e outras telas realizadas até o final da primeira metade da década de 1980. Mesmo que, como afirmou Fonseca, Paula Rego tenha enviado uma grande quantidade de *slides* da sua obra, o índice de quadros presente na primeira edição do livro confirma que Agustina utilizou quarenta pinturas da artista para escrever o seu texto. Segundo o editor, a escolha das telas foi feita integralmente pela escritora:

> Isso é opção e liberdade da própria Agustina, que quis centrar-se e quis trabalhar num certo período provavelmente mais próximo e que tem que ver até com o contacto que houve entre as duas: já tinham as duas algum contato. Agustina foi diretora do Teatro Nacional Dona Maria [II], e nessa qualidade convidou a Paula a colocar a pintura dela no Teatro Nacional Dona Maria, conversaram e tudo isso. Há mesmo uma memória dessa conversa no início deste livro. Há uma referência da Agustina quando ouve pela primeira vez a voz da Paula e diz não ter gostado dessa voz. (Fonseca, 2025, conf. apêndice)

A partir da leitura de *As Meninas* e da consulta ao índice de quadros mencionado, verifica-se que a seleção feita por Bessa-Luís das imagens pintadas por Paula Rego contemplou o período de trabalho da pintora entre duas séries específicas: *A Menina e o Cão* (1986), a mesma apresentada à escritora por Manuel Fonseca, e *O Crime do Padre Amaro* (1997-98), havendo, portanto, doze anos entre uma série e outra. Obviamente, não devia ser

objetivo de Agustina falar de toda a pintura produzida por Rego até o ano de 2000, muito menos de todos os quadros pintados durante o recorte temporal identificado. No entanto, é importante considerar esse recorte temporal porque ele corrobora com a compreensão do retrato que Agustina cria da pintora. Essa seleção de quadros evidencia justamente o momento da carreira de Paula Rego em que a pintora atinge um significativo reconhecimento internacional pelo seu trabalho, o que não passa despercebido pela romancista, como veremos.

Além disso, é na segunda metade da década de 1980 que a artista passa a criar majoritariamente, se não completamente, *pinturas figurativas*. Ora, já foi demonstrado anteriormente o notável apreço de Agustina pelas imagens pictóricas figurativas. A leitura interpretativa feita pela escritora desse gênero de quadros parte de um trabalho imaginativo pelo qual uma história é fabulada a partir das possibilidades narrativas sugeridas pelas figuras e pela composição da obra. Assim, a estilização trabalhada pelo pintor influencia substancialmente o enredo criado pela romancista justamente porque é mediante a narrativa criada que o processo criativo do artista é analisado por ela. Coincidentemente, Manuel S. Fonseca reconhece o mesmo ao distinguir a maneira como Agustina fala das abstrações de Vieira da Silva na biografia que escreveu da pintora e do modo como as figurações de Paula Rego oferecem possibilidades interpretativas e imaginativas:

> A Vieira da Silva. Era o único ensaio dela que eu tinha lido nesse campo estético. Havia outras que ela tinha escrito, mas eu não tinha lido [...] Aquilo que eu tinha lido era o livrinho sobre a Vieira da Silva. E eu senti que esse trabalho [*As Meninas*], dada a narratividade da Paula Rego, da figuração que ela faz, ao contrário do abstracionismo da Vieira da Silva, lhe ia dar um campo fértil para a imaginação, que é o grande trunfo da Agustina, essa imaginação prolixa, profícua; que lhe ia dar a possibilidade de fazer uma coisa muito diferente. (Fonseca, 2025, cf. apêndice)

Isto posto, verifica-se que o propósito do projeto encabeçado por Manuel S. Fonseca era o de Agustina escrever um livro sobre a pintura de Rego a partir de uma perspectiva que privilegiasse a dimensão estética da produção pictórica da artista. Para isso, o editor privilegiou a liberdade artística da escritora e o seu processo criativo, o que resultou em uma obra em que a autora, para falar do trabalho da pintora, parte de sua biografia, estabelecendo relações entre a infância de Paula Rego e a sua própria, de onde surgem comentários de cunho autobiográfico, como se através do texto duas amigas de infância se reencontrassem. A dimensão ficcional é, portanto, latente. Por meio do seu conhecido trabalho imaginativo, Agustina aos poucos tece a sua crítica sobre a arte de Paula Rego, ensaiando, com isso, a ficcionalização da biografia da pintora e a sua própria autobiografia.

Ao todo, *As Meninas* teve três edições até o presente momento. A primeira, publicada em 2001, a segunda em 2008, e a terceira em 2014. Há uma inegável diferença entre a primeira edição e as duas subsequentes, o que, cumpre ressaltar, *não afeta o texto de Agustina, que se manteve o mesmo ao longo dos anos sem nenhum tipo de interferência sobre ele*.

A primeira edição foi realizada pela antiga Três Sinais Editores e contou com duas tiragens de livros realizadas no mesmo ano. A editora era fruto de uma parceria entre três amigos, dentre os quais estava Manuel S. Fonseca, e cada um deles exercia funções específicas no processo de editoração dos livros, por isso o nome "Três Sinais"

> Os três amigos que faziam a Três Sinais Editores, um é um poeta, que escreve até hoje, chama-se Gil de Carvalho e a poesia dele é uma poesia esteticamente sofisticada, podia-se comparar a um T.S. Elliot português se quisesse; era eu, que dirigia mais a editora e era outro amigo meu menos envolvido nas questões estéticas e mais financeiras. (Fonseca, 2025, cf. apêndice)

Provavelmente, é daí que se explica e se compreende o resultado final da primeira edição de *As Meninas*, que se pode considerar um livro de luxo no conjunto da obra de Agustina: "o livro As meninas é uma edição de luxo, com capa dura forrada de tecido [verde], muito diferente das brochuras sobre as obras de Vieira e Martha. Mesmo que não fosse de luxo, sua dimensão, 30,5 x 30,0 cm, já o diferenciaria daqueles." (Filizola, 2009, p. 185). Para além do acabamento externo, também cumpre considerar toda a concepção gráfica Luís Miguel Castro a partir dos *slides* de pinturas fotografadas e oferecidas por Paula Rego. Com efeito, é o caso de se considerar a programação visual da primeira edição como um trabalho à parte, visto que, como reconhece Anamaria Filizola, ao escrever sobre imagens, sejam elas quais forem, não é costume de Agustina indicar sobre qual pintura, desenho ou fotografia comenta:

> A leitura desses textos [sobre imagens alheias] revela que ora as imagens são ignoradas, não comentadas, nem analisadas, ora são um trampolim para um salto para a imaginação, ora são o pretexto para teorias que fundamentam análises. Tanto uns como outros, ou seja, os que referem as imagens ou delas se afastam, revelam uma total liberdade criadora que, presumo, deve ser condição para aceitar a tarefa, a encomenda, o trabalho. (Filizola, 2025, p. 258)

Ora, já se comentou anteriormente o costume da autora em subverter obras alheias, apropriando-se delas para perverter a sua autonomia artística e, assim, impor-lhes o seu próprio processo criativo, tornando-as as suas próprias criações. Com Paula Rego não é diferente, e o mesmo é feito com as suas telas. Mas é por causa disso que se pode presumir a independência do trabalho gráfico de Luís Miguel Castro, dado que nenhuma das artistas interferiu no trabalho do *designer*, tendo sido pensado, dirigido e realizado majoritariamente por ele e, em menor medida, pelos três proprietários da editora:

> Não. Total liberdade. Nós só as [as organizações gráficas] mostramos *a posteriori* e no caso da Agustina, ela não teve interferência nenhuma nas opções visuais e gráficas. O livro, a parte visual do livro, a concepção gráfica e as ideias são todas do Luís Miguel Castro e são ideias dos editores, que o acompanharam. [...] Portanto, nós acompanhamos o Luís Miguel e ajudamos a definir muitas das coisas, as opções são nossas com ele, mas a parte de paginação e a parte criativa foi uma parte concebida pelo Luís Miguel inclusive na determinação dos pormenores que retira de cada uma das pinturas e que ele dá mais relevo e mais força. Tudo isso é trabalho do nosso artista gráfico e da própria Guerra e Paz [Três Sinais].
> Não houve interferência nem da Agustina Bessa-Luís, nem da Paula Rego. (Fonseca, 2025, conf. apêndice)

Certamente, o artista gráfico partiu do texto de Agustina para a composição do livro, uma vez que, na primeira edição, as reproduções dos quadros de Paula Rego claramente acompanham as reflexões da escritora. Desse modo, nos momentos em que a autora fala de uma pintura de Rego, mesmo que não a identifique por título, geralmente apenas descrevendo-a por inteiro ou detalhando algum pormenor do quadro, o trabalho de Luís Miguel Castro está lá para guiar o leitor pelas imagens, exibindo-as em sua integridade ou privilegiando uma figura, um detalhe ou alguma particularidade da composição pictórica. Disso, emerge um auspicioso *design* que, além de valorizar o escrito da romancista e as telas da pintora, também favorece a relação entre texto e imagem e, ainda, dialoga com as diversas criações de Paula Rego através de justaposições e sobreposições das reproduções imagéticas. Ao final da obra, no índice de quadros, todos os quarenta trabalhos da pintora comentados por Agustina são devidamente listados e intitulados.

Por fim, o próprio processo de impressão da primeira edição atesta o precioso trabalho de todas as partes integrantes responsáveis pela produção do livro:

> Depois, este livro foi feito numa gráfica fantástica, que era a gráfica de Coimbra e que pertencia à Igreja Católica e era dirigida por um padre, o Padre Valentim, e pelo meu amigo, um tipógrafo, o Senhor Manuel Gândara. Eles fizeram um trabalho excelente, de grande qualidade. Nós, eu e os meus

> amigos editores, fizemos também um investimento fantástico para aquele tempo. Não há muitos livros com essa qualidade em Portugal feitos nessa altura, e nós fizemos um investimento mesmo muito significativo. Fomos procurar os melhores materiais possíveis para o objetivo que tínhamos: um excelente papel, um *pop-up*. E a gráfica fez um excelente trabalho. Nós acompanhámos o trabalho de impressão durante vários dias em Coimbra. E o Padre Valentim era uma figura que só queria fazer o melhor, um padre expetacular, tipo padre operário: atirava-se para baixo das máquinas para arranjar, para mexer e afinar. Uma aventura, foi uma aventura completa, e o livro ficou divino, ficou maravilhoso. Era uma das grandes edições portuguesas do final dos anos 1990 e do princípio dos anos 2000, portanto não poderíamos ter melhor qualidade do que aquela que tivemos aqui. (Fonseca, 2025, cf. apêndice)

Infelizmente, as duas edições seguintes à primeira não foram capazes de manter a mesma qualidade gráfica original. Não por descaso de Manuel S. Fonseca, mas sim pelas circunstâncias financeiras que envolveram as duas reedições:

> Houve duas edições posteriores autorizadas pela Paula Rego e depois ela não autorizou mais nenhuma. *A posteriori*, passados alguns anos, quando criei esta nova editora recuperei os direitos para a Guerra e Paz da edição e nós não tínhamos nem condições financeiras para investir num livro dessa dimensão, razão pela qual acabamos por publicar de forma integral meia dúzia de pinturas de referência, e ficamos só com o texto.
> Mas devo confessar que sou um grande admirador do texto. Acho um texto de excepcional qualidade. (Fonseca, 2025, cf. apêndice)

A Três Sinais Editores não existia mais, cabendo a Fonseca e à sua nova editora, Guerra e Paz, administrar as reedições dos títulos previamente publicados. Por isso, as duas republicações de *As Meninas* foram reduzidas a um livro com dimensões de 21 x 17 cm, no qual há um maior destaque para o texto de Agustina, com apenas quinze pinturas de Paula Rego reproduzidas integralmente e em ótima qualidade, as quais continuam a seguir o escrito da autora. A encadernação, antes integralmente forrada com tecido verde, agora é parcialmente coberta pelo mesmo material, mantendo-se a mesma cor na segunda edição, mas trocada pelo vermelho na terceira. Por sua vez, a capa da primeira edição apenas reproduzia em detalhe o rosto de uma das figuras do quadro *A Família* (1988), enquanto as capas da segunda e terceira edições reproduzem a pintura integralmente.

Por fim, é importante reconhecer a tentativa de Fonseca em manter, tanto quanto possível possível, a qualidade das duas últimas edições de *As Meninas*. Em todos os três casos, o trabalho editorial produziu livros com capas cartonadas, utilizando dos mesmos caracteres em cada uma das edições: Variex Regular para os títulos e Monotype Modern para o texto. A ausência de algumas pinturas de Paula Rego nas segunda e terceira edições não

prejudicam a compreensão porque, no decorrer da leitura, é possível identificar os quadros aludidos pela romancista. De resto, a obra fica dada ao leitor, a quem cumpre interpretar quem é a Paula criada por Agustina.

4.3 AGUSTINA BESSA-LUÍS E A SUBVERSÃO DISCURSIVA DA PINTURA DE PAULA REGO

O título do livro de Agustina Bessa-Luís sobre Paula Rego, *As Meninas* (2001), indica dois aspectos convergentes da interpretação feita pela autora da pintora e de sua obra. Logo de início, observa-se a alusão ao quadro homônimo de Velásquez (conf. fig. 3), o qual é citado no decorrer do texto da escritora. Com efeito, a atmosfera pictórica criada pelo artista espanhol mostra-se como um eficiente contributo para Agustina, dado que o protagonismo das meninas da tela e a maneira como elas foram pintadas funcionam como uma correspondência estabelecida pela autora para tratar do motivo que mais chamou a sua atenção na pintura de Rego: as meninas criadas por ela, em especial a série realizada pela pintora entre 1986 e 1987, intitulada *A Menina e o Cão*:

> A série *Meninas e o Cão* fez correr muita tinta. Em primeiro lugar, porque esse traço amoroso não está presente no resto de sua [de Paula Rego] pintura. As Meninas são infinitamente carinhosas com o cão, provavelmente símbolo de uma líbido que é preciso esculpir à força de reserva emocional. Não se sabe se alguma vez Paula Rego teve qualquer preferência subjectiva ao ver o quadro de Velásquez *As Meninas*. Aqui, Meninas têm o sentido de alto nascimento, de prioridade de casta, sentido que depois caiu e se estendeu à burguesia. A composição do quadro é admirável. Há a esfera lúdica, em que a Infanta parece distraída por um brinquedo que lhe estão a mostrar. Há a actividade produtora do pintor ao cavalete. E há um polo mental que corresponde ao polo estético e que é motivado pela utilidade, o facto de servir um copo de água à princesa. O cão está na obscuridade, um grande cão talvez da montanha, engordado e mantido em cativeiro pelos mesmos meios das *Meninas* de Paula Rego. Ele fornece, no entanto, uma informação cognitiva, a de que a conduta estética tem um fundamento biológico e antropológico. (Bessa-Luís, 2001, p. 91)

Para Bessa-Luís, o estético está ligado ao biológico e ao antropológico porque a identidade artística e o processo criativo são moldados pela origem e pela criação familiar do artista. Com isso, ao conhecer a vida do outro, Agustina interpreta na obra elementos que julga indicativos do período estruturante da mentalidade e da criatividade humana que é a infância. A relação determinada entre as figuras das meninas e dos cães, quer no quadro de Velásquez, quer na série de Rego, sugere a representação pictórica de como a autora imagina ter sido a vida de menina de Paula Rego, bem como a sua convivência com figuras que assumem um caráter autoritário, quase tirânico, no imaginário de Bessa-Luís, como o pai e o marido da artista. É por isso que o segundo aspecto do título do livro converge com a referência feita à tela do pintor espanhol. As meninas pintadas pela artista são concebidas

como "autorretratos" pelos quais a escritora aos poucos vai descortinando uma biografia cuja referencialidade com o real nunca foi uma orientação a ser seguida porque tudo já está presente no imaginário pictórico de Paula Rego:

> A obra de Paula Rego é de natureza antropológica. Rica em acontecimentos, ela é exuberante de animação como a vida que ela conheceu na quinta da Ericeira. Os bichos correm em liberdade, as meninas trocam segredos. Só que há apenas uma menina, as outras são inventadas e indestrutíveis. Sem a quinta da Ericeira os temas de Paula Rego seriam outros. (Bessa-Luís, 2001, p. 92)

De fato, o biográfico faz-se presente ao longo do livro, sendo possível identificar como a escritora usa de biografemas da artista para estruturar a composição do escrito. Para tal, Agustina coleta alguns dados biográficos de Paula Rego da biografia *Paula Rego* (1992),[30] escrita por John McEwen. No entanto, nota-se como a dimensão biográfica de *As Meninas* é profundamente influenciada pelos efeitos expressivos sugeridos pelos quadros da pintora e pela forma como a romancista os interpreta:

> Os antepassados de Paula Rego decerto têm uma função importante na sua pintura. O pai está perto nas ocasiões mais interessantes da vida da menina. A quinta da Ericeira rejubila, enche-se de amigos, festeja-se uma caçada, um aniversário, a morte do rei. É quando o homem da casa se manifesta. *Porém, atrás deles estão as mulheres, mais numerosas, criadoras de ritos, e que se alimentam, curam, tratam, lavam, cozinham, rezam. Sem elas a casa seria muda e sem graça. Não haveria uma luz acesa de noite no quarto da menina. Não haveria as histórias de tia Ludgera nem a criada Jacinta, nem a avó cujas asas cobrem os céus sobre a casa da Ericeira, as pessoas e a quinta da Ericeira. Não falta nada à pequena Paula para ser feliz. É criada na disciplina e no amor que a torna solidária com o mundo. Tem sapatos bonitos, criadas que a servem carinhosamente*. (Bessa-Luís, 2001, p. 50, itálicos nossos)

Ao discurso biográfico mistura-se outro de caráter ensaístico, pelo qual as interpretações das pinturas são tecidas. Mas para realizar tais leituras, Agustina estabelece relações entre a sua vida e a da pintora, além de também confluir as imagens e as vivências de Rego ao seu universo literário por meio de associações com os seus romances. Por isso, também é possível reconhecer uma dimensão de cunho autobiográfica, intimista, responsável pela subjetivação da figura da artista por meio de uma perspectiva profundamente pessoal

[30] A primeira edição de *Paula Rego* foi publicada pela Phaidon Press na Inglaterra, em 1992, tendo sido reimpressa em 1993. O livro teve uma segunda edição, publicada em 1997 e reimpressa em 1999 e 2001. Em Portugal, *Paula Rego* foi publicado em 1992, fruto de uma parceria entre a Quetzal Editores e a Galeria 111, e contou com a tradução do poeta e amigo de Paula Rego, Alberto de Lacerda.

adotada no texto. A forma como Bessa-Luís manipula todos esses discursos é a ficção, visto que o livre trabalho fabulatório lhe permite considerar a fortuna crítica de Paula Rego ao mesmo tempo que a subverte com a imaginação. Por fim, é criada Paula, uma personagem inspirada em Rego e nas diversas meninas que habitam o seu universo pictórico.

Nesse sentido, no longo parágrafo que inicia *As Meninas*, Agustina oferece ao leitor algumas informações basilares para a compreensão do que será lido e para a apreensão da forma que atribuiu ao texto. Para falar de Paula Rego, a escritora parte de uma memória compartilhada entre elas. O ponto de contato estabelecido entre as duas torna-se o princípio pelo qual a autora encontra possibilidades imaginativas de trabalhar a figura de Rego enquanto artista, bem como a sua vida e o seu trabalho:

> Ouvi a Paula Rego ao telefone e a voz dela não me agradou. Tinha o mesmo tom enervante e desprendido da Vieira da Silva quando falava das coisas de Portugal. Uma mistura de indiferença e calorosa maneira de receber, como se recebe uma visita, quase uma estranha. Eu perguntei-lhe se queria pintar duas grandes telas, ou quatro, para o salão nobre do Teatro D. Maria onde eu era directora, e Paula respondeu-me com um prazer que tinha que ver com a sua glória nascente ou já desfrutada em plano. Um prazer de recusar uma encomenda, por tentadora que ela fosse. Indicou-me outra pessoa para pintar os quadros, e isso impediu que eu quisesse vencer toda a série de obstáculos que se levantavam à minha frente: não tanto a peregrinação de porta a porta, em vista dos patrocinadores, mas sobretudo a mesquinha e surda altercação que se forma em volta dos sonhos de alguém. Eu desisti. (Bessa-Luís, 2001, p. 7)

A ligação telefônica entre as duas é relacionada à ideia de um encontro, de uma visita que se recebe educadamente, ou, em termos agustinianos, com "uma mistura de indiferença e calorosa maneira de receber". O encontro com o outro familiar, mas também estrangeiro, dá o tom da maneira como Agustina percebe e compreende a pintora e a sua obra. O uso da primeira pessoa do singular associa a "voz narrativa" a Bessa-Luís, demarcando a sua presença na obra. Por conseguinte, uma referencialidade com o real é estabelecida – o telefonema –, o que, a princípio, garantiria a ausência de qualquer ficcionalização por parte da escritora. Todavia, como foi apresentado anteriormente, a perspectiva do eu é construída a partir da lida com a memória, sempre fragmentada e opaca, o que obriga o escritor a amarrar os pontos soltos com um certo trabalho imaginativo. Assim, não é possível afirmar se o tom de Paula Rego realmente foi "enervante e desprendido", sendo apenas permitido reconhecer que, ao escrever isso, a romancista também faz uso de sua imaginação para qualificar e subjetivar a lembrança compartilhada e, desse modo, a própria pintora. Logo, além de estabelecer uma relação entre elas – quer pela conversa telefônica, pela qual Paula é

automaticamente integrada à vida da autora, quer por serem duas artistas portuguesas –, o autobiográfico parece ser empregado por Agustina como um reforço da sua perspectiva sobre Rego, extraindo da *sua memória* um atributo da pintora relacionado à *sua percepção* da produção artística em questão.

Por isso, logo de início verifica-se o cruzamento entre realidade e princípios de fabulação. A demarcação do ano em que o telefonema aconteceu, 1992, e a exposição de seu propósito ajudam a estabilizar a referencialidade mobilizada por Agustina, não porque ela precisa apresentar ao leitor evidências concretas de seu contato com Paula Rego, mas sim porque, para ela, é esse momento da carreira de Rego que se configura como a sua "prova de existência":

> Era em 1992, e Paula Rego gozava duma celebridade que a exposição *A Menina e o Cão*, de 1987, na Edward Totah Gallery, no West End, lhe granjeara. Tinha aceitado o convite para primeira artista associada da National Gallery, e eu chegava tarde a essa vida audaciosa e simples com a qual me aparentava. (Bessa-Luís, 2001, p. 7)

Como Anamaria Filizola (2000) reconheceu, nas biografias escritas por Agustina, a autora encontra em algum momento da obra de seus biografados aquilo que pode ser considerado a sua força plástica, isto é, o que exprime a individualidade do sujeito biográfico e o concretiza enquanto indivíduo passível de ser assimilado através do seu trabalho. Segundo a pesquisadora, é justamente isso que compele Bessa-Luís a escrever sobre tais personagens:

> É de crer que a qualidade da prova de existência, como expressão do "eu" ou da força plástica é o que chama atenção de A. Bessa-Luís e a instiga a empreender a produção do trabalho. Daí que entre o convite ou o pedido para escrever e a sua concordância em fazê-lo haja muitas vezes um intervalo que serve para o exame e avaliação da tarefa a ser executada. (Filizola, 2000, p. 292)

A internacionalização de Paula Rego é, portanto, um elemento imprescindível para Agustina. A partir daí, a autora utiliza os primeiros dados biográficos apresentados da pintora – o ano de produção e exposição da série *A Menina e o Cão* e o convite feito à pintora pela Galeria Nacional do Reino Unido para se tornar a primeira artista associada da instituição –, para concretizar a figura a ser retratada através das relações estabelecidas entre os biografemas e a imagem de Rego. No entanto, ao apresentar o que julga ser a prova de existência da artista, Agustina prontamente afasta esse texto das cinco biografias que já havia escrito porque prontamente rompe com a linearidade passível de ser extraída da produção

pictórica de Paula Rego. De fato, é conhecida a forma como a escritora descarta qualquer ideal cronológico em seus textos de cunho narrativo – romances, contos e biografias. Mas é preciso reconhecer que, no decorrer de seus escritos biográficos, Bessa-Luís empreende um certo preparo reflexivo sobre o desenvolvimento do trabalho de seus biografados, nunca partindo exatamente daquele considerado por ela como o ponto alto de suas obras porque, para isso, há de se considerar o amadurecimento do processo criativo de suas personagens biográficas, o qual está vinculado às suas vivências. Com isso, Agustina torna coerentes, para o leitor, as motivações que a levaram a considerar um período específico da vida e da obra de seus biografados como as suas provas de existência, e não outras ocasiões.

Com Paula Rego, o mesmo não acontece. De toda a produção pictórica inicial da artista, Agustina apenas utiliza uma tela para contar a história de sua personagem, o quadro *Regicídio* (1965),[31] que representa o assassinato do rei D. Carlos I e do príncipe Luís Felipe, cometido pelos republicanos em 1908. "Paula Rego procura a imagem dela naquelas vibrações, o que recebia do exterior, a morte do rei D. Carlos *num fundo azul* visitado por *asas sem corpos*. *Há uma bandeirinha branca na mão de alguém*, mas a carnificina é mais empolgante e insignificante também" (Bessa-Luís, 2001, p. 106, itálicos nossos).

[31] Essa pintura não consta em nenhuma das três edições de *As Meninas*. Possivelmente, os quadros reproduzidos na primeira edição do livro foram aqueles cujas fotografias haviam sido compartilhadas na forma de *slides* por Paula Rego, como Manuel S. Fonseca afirma em seu *blog* e na entrevista para este trabalho. À vista disso, é de se supor que Agustina teve contato com outras pinturas de Rego nas fontes consultadas para a composição do texto, como a biografia escrita por John McEwen, a qual apresenta em ótima qualidade as telas realizadas nas décadas de 1950, 1960, 1970 e na primeira metade do decênio de 1980.



Figura 42: Paula Rego. *Regicídio*. 1965. Colagem e óleo sobre tela. 150 x 200 cm. Coleção particular.



Figura 43: Detalhe de *Regicídio*.



Figura 44: Detalhe de *Regicídio*.

Isso acontece porque, como já ficou dito, Agustina é particularmente atraída pela figuração, dado que esse gênero de pintura lhe permite interpretar a obra e o processo criativo do pintor a partir das possibilidades narrativas extraídas das figuras. Logo, há de se considerar que na segunda metade da década de 1980 Paula Rego passou a trabalhar exclusivamente com telas figurativas, deixando para trás o abstracionismo e a experimentação de que se ocupara até então. Ironicamente, de *Regicídio* Bessa-Luís destaca apenas o fundo azul e dois

elementos figurativos: a bandeira branca e as asas. Dessa maneira, os biografemas da pintora são incorporados às figuras de suas pinturas porque, através dessas, a sua vida será concebida mediante as interpretações tecidas de um recorte específico de sua obra: a produção pictórica realizada entre as séries *A Menina e o Cão* (1986-87) e *O Crime do Padre Amaro* (1997-98). A curadoria da autoria é feita, então, a partir de telas cujas composições melhor representam o tom que ela busca dar à vida da artista. De certa forma, isso aproxima-se da afirmação de Anatol de Rosenfeld (2005) de que, na obra ficcional, há a seleção de "aspectos esquemáticos", isto é, a escolha criteriosa, pelo o escritor, de palavras e dos seus sentidos, modulando e requisitando a imaginação do leitor:

> Contudo, a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional – particularmente quando de certo nível estético – já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas, etc), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos, etc. (Rosenfeld, 2005, p. 14)

Nessa perspectiva, a seleção das pinturas influencia a maneira como o texto é escrito porque pressupõe a eleição de palavras pelas quais o sentido da obra é construído. Mas, dado que Agustina faz dos quadros motivo de criação literária, a escolha de uma parcela significativa da pintura de Paula Rego faz com que a composição pictórica dessas telas revele a maneira como a autora compreende a pintora e o seu trabalho, criando assim uma narrativa que dá forma ao seu pensamento. Ora, de acordo com as considerações traçadas previamente sobre a biografia, compreende-se que o biografado é transformado em uma personagem biográfica cuja composição reflete a perspectiva adotada pelo biógrafo sobre o seu objeto em função das limitações inerentes ao texto biográfico, o que é superado por um certo trabalho imaginativo. No entanto, a referência à realidade nunca é perdida visto que há o esforço contínuo de aproximar e captar o outro, o que restringe a fabulação empregada. Em *As Meninas* o mesmo não acontece porque Agustina parte dos quadros de Rego para inserir o texto num conjunto específico de ensaios seus sobre a imagem, os quais "[…] são um trampolim para um salto para a imaginação […]" (Filizola, 2025, p. 258). Por isso, a curadoria feita pela escritora, ao mesmo tempo que fortalece uma suposta referencialidade com o real, visto que são produções de Paula Rego realizadas em momentos específicos de sua vida, também a ultrapassa porque cria um "[…] mundo fictício ou mimético, que frequentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior

à obra, torna[ndo]-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra" (Rosenfeld, 2005, p. 15).

No que se refere aos quadros da década de 1950, todos figurativos, é possível identificar uma possível alusão a apenas um deles, a tela *The birthday party*[32] (1953), que parece ter sido assimilada a outras duas – *As Criadas* (1987) e *A Prova* (1990) – para idealizar a gênese do imaginário de Paula Rego, a qual, segundo Agustina, está enraizada na infância solitária, mas ricamente criativa, da pintora:

> Ninguém, mesmo ninguém, entra no espaço da menina. Os adultos esbracejam e caem de costas, as mulheres usam grandes tacões e mantêm-se em equilíbrio. Elas pintam-se, ondulam o cabelo, provam vestidos; eles sentam-se à mesa e comem, fazendo grandes gestos e elevando a voz. A menina ouve-os desde o quarto, sentada no chão. (Bessa-Luís, 2001, p. 64)



Figura 45: Paula Rego. *The birthday party*. 1953. Óleo sobre tela. 124 x 205 cm. Coleção particular.

[32] O quadro em questão não é reproduzido em nenhuma das três edições de *As Meninas*.



Figura 46: Paula Rego. *As criadas*. 1987. Acrílico sobre papel sobre tela. 213,4 x 243,9 cm. Coleção Saatchi, Londres.



Figura 47: Paula Rego. *A prova*. 1990. Acrílico sobre papel sobre tela. 183 x 132 cm. Coleção Saatchi, Londres.

Mesmo assim, Agustina deixa implícito que não elege para comentário a produção inicial de Paula Rego porque "quando [Paula Rego] se inicia na pintura de cavalete, começa com uma pintura convencional que a desorienta e prejudica. Foi quando se apaixonou por Vic Willing, um rapaz casado" (Bessa-Luís, 2001, p. 43). Como McEwen (1997) revela, Rego conhece e começa a se relacionar com Victor Willing, seu marido, na década de 1950, quando ainda eram estudantes na Slade School of Art. A ausência das primeiras pinturas realizadas pela artista em *As Meninas*, justifica-se, portanto, porque Bessa-Luís não as considera como criações passíveis de expressarem a identidade artística da pintora em virtude de terem sido realizadas enquanto ela ainda era uma aluna, isto é, enquanto ainda estava sob a tutela de professores que coordenavam o seu processo criativo a partir de princípios elegidos por eles. Desse modo, essas telas não contribuem com o trabalho imaginativo da escritora, que é parte integrante de suas considerações críticas. Tanto em sua ficção quanto em seus escritos não ficcionais – se tal distinção for realmente aplicável –, observa-se um recorrente exercício efabulatório intimamente vinculado à sua interpretação de uma determinada temática. Exemplo disso é o ensaio *Van Gogh escritor* (2000), no qual Agustina parte da hipótese de que o artista neerlandês era mais escritor do que pintor, como sugere a leitura que faz da coletânea *Cartas a Théo* (1914), a reunião das correspondências trocadas entre Van Gogh e seu irmão:

> Porque escreveu tanto Van Gogh? Em primeiro lugar, ele era um escritor. Gosta de contar tudo o que lhe acontece e descrever as cores da sua paleta que é a casa, as pessoas e a cidade. Os seus girassóis são humanos, as suas botas têm um desgaste dum uso banal; falam de hábitos, de encontros, de caminhadas. É um pintor realista. A realidade é-lhe tão indispensável como os números para um matemático. (Bessa-Luís, 2000, p. 118)

Silvina Rodrigues Lopes (1992) já reconheceu a maneira como Agustina usa do pensamento hipotético para abrir a sua obra sem nunca necessariamente fechá-la, trabalhando o inacabamento de uma possibilidade apenas para vinculá-la a outra. Outra maneira de reconhecer tal abertura característica da obra agustiniana é considerar que, ao hipotetizar, Bessa-Luís não faz nada além de imaginar. Portanto, as narrativas criadas em seus textos sobre pinturas figurativas podem ser compreendidas como exercícios imaginativos calcados numa perspectiva crítica sobre o processo criativo de determinado artista. A eleição feita pela escritora de uma parcela muito significativa da produção pictórica de Paula Rego, quer pelo reconhecimento internacional da pintora, quer por sua elevada figuratividade, sugere o privilégio de quadros que melhor a instigam criativamente, dado que, ao se considerar a

presença de Regono cenário artístico português, verifica-se uma paradoxal atuação de (des)proximidade. Ao mesmo tempo em que carrega a cultura portuguesa consigo e compartilha com os portugueses a nacionalidade, Paula Rego também se afasta de Portugal por ter vivido quase que completamente no Reino Unido, onde assentou moradia e produziu a grande maioria dos seus trabalhos – para não falar da educação completamente anglófona recebida, como aponta John McEwen:

> *For her secondary education, which began at the age of ten, it was decided that Paula should go to St Julian's, an Anglican English school near Estoril. Her father insisted on this because he wanted her to gain an English School Certificate, so that she could have the option of pursuing her higher education in Britain.* (McEwen, 1997, p. 36)[33]

Daí a noção do outro familiar, mas estrangeiro, criada de Paula Rego em *As Meninas*. Ao contrário de todas as outras figuras retratadas pela romancista – os cinco biografados e todas as personagens romanescas presentes em suas narrativas de caráter biográfico –, Rego impõe a Agustina uma reclusão que não pode ser vencida pelas investigações historiográficas e literárias ou por encontros entre as duas, como aconteceu com Vieira da Silva e Martha Telles. Portanto, para superar a distância estabelecida pela pintora – ressalta-se a negação do pedido feito pela romancista por telefone, que pode ser associado à conhecida ligação que a levou a escrever sobre Florbela[34] –, Bessa-Luís faz uso de seu arguto trabalho imaginativo, pelo qual fabula o encontro telefônico como um reencontro de duas amigas de infância cuja intimidade não é capaz de ser derrotada pelo tempo:

> Era como uma pessoa de família que se tinha esquecido de mandar notícias durante um itinerário cheio de peripécias que resumiam um gigantesco trabalho. Quando pego na pena para escrever sobre Paula Rego, faço-o como se reatasse um antigo encontro. Desde a infância. (Bessa-Luís, 2001, p. 7)

---

[33] Para sua educação secundária, que começou quando tinha dez anos, foi decidido que Paula deveria ir a St Julian's, uma escola inglesa-anglicana perto de Estoril. Seu pai insistiu nisso porque queria que ela obtivesse um certificado de uma escola inglesa, para que pudesse ter a oportunidade de seguir com sua educação superior na Grã-Bretanha (McEwen, 1997, p. 36, tradução nossa).

[34] E a Florbela Espanca muito mais, porque eu não tinha gosto nenhum pela Florbela, nem pela sua obra, eu não tinha nada que ver com a Florbela. Era um tipo de mulher que eu considerava um bocado chorona e que se lamenta sempre de qualquer coisa para esconder mistérios muito profundos e que não lhe agrada encarar. Era um tipo de mulher que me incomodava profundamente e com a qual eu não teria privado se ela existisse e se fosse minha contemporânea. Hesitei muito com a Florbela. Mas eu deixo sempre uma margem de dúvida quanto à importância das minhas capacidades para julgar alguém e para julgar uma situação. De maneira que havia sempre, quando eu estava no momento de ter que decidir se escrevia ou não a biografia da Florbela, e que me inclinava para não a escrever, estava nesta mesma sala, e tocou o telefone, eu atendi, e ouvi uma voz que me disse assim: "És tu, Bela?". E eu disse assim para comigo "pronto, vou escrever", porque ela assinava sempre Bela, e eu disse "basta isto", um grãozinho de areia para empurrar, e então vou escrever mesmo. (Bessa-Luís *apud* Portela, 1986, p. 60-61).

Dessa maneira, Agustina faz uso da ficção para integrar a sua vida à de Paula Rego, não porque ambas compartilham uma história semelhante, mas porque ao considerar a obra da pintora, a escritora parece reconhecer características similares às de seus romances, que são intimamente ligados às suas memórias familiares. Logo, a fabulação é a forma como Bessa-Luís articula os discursos autobiográfico e biográfico ao ensaístico, com o qual a sua apreciação crítica das pinturas de Rego é tecida. Assim, ela *interpreta imaginativamente* a produção pictórica de Rego a partir de uma simbiose de suas vidas:

> Lentamente, desdobro as pregas dessa vida de menina e em muitos detalhes eu estou lá. Na solidão da quinta, na fantástica e humilde marcha doméstica a que não faltam clarins de vozes, bater de portas, tambores de chuvas e fervuras, sangue e água nas pias, os olhos moribundos das galinhas depenadas com água quente. A brutalidade nem sequer envergonhada dos predadores, os comedores de jantares rituais, o afecto repartido entre as crianças, os sabores, os animais. Um mundo perverso e encantado que as histórias de fadas e princesas trazem no ventre e que vão fazer a lauta obra dum artista, se ela se escapa pelas malhas da casa materna e se evade para o mundo. O mundo do artista é um prolongamento da infância, dos seus medos e dos seus gritos penetrantes como o que os pavões soltam num parque deserto. Um parque arruinado, não um jardim francês, geométrico e letal. (Bessa-Luís, 2001, p. 8)

Agustina não fala particularmente de uma ou outra pintura. Nesta passagem, ela parte das temáticas identificadas na seleção feita dos quadros de Paula Rego e delineia por meio das imagens os traços escolhidos para a composição do retrato da pintora. Entre todas essas telas, o motivo que sobressai é o da latente figura das meninas criadas por Rego, cujas semelhantes composições permitem à romancista identificar o desdobramento de uma mesma presença em todos os quadros. Desse modo, ao conhecido privilégio concedido à infância por Bessa-Luís acrescentam-se as meninas pintadas pela artista, que suscitam a identificação da "vida de menina" de Paula Rego em sua obra. A reverberação do imaginário infantil da pintora, estimulado pelo ecossistema do seu lar quando criança, é reconhecida por Agustina nas escolhas de arranjo e estilização desempenhadas por Rego. Disso, ela parece reconhecer a própria criação de seus romances, distinguindo a mesma perversidade atribuída ao seu universo literário, o qual também está visceralmente enraizado à desobediência e crueldade da memória infantil de um Portugal rudimentar, rural e profundamente folclórico, talvez até mesmo tribal, do começo do século XX.

Desse modo, correspondências biográficas são traçadas entre as vidas das duas, como se uma ponte imaginária pudesse enfim concretizar uma amizade de infância porque

ambas as meninas se correlacionam em suas vivências. Anamaria Filizola (2000, p. 108) demonstra como uma das alternativas encontradas por Agustina para escrever biografias efetua-se pela identificação ou estima entre o eu e o outro: "Na verdade, A. Bessa-Luís precisa ter, ou desenvolver, uma simpatia pelo sujeito a ser biografado, independente do fato de ser um sujeito biográfico". Mas ao contrário dos outros textos biográficos agustinianos, em *As Meninas* observa-se uma sugestiva fabulação de infâncias que poderiam ter sido compartilhadas porque *parecem* assemelhar-se na vida doméstica observada pelas meninas e no contato com os mesmos materiais passíveis de instigar a criatividade das crianças:

> Comovo-me que Paula Rego tenha lido *Blanco y Negro*. Era uma revista que aparecia em casa todas as semanas e que trazia na capa, em geral, não sempre, um pormenor dum quadro célebre; e dentro, em página dupla, o quadro, que podia ser *O Enterro do Conde de Orgaz* ou *As Meninas* de Velásquez, ou *A Ronda da Noite*. *A Ronda da Noite* pode ser muito importante para um pintor [...].
> *Blanco y Negro* era exemplar. A mim, trazia-o o meu tio António, que gastava assim a sua nostalgia de Espanha. Com Paula Rego não sei como foi. Havia uma página infantil com o folhetim prodigioso de Elena Fortún, que ninguém conseguiu igualar, e havia uma página para onde os leitores mandavam desenhos. Eram às vezes devastadores de inabilidade. Mas quanta relação hierárquica eles manifestaram e atitude psicológica em relação ao meio ambiente! Eram toda uma escola da atracção estética universal. Há uma fase de Paula Rego que me faz lembrar esses desenhos. (Bessa-Luís, 2001, p. 94)

A memória confere aos comentários uma dimensão intimista e pessoal, na qual é possível identificar o caráter afetivo criado pela lembrança da revista. Assim, mesmo que a escritora afirme não saber como se deu o contato de Rego com o periódico, os seus sentimentos sobre a revista influenciam a percepção do leitor sobre qual efeito esse material teve no processo criativo da pintora. O destaque para as reproduções gráficas de quadros célebres da cultura europeia e para a seção de desenhos amadores insinua as percepções da escritora de que, assim como ela, a pintora também foi impactada pelo periódico, o que pode ser averiguado em uma fase de sua pintura. No entanto, a qual período da obra da artista Agustina se refere não há como saber, dado que ela não o indica. Do mesmo modo, também não é possível verificar em que medida a revista de fato influenciou o trabalho de Paula Rego. É conhecido o interesse da pintora por livros ilustrados, mas no que se refere a *Blanco y Negro*, a sua influência na produção pictórica da artista equaliza-se à de outras publicações com ilustraçõs consultadas por ela:

> *Paula's imagination was no less stimulated by her love of picture-books, a taste amply satisfied by the library of illustrated books left by her grandfather. Two particular favourites were bound volumes of the popular turn-of-the-century Spanish magazines, Pluma y Lapis and Blanco y Negro [...] She takes as much pleasure in them today as ever she did, but with the passage of time they seem to have become more essential to her as good-luck charms than as references.* (McEwen, 1997, p. 39)[35]

Verifica-se, então, como Agustina parte do dado biográfico, assimila-o à obra de Paula Rego e a interpreta por meio de uma leitura imaginativa que traça paralelos entre as suas vidas. Além disso, também se observa a influência que a leitura da biografia escrita por John McEwen exerce sobre a apreensão de Agustina à pintura da artista. A infância solitária da pintora – "*making art is a solitary profession, and Paula remains grateful for the solitude of her life as single child*" (McEwen, 1997, p. 18) –, a bárbara atmosfera da cozinha, onde os animais são estripados, degolados e o sangue escorre – "*her grandmother [...] helped with the cooking and encouraged her to share in the fun-and-games of the kitchen*" (McEwen, 1997, p. 17) –, e as histórias contadas à ela – "*the roots of Paula's art lie in this immemorial tradition of storytelling, learned in childhood and imitated by her as a child in her private games and endless drawing*" (McEwen, 1997, p. 21) – são dados biográficos que foram relacionados aos quadros de Paula Rego. Assim, da leitura das imagens a escritora faz a vida de Paula:

> As Meninas de todas as idades mostram-se na obra de Paula Rego. Têm o rosto das criadas que andavam pela casa da Ericeira e que tinham duras mãos capazes de assassinarem alguém. As Meninas têm essa consciência de assassinas, carregada como um brinquedo desde as portas da infância. Mesmo quando voam, em sonhos de vagos desejos ainda informes, parecem espreguiçar-se de puro prazer onírico em que cabem as loucuras mais dinâmicas, as vertigens mais insidiosas, a pureza mais cruel. (Bessa-Luís, 2001, p. 8)

[35] A imaginação de Paula não era menos estimulada por seu amor pelos livros ilustrados, uma apreciação amplamente satisfeita pela biblioteca de livros ilustrados deixada por seu avô. Dois favoritos em particular eram os volumes encadernados das revistas espanholas da virada do século *Pluma y Lapis* e *Blanco y Negro* […] Ela tem tanto prazer neles hoje como sempre sentiu, mas com a passagem do tempo eles parecem ter se tornado mais essenciais a ela como amuletos de boa sorte do que como referências. (McEwen, 1997, p. 39, tradução nossa)



Figura 48: Paula Rego. *A pequena assassina*. 1987. Acrílico sobre papel sobre tela. 150 x 150 cm. Coleção particular.



Figura 49: Paula Rego. *Crianças a voarem*. 1992. Gravura. 64 x 51 cm.

Por sua vez, o discurso ensaístico manifesta-se na maneira como Agustina interpreta as pinturas, o que influencia a narrativa extraída delas. Como apresentado anteriormente, o ensaio desenvolve a percepção crítica do ensaísta, tomando como forma o que pode ser chamado de expressão do pensamento, isto é, a tentativa de apreensão da abstração infinita da experiência por meio do trabalho interpretativo. Daí o seu caráter por vezes arbitrário, resultado da livre leitura de seu autor sobre a temática escolhida a partir da sua percepção, que tanto pode ser amadora como densamente embasada por fundamentações teóricas. No caso de *As Meninas*, Bessa-Luís sustenta a sua interpretação da obra de Paula Rego através da emulação entre os dados biográficos da pintora e a ficção, desenvolvida por uma perspectiva intimista de si. A fabulação, assim, subverte os quadros de Rego, sem os extirpar de sua autoria, mas determinando-lhes narrativas passíveis de serem extraídas de suas composições figurativas. Logo, o texto sugere que a forma encontrada pela escritora para expressar o seu pensamento – que pode ser reconhecido pelo exercício de interpretar – é a narrativa.

Os quadros oferecem o material necessário para a criação diegética. Partindo de seus títulos, Bessa-Luís incorpora-os ao texto e decifra subjetivamente o arranjo pictural. Assim, à maneira como Paula Rego pinta as suas telas e cria as figuras que as habitam, Agustina

confere a percepção temporal característica do encadeamento de acontecimentos que configuram um enredo. É por isso que, quando a escritora fala do rosto das meninas pintadas por Rego, de suas fortes mãos e de suas consciências de assassinas, o leitor reconhece a alusão ao quadro *A pequena assassina* (1987), o qual, a partir de seu título, conduz a visão do espectador a conceber a sua protagonista como uma jovem homicida, cuja fita usada para amarrar as suas tranças é a arma de predileção para estrangular. A essa possível realidade – ressalta-se a concretude da imagem –, a romancista contrapõe o sonho de *Crianças a voarem* (1992), cujo título instaura a atmosfera do fantástico, realçado pelo predomínio da cor azul. A tonalidade, por sua vez, caracteriza a dimensão onírica, o que parece ter sido interpretado por Agustina como o espaço de realização prazerosa das "loucuras mais dinâmicas", das "vertigens mais insidiosas" e da "pureza mais cruel" concebidas pelo inconsciente. Dessa maneira, ela conta a história de Paula Rego à sua maneira, integrando a pintora e a sua pintura ao seu próprio universo literário, no qual uma nova personagem aos poucos toma a forma de "meninas de todas as idades".

À vista disso, biografia, autobiografia e ensaio são entrelaçados pela autora a partir da ficção. Cada um a seu modo, os três discursos são manipulados pela arguta imaginação agustiniana, o que garante a reverberação ficcional do texto. Assim, é como se, pela biografia, uma estrutura fosse construída, ao passo que, pela autobiografia, a proporção subjetiva é determinada porque, juntas, elas dão margem ao ensaísmo da leitura interpretativa da obra de Paula Rego, reclamando-a enquanto matéria de fabulação.

Contudo, no decorrer da obra, é possível observar que há momentos em que um discurso sobrepõe-se a todos os outros. Isso pode ser observado na altura em que Agustina compara o desenho de Paula Rego à escrita, privilegiando conceber as suas considerações sob uma perspectiva ensaística porque precisa ater-se ao efeito expressivo dos desenhos:

> O desenho de Paula Rego é uma escrita. Paciente, determinada, barroca e condescendente ao mesmo tempo. É uma escrita que se aprende na solidão, que pede a aprovação desse mago interior que se chama a arte. Onde nasce a arte? Que caminhos percorreu até chegar a essa hábil construção sobre os abismos do nada, colhendo de passagem as formas, as variações, as presenças? Já estava pronta e acabada nas grutas de Lascaux e nas abóbadas de Altamira. Não era uma tribo quem pintou aqueles bisontes e gazelas. Era alguém dotado, que se escondia no negror da caverna para pintar, levando com ele uma lâmpada de óleo e sujando os dedos de fuligem e de sangue para desenhar o que vira num relance, quase só um vislumbrar aguda da realidade. A realidade era a sua obra e não o que acontecia à luz da manhã, quando as feras voltam da caçada indo beber aos lagos e deixando na areia remota a marca da garra vermelha, pesada e ainda fumegante de morte. (Bessa-Luís, 2001, p. 11)

A comparação entre a criação literária e a criação pictórica pode ser compreendida como uma identificação, feita por Agustina dos, efeitos comunicativos da literatura e da pintura. De fato, Silvina Rodrigues Lopes (1989) identifica nos romances da autora aquilo que caracteriza como "a alegria da comunicação", isto é, uma recorrente dinâmica de interações verbais e não verbais pelas quais as personagens e a voz narrativa qualificam e constituem o ato comunicativo através do qual a humanidade se presentifica no mundo e envolve-se com o ambiente:

> Apenas é possível falar da comunicação como processo, da sua génese e dos seus efeitos, e daí decorre que a escrita dos romances não seja considerada um meio de comunicação mais ou menos sofisticado, mas sim um agente enunciativo onde se tenta levar ao limite a aptidão do homem para comunicar, ou seja, para diferindo a presença, participar do mundo. (Lopes, 1989, p. 17)

A escrita, então, figura-se como um ato enunciativo pelo qual o indivíduo comunica a sua existência e o seu envolvimento com o ambiente em que circula a infinidade populacional da raça humana. A falta de sofisticação da comunicação não tem a ver com má qualidade artística do texto, mas sim às especificidades estilísticas trabalhadas pelo escritor como recursos identificadores da sua individualidade, que está enraizada a valores culturais, sociais, familiares e particulares, como o gênero e a sexualidade. O mesmo é reconhecido por Agustina sobre a pintura. O estilo do pintor, os componentes característicos formadores da particularidade da sua obra, ou, por outras palavras, aquilo que caracteriza o seu trabalho como sua identidade artística – o tipo de tracejado, as cores e motivos de predileção, a maneira de arranjar a composição da imagem e até o material usado –, comunicam a sua presença e atuação da mesma forma como acontece com o escritor. A arte, portanto, é percebida pela escritora como a criação dos seres humanos primitivos de uma maneira de transmitir ao outro a sua presença e apreensão do mundo pela imaginação e manipulação do seu entorno. Assim, as referências às artes paleolíticas de Lascaux e Altamira reforçam a sua percepção de que, ao criarem, os artistas comunicam a sua participação no mundo, fato seguramente notado tanto pela marcação pictórica da caverna francesa, quanto pela gravação física na rocha da caverna espanhola:

> Há sempre intencionalidade na conduta humana do artista. A relação estética faz parte do domínio dos factos. A actividade mental tem uma função intencional quando o autor escreve ou pinta [...] Uma constante

> antropológica, que interfere na comunicação directa com o objeto, autonomiza a apreciação estética e legitima-a como arte (Bessa-Luís, 2001, p. 77-78)

Efetivamente, Anne-Marie Christin (2023) argumenta como a impressão de marcas humanas primitivas nas paredes das cavernas, seja pela pintura e pelo desenho, seja pelo entalhe na pedra, parte de uma distinção dessas superfícies como espaços de transmissão de ideias e abstrações provenientes de dois tipos de imagens, as visíveis, captadas na realidade, e as invisíveis, produtos de sonhos e imaginações tidas como revelações divinas:

> Se os homens desejaram privilegiar certas superfícies, revestindo-as de branco, como em Lascaux, ou polindo-as, como em Pech-Merle, é porque tiveram a ideia, ao mesmo tempo abstrata e temerária (ela só tinha como modelo a abóbada do céu estrelado, que os ligava ao além), de conceber uma superfície como contínua e de nela só levar em consideração a aparência. Tela humana oferecida ao olhar dos deuses, essa superfície era um espaço de *transmissão provocada* com o invisível, mas também um lugar de criação. (Christin, 2023, p. 100, itálicos da autora)

Logo, Agustina iguala a literatura e a pintura porque ambas partem de um exercício imaginativo cuja apreensão se realiza pela sugestão comunicativa de possíveis significados. Nas obras, nada é devidamente concreto, visto que, como paradoxalmente afirma a romancista, o motivo do artista é *a sua realidade*, "e não o que acontecia à luz da manhã". A imaginação refrata o real pela subjetivação da perspectiva artística. É por isso que ela reconhece a origem de Paula Rego em seu desenho, que, como uma fala, carrega as marcas da origem do indivíduo, como o sotaque:

> O desenho é uma pronúncia, como a da fala. Onde nascemos, que influência tiveram em nós as primeiras vozes que ouvimos, as corruptelas, o som e a intenção que ele transmite, se de agressão ou carinho, tudo aparece no desenho da escrita [...] A fala é igualmente feita pelos hábitos da infância, está propensa aos mesmos erros de que só se corrige à custa de dolorosos efeitos. O desenho, como a fala, traduz essa experiência inocente da primeira idade. Em Paula Rego o desenho tem uma primordial importância. (Bessa-Luís, 2001, p. 12)

Segundo a percepção da escritora, o prolongamento da infância é trabalhado pelo artista em cada uma de suas criações porque é à criança que são ensinadas e absorvidas as particularidades do grupo, que tanto influenciam quanto são subjetivadas pelo processo criativo. Assim, a compreensão da autora sobre o envolvimento do criador com a sua obra viabiliza leituras permeadas por sua imaginação, pela qual ela sugere identificar paralelos

entre a biografia do artista e o trabalho dele. Em Paula Rego, Agustina concebe os efeitos da infância no desenho por duas perspectivas: a biográfica, pela qual ela imagina nas imagens produzidas pela pintora e pela forma como foram produzidas as sugestões de dados biográficos; e a genética, no próprio sentido da abordagem metodológica dos esboços e manuscritos de artistas. Na primeira, observa-se a emulação conjunta da pintura e do biografema porque, na relação estabelecida por Bessa-Luís entre arte e realidade, há a subversão da obra e da vida de Rego pela ficcionalização da história criada a partir de ambos, extirpando-lhes qualquer autoridade. Na segunda, que apenas acontece em alguns momentos do livro, a romancista parte dos estudos realizados por Paula Rego – quase todos desenhados e, de certa maneira, constituindo "a infância de suas telas" – para melhor compreender o efeito da pintura concluída, dado que dos esboços iniciais da imagem alguns elementos e escolhas de composição se mantêm:

> *O sonho de José*, ou o estudo para o *Sonho* tem qualquer coisa de voluptuoso. A volúpia do velho que se entrega ao sono para ignorar a Anunciação do Anjo, coisa que não quer reconhecer no fundo do seu ser. Tudo se passa com Maria e o Anjo; e José fica de parte no seu cadeirão, a dormir como um justo. O justo dorme, a Anunciação decorre mais tranquilamente assim, entre Maria e o Anjo.
> "Esta não é terra para ti", disse o pai a Paula. "Não é terra para mulheres". Talvez ela perturbasse o seu sono, extraordinária como era; dar-lhe a independência era, de certo modo, uma forma de a rejeitar, como a rejeitava o país atrasado, compacto, fechado no seu mito masculino que se nutria do sebastianismo desde o tempo mais antigo. (Bessa-Luís, 2001, p. 12-14)



Figura 50: Paula Rego. *O sonho de José*. 1990. Acrílico sobre papel sobre tela. 183 x 122 cm. Coleção particular.

Para além da evidente referência às falas do pai de Paula Rego como apresentadas por McEwen – "*It was her father's idea that Paula should round off her education by attending a finishing school in England. 'When I was very young he said: 'this is not a place for women, this country. You go away'. And he sent me off when I was sixteen to England*"[36] (McEwen, 1997, p. 44) –, percebe-se a desconfiguração do dado biográfico pela assimilação da figura paterna à figura de José pintada por Rego, o que permite que ela aos poucos familiarize o leitor com a atmosfera da narrativa criada a partir dos quadros. Não é o caso de afirmar que, ao fazer isso, Agustina abole a referencialidade biográfica do texto, mas cumpre reconhecer como ela supera o biografismo pelo trabalho conjunto de interpretação e

[36] Foi o pai de Paula quem teve a ideia de que ela deveria completar a sua formação frequentando uma escola de etiqueta na Inglaterra. "Quando eu era muito nova, ele disse: 'este não é um lugar para mulheres, este país. Você vai embora'. E ele me mandou para a Inglaterra quando eu tinha dezesseis anos". (McEwen, 1997, p. 44, tradução nossa)

imaginação. Desse modo, na sua leitura do quadro, a autora relaciona a volúpia e a anunciação como um qualificativo do vínculo entre Paula, a personagem, e seu pai – que também é mais uma criatura derivada da imaginação agustiniana –, não no sentido erótico, incestuoso, mas sim na ideia de satisfação em antever o florescimento do talento do artista. Não por acaso, a menina da pintura está desenhando José em uma tela, com estudos pelo chão e obras concluídas na parede, o que sinaliza o espaço de um ateliê. Sobre isso, Ruth Rosengarten (2009, p. 98) afirma como nesse quadro há

> "[...] o domínio de inconsciente masculino por um olhar feminino [...] Este arranjo de corpos inverte claramente o gênero – e a idade – daquele motivo paradigmático que tão esmagadoramente representa o lugar do espectador na história da arte ocidental: o do artista masculino que pinta um modelo feminino.

Mesmo que Agustina não pareça desenvolver a sua leitura por esse ponto de vista, de certa forma ele está implícito em seus comentários. Ao imaginar na figura do velho o pai de Paula Rego, a romancista sobrepõe a realidade à criação pictórica e, com isso, imagina no sono de José a rejeição paterna. Dessa forma, a escritora cria personagens a partir das figuras dos quadros, estabelecendo uma aparente correspondência biográfica com a vida da pintora para que elas possam representar a história que Bessa-Luís deseja conferir a Rego. Todavia, a referencialidade é prontamente emulada porque é um produto da reimaginação dos biografemas mediante a expressividade sugerida pela pintura da artista, interpretada por Bessa-Luís. À vista disso, identifica-se na composição de tais criaturas a instauração da ficção porque, como aponta Rosenfeld (2005, p. 31), "em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente 'constitui' a ficção". Logo, na imaginação agustiniana, Paula, a personagem residente nas telas, relaciona-se voluptuosamente com a pintura porque é rejeitada com a liberdade oferecida pelo seu pai de papel, como se nota em *O sonho de José*. Como fruto da anunciação sonhada pelo patriarca, está a própria obra na qual a menina desenha aquele que a rejeitou, como se de sua imagem ela se apropriasse, dominando-o. Em última análise, justamente por fazer de Paula Rego matéria de criação literária, Agustina a limita à figura de uma personagem para, assim, ser possível caracterizá-la e apreendê-la para além das complexidades inerentes à pintora dado que ela, tal como a escritora, é um indivíduo real:

> […] o que resulta é que precisamente a limitação da obra ficcional é a sua maior conquista. Precisamente porque o número das orações é

> necessariamente limitado […], as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto. Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais […]; maior exemplaridade […]; maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. (Rosenfeld, 2005, p. 34-35)

Portanto, Bessa-Luís constitui a sua personagem Paula pela recusa da verdade do biografema porque ela não se adequa ao motivo mais trabalhado por Paula Rego em sua obra: a subversão do patriarcado pelas mulheres, a qual, como a autora identifica, começa pela recusa das limitações da gravidez e da ideia da gestação como ação criadora:

> O talento, o génio de Paula, não era oposição a nada, tirem daí o sentido. Nascera com ela; embora parecesse uma verruga no rosto da jovem, um rosto impenetrável e que assim continua. O tutor, amigo do pai, teve uma reacção surpreendente quando Paula foi aceite na Chelsea School of Art, em Londres. Disse: "O que acontece às raparigas que vão para as escolas de arte é ficarem grávidas". Provavelmente ficou desanimado com o contrário que Paula lhe sugeria, o facto de não ser mulher para levar a sério qualquer desvio da sua criação. Porque, para Paula, a maternidade não era criadora mas simplesmente reprodutora. De facto, aconteceu-lhe ficar grávida quando se ligou a Vic, que foi o homem de toda a sua vida e que lhe deu três filhos. Essa fidelidade significa um ajuste de contas com a natureza. "Não aceito sugestões, firmo um contrato". Era como se ela dissesse isto. (Bessa-Luís, 2001, p. 14)

Segundo Agustina, o talento da pintora não se opõe a nada justamente porque nasceu com ela, isto é, o seu engenho artístico não parte de uma contestação de algo porque a sua obra não é uma justificação de sua posição enquanto mulher no mundo. Para sustentar isso, Agustina mais uma vez lança mão da biografia escrita por McEwen, que cada vez mais deixa de ser apenas uma referência bibliográfica consultada pela escritora, para se tornar material de criação literária junto dos quadros de Paula Rego:

> *[...] at St Julian's, her [Paula Rego] talent was spotted by her art teacher, Mr. Bradshaw. He suggested she should try for an English art school and, with her willing co-operation, arranged for her to be interviewed for a place in the coming year at the Chelsea School of Art in London. Without telling either her parents or her guardian in England (David Phillips, a friend of*

> *her father's) she went to the interview and was duly offered a place. Her guardian's reaction to this success was not encouraging: "He just said, 'You can't go. All that happens to girls who go to art school is that they get pregnant' Now that was funny wasn't it?". Funny because Paula was to suffer exactly this fate at the Slade School of Art*[37]*, also in London, for it was decided that if she really had to go to art school then it could only be to the Slade. (McEwen, 1997, p. 44)*[38]

Outro ótimo exemplo de como Agustina usa do livro escrito por McEwen como material de fabulação é a sua interpretação da gênese da série *Avestruzes Bailarinas* (1995): "Paula e Manuela, a prima, brincam na praia e parece que das suas piruetas resulta a coreografia alucinante das avestruzes" (Bessa-Luís, 2001, p. 35). Ao leitor que desconhece a biografia *Paula Rego*, o comentário agustiniano pode tanto passar despercebido, quanto gerar inquéritos sobre como Bessa-Luís veio a saber que a coreografia das bailarinas pintadas partiu das brincadeiras entre a pintora e sua prima. Seria apenas imaginação da romancista ou trataria-se de uma confissão de Paula Rego feita a ela? A resposta está na biografia feita por McEwen, mais especificamente no capítulo "School" que, como o nome sugere, apresenta os anos iniciais da educação formal de Rego. Na última página dessa seção do livro, há a ilustração de duas fotografias, numeradas como 32 e 33. A primeira, de menor dimensão, está posicionada à esquerda da página, e apresenta, segundo a legenda do livro, a pintora e o seu pai em alguma praia da Ericeira. A segunda, de maiores dimensões, é enquadrada à direita, e nela vêem-se duas meninas em uma praia, das quais uma delas está dando uma pirueta. De acordo com a legenda dessa imagem, ali estão Paula Rego e sua prima Manuela, sendo possível distinguir os traços da artista na menina que está de pernas para o ar. Possivelmente, a romancista identifica no espaço pictórico do conjunto de quadros em questão uma alusão à praia da fotografia, o que é reforçado pela designação da dança sugerida pelo título das pinturas e pelo motivo imaginado por Agustina: a pirueta da pintora capturada pela máquina fotográfica.

---

[37] Slade School of Art era a academia de ensino artístico mais popular de Londres após o término da Segunda Guerra Mundial.

[38] […] em St. Julian's, o talento dela foi observado por seu professor de arte, o Sr. Bradshaw. Ele sugeriu que ela tentasse entrar numa escola de arte inglesa e, com a sua cooperação, conseguiu arranjar com que ela fosse entrevistada para uma vaga no ano seguinte na Chelsea School of Art, em Londres. Sem falar disso tanto para seus pais quanto para o seu tutor na Inglaterra (David Phillips, um amigo de seu pai), ela foi para a entrevista, sendo devidamente oferecida para ela uma vaga. A reação de seu tutor para esse sucesso não foi encorajador: "Ele apenas disse: 'você não pode ir. Tudo que acontece com meninas que vão para escolas de arte é ficarem grávidas' Agora isso foi irônico não foi?". Irônico porque foi exatamente isso o que acontece com Paula na Slade School of Art, também em Londres, dado que foi decidido que se fosse para ela ir a uma escola de arte apenas poderia ser a Slade. (McEwen, 1997, p. 44, tradução nossa)

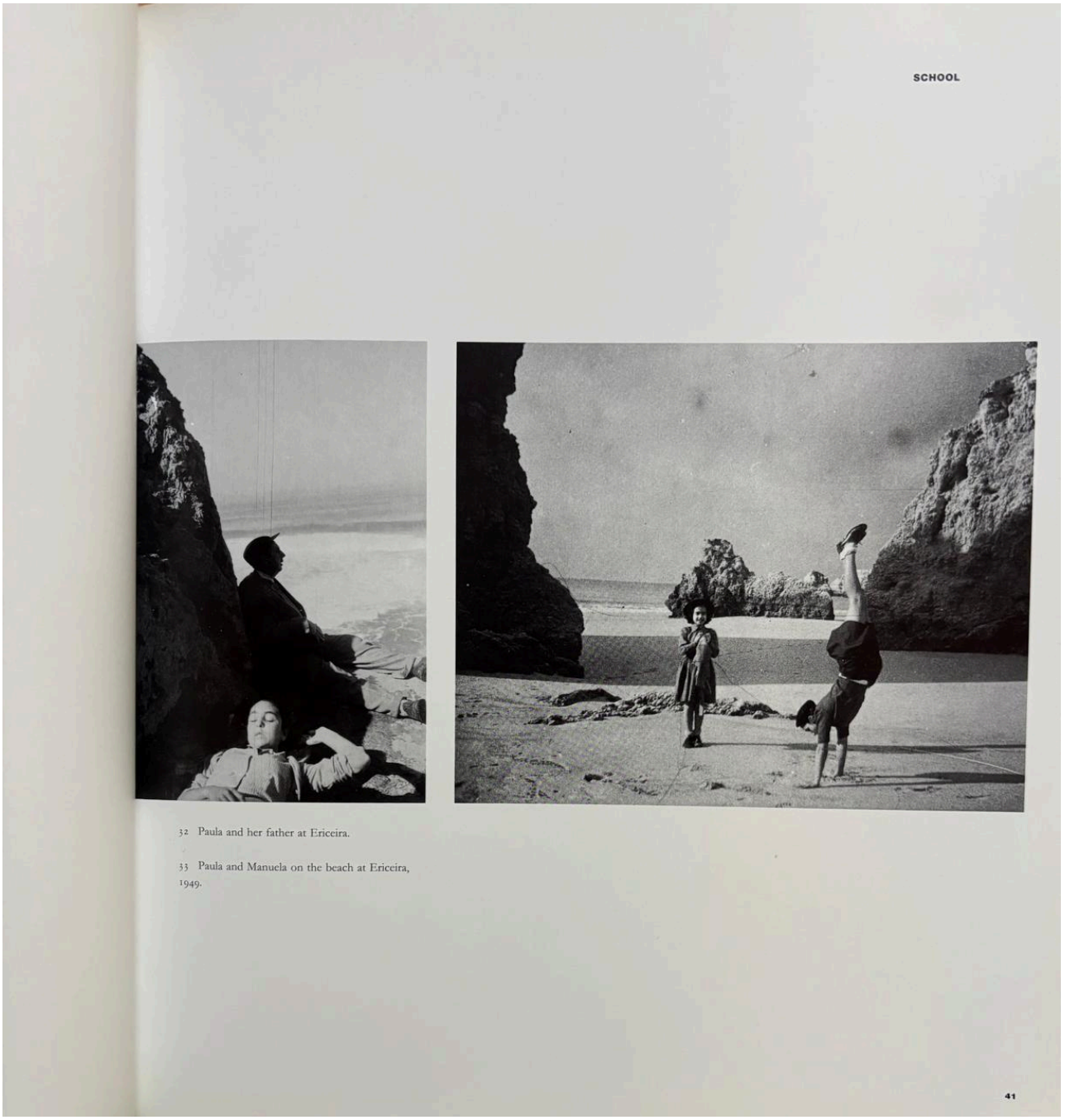


Figura 51: Página da biografia de McEwen em que são reproduzidas as fotografias de Paula Rego com seu pai e com sua prima Manuela.

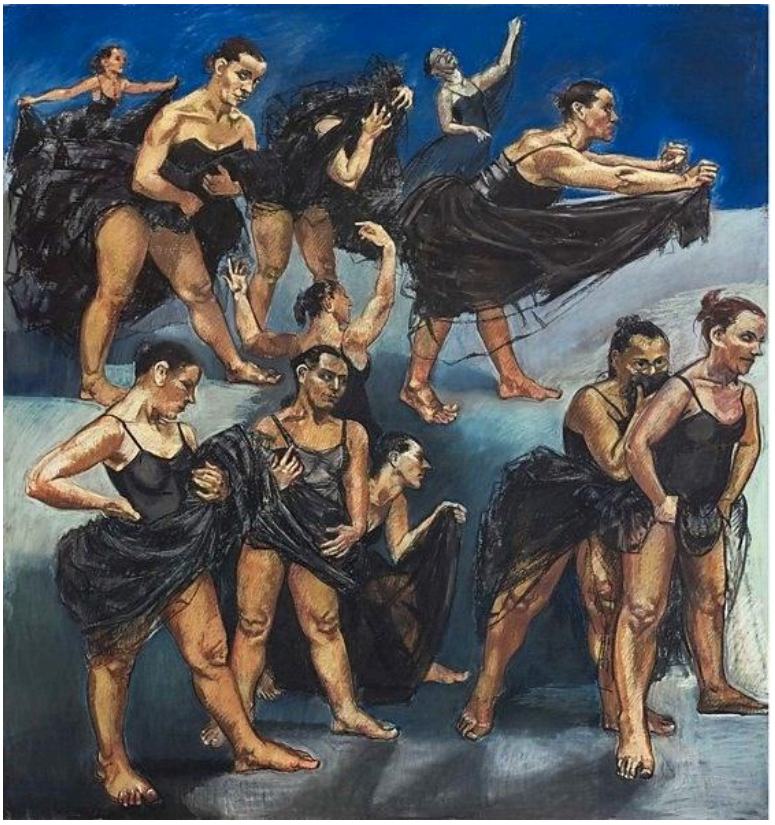


Figura 52: Paula Rego. *Dancing ostriches from Disney's Fantasia*. 1995. Pastel sobre papel montado em alumínio. 162 x 155 cm. Coleção Saatchi, Londres.

À vista disso, interessa a maneira como Agustina também se apropria do texto de McEwen para convergir a vida de Paula Rego em seus quadros. No que se refere à afirmação do tutor da pintora sobre as escolas de arte, Bessa-Luís a recria a partir dos efeitos expressivos sugeridos pelas pinturas de Rego e pela própria relação da artista com a gravidez e, principalmente, com o aborto. É sabido que o seu relacionamento com Victor Willing começou quando ele ainda era casado com sua primeira esposa, e que, de tal envolvimento extraconjugal, aconteceram gravidezes interrompidas por decisão da própria artista. No entanto, ao invés do que se poderia esperar, os abortos realizados por Paula Rego nada tinham a ver com o casamento de Willing, mas sim com a sua carreira, que ela não queria interromper em prol das responsabilidades da maternidade:

> Eram abortos clandestinos que eles vinham fazer a casa. Nunca disse nada aos meus pais porque sabia que, como era muito nova, eles me obrigariam a ficar em Portugal. Não podia dizer, porque isso teria significado o meu fim, não teria sido artista. Seria olhada depreciativamente, seria tratada de modo paternalista como mãe solteira. Agora é chique, mas no Portugal da época, podes imaginar. Teria de ficar no Estoril e não voltaria a ver o Vic. (Rego, 2017, p. 90)

Com efeito, o aborto é uma temática explorada pela pintora ao longo de sua carreira, principalmente na série *Untitled* (1999), realizada em resposta aos eventos que se sucederam à tentativa de legalização em Portugal, no final da década de 1990, da interrupção voluntária da gravidez:

> Porque o aborto era uma coisa que existia muito, todos os dias, várias vezes ao dia. Era proibido e muito fácil de arranjar. Em Inglaterra também era proibido, mas legalizaram muito mais cedo. Em Portugal, não. Uma coisa de uma hipocrisia total. As mulheres sofriam e morriam. Atiravam os corpos ao mar e elas davam à praia inchadas como umas vacas. (Rego *apud* Ribeiro, 2016, p. 147)

Curiosamente, Agustina não elege nenhum dos pastéis sobre o aborto para comentar em *As Meninas*, o que faz deles um elemento implícito no texto se considerarmos os comentários da autora sobre a perspectiva de Paula Rego acerca da gravidez. Dessa maneira, Bessa-Luís transforma a preocupação de caráter machista do tutor em uma impressão da perturbação que a figura de Paula, a personagem, suscita nas outras criaturas dessa narrativa agustiniana. A subversão do patriarcado, orquestrada por Rego em seus quadros, permite à romancista imaginar a dessacralização da gravidez pela sua protagonista, para quem a criação é o resultado do trabalho imaginativo, ao passo que a gestação nada mais é do que um produto biológico inerente ao ato reprodutivo de todos os animais. Não por acaso, isso é mais um exemplo da incorporação dos dados biográficos tecidos por McEwen, aproveitados como motivos de fabulação pela escritora: "*For Paula there was never any question of motherhood taking the creative place of art in her life: 'There's nothing creative about having babies. There's just this thing inside you and it comes out. That's all. It has nothing to do with imagination.*'" (McEwen, 1997, p. 56).[39] Como uma forma de identificar isso, Agustina usa da série *A Menina e o Cão* (1986-87):

> *As Meninas e o Cão*. [...] o tempo das leituras da Beauvoir e de Henry Miller que foi, em certo sentido, um autor para artistas decepcionados pelo sexo, como ele próprio foi. Não era uma atitude constante, mas o cinema entusiasmava-a. O cinema é para uma rapariga dotada uma fonte de fortunas várias. A primeira é a independência sem riscos. Pode-se viver tudo o que se quiser, sem que isso deixe marcas. (Bessa-Luís, 2001, p. 16)

[39] Para Paula, nunca houve a possibilidade da maternidade tomar o espaço criativo da arte em sua vida: "Não há nada de criativo em ter bebês. Apenas há essa coisa dentro de você que sai para fora. Apenas isso. Não tem nada a ver com imaginação". (McEwen, 1997, p. 56, tradução nossa)

Através do conjunto de quadros *A Menina e o Cão*, Bessa-Luís faz confluirem duas temporalidades distintas da vida de Paula Rego: os anos de aprendizagem na Slade School, em que conhece Victor Willing, lê Simone de Beauvoir e frequenta assiduamente o cinema, todos apontados por McEwen; e o momento de produção, exposição e sucesso da série *A Menina e o Cão*. Dois momentos contrários da carreira de Rego, mas que ainda assim são complementares: as primeiras realizações artísticas e as inauguradoras de sua maturidade. É verdade que a pintora já era conhecida em Portugal antes disso, com individuais realizadas em Lisboa e no Porto, bem como passou a participar de exposições na Inglaterra, nos Estados Unidos e havia sido convidada duas vezes para integrar a Bienal de São Paulo, a primeira em 1975, quando integrou a delegação de artistas portugueses, e a segunda em 1985, ocasião em que seu trabalho esteve junto do de artistas ingleses. Como McEwen afirma:

> *The "Girl and Dog" exhibition of 1987 at the Edward Totah Gallery in the heart of London's West End marked a turning-point. It was Paula's first commercial success in England, and as a consequence she was approached by Marlborough Fine Art, with whom she signed a contract towards the end of that year. Marlborough, with its global network of galleries, placed Paula's works on the international market for the first time, and their prices increased accordingly. Paintings one could have bought at the final Totah show for £5,000 were fetching ten times that amount by 1992. (McEwen, 1997, p. 156)*[40]

À vista disso, uma coisa se torna certa: Agustina privilegia a série *A Menina e o Cão* porque, além de representar a prova de existência de Paula Rego – não é possível deixar de lado a latente dimensão biográfica do livro –, essas pinturas fornecem-lhe todas as possibilidades de fabulação necessárias para criar uma Paula ficcional a partir da figuratividade dos motivos pictóricos trabalhados. Assim, a alusão à leitura de Rego das obras de Beauvoir e Miller e o fato de a pintora ter sido uma admiradora do cinema – elementos extraídos da biografia de McEwen – são evocados e manipulados pela romancista porque, segundo a sua interpretação da obra da pintora, são percebidos nas imagens criadas por ela:

> Possivelmente o grande êxito do cinema é essa invasão do reino das trevas pela inocência, uma violação que não afecta a virgindade. As trevas estão sempre presentes na obra de Paula Rego. Os jogos têm uma parte tenebrosa, e isso está presente nas brincadeiras com o cão. As meninas brincam com o

[40] A exibição de "A Menina e o Cão", em 1987 na Galeria Edward Totah, no coração da West End de Londres, foi um momento decisivo. Foi o primeiro sucesso comercial de Paula na Inglaterra, e como consequência ela foi abordada pela Marlborough Fine Art, com quem assinou um contrato no final do ano. Marlborough, com a sua rede de galerias globais, colocou a obra de Paula no mercado internacional pela primeira vez, e o seu preço aumentou de acordo. Pinturas que poderiam ter sido comprada no final da individual na Totah por £5,000, estavam atingindo dez vezes a mais dessa quantia em 1992. (McEwen, 1997, p. 156, tradução nossa)

> cão como se fosse uma criança. Dão-lhe banho e dão-lhe de comer, barbeiam-no como se fosse um homem, o cão é um homem que se pretende servir e dominar pela servidão. O jogo consiste em fazer da servidão um poder. O cão, o que significa o cão? O guardião que ronda, grunhe, ameaça, previne da presença de estranhos, o homem, em suma? é preciso tratá-lo com respeito, dar-lhe mimos, pronunciar palavras de encantamento, como Abracadabra, vesti-lo, curá-lo, adormecê-lo até que fique pé-ante-pé e estrangulá-lo. *As meninas com o cão fazem parte da revelação da obra, da tomada de posição perante a arte.* (Bessa-Luís, 2001, p. 16, itálicos nossos)

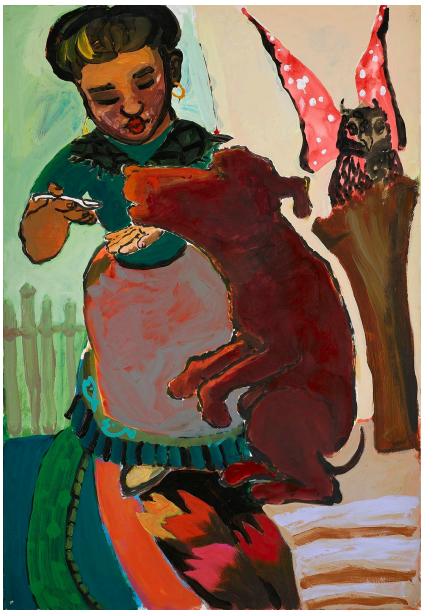


Figura 54: Paula Rego. *Sem título*. 1986. Acrílico sobre papel. 112 x 76 cm. Coleção particular.[41]

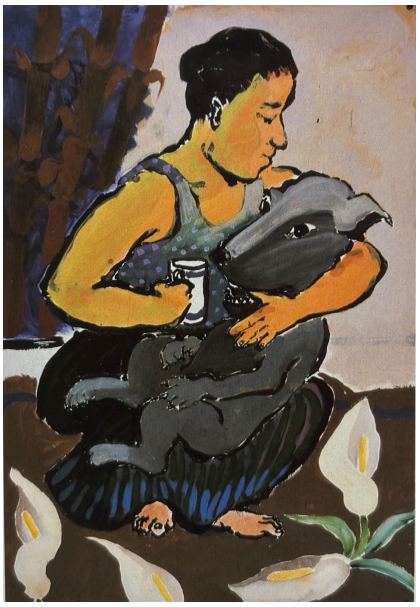
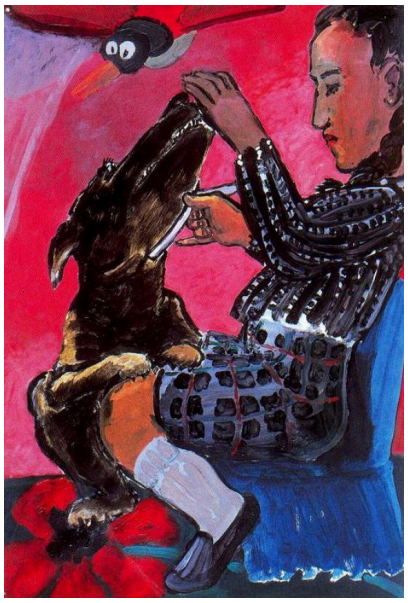
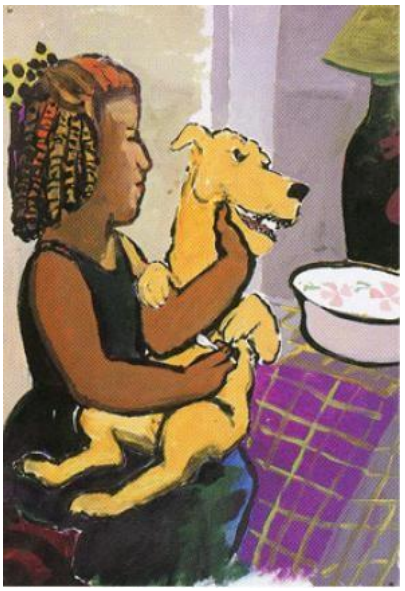


Figura 55: Paula Rego. *Sem título*. 1986. Acrílico sobre papel. 112 x 76 cm. Coleção particular.





[41] Mesmo que a pintura represente o que parece ser uma mulher dando de comer ou dando remédio para um cão, o que se assemelha ao comentário de Agustina, esse quadro encontra-se ausente em todas as três edições de *As Meninas*.

Figura 56: Paula Rego. *Sem título*. 1986. Acrílico sobre papel. 112 x 76 cm. Coleção particular.[42]

Figura 57: Paula Rego. *Sem título*. 1986. Acrílico sobre papel. 112 x 76 cm. Coleção particular.

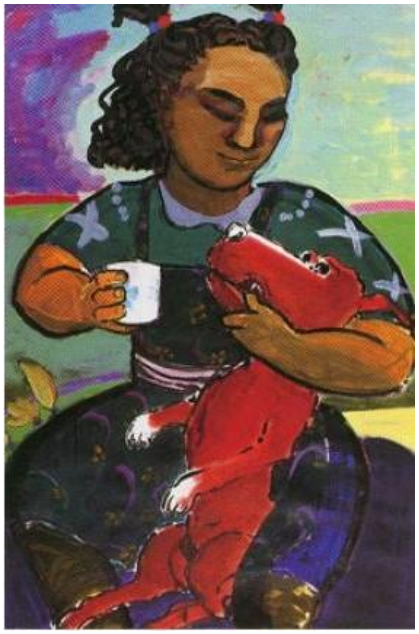


Figura 58: Paula Rego. *Sem título*. 1986. Acrílico sobre papel. 112 x 76 cm. Coleção particular.



Figura 59: Paula Rego. *Sem título*. 1986. Acrílico sobre papel. 112 x 76 cm. Coleção particular.

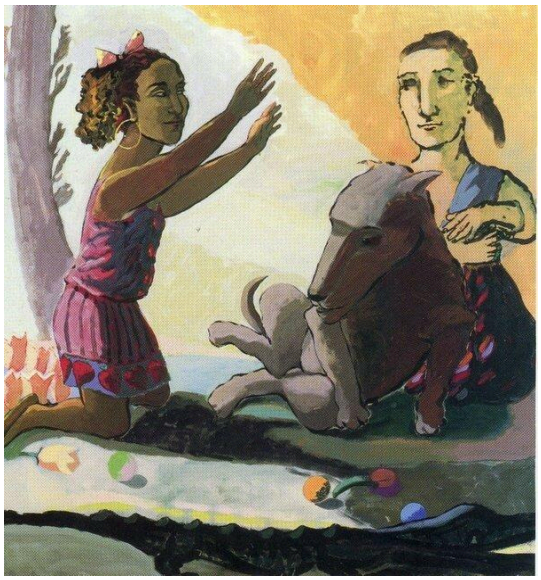


Figura 60: Paula Rego. *Abracadabra*. 1986. Acrílico sobre papel sobre tela. 157 x 150 cm. Coleção particular.



Figura 61: Paula Rego. 1987. *Duas meninas e um cão.* Acrílico sobre papel sobre tela. 150 x 150 cm. Coleção particular.

[42] De toda a série *A Menina e o Cão*, essa é a única pintura em que uma menina aparece barbeando um cão, como Agustina alude em seu comentário. No entanto, a tela não foi reproduzida em nenhuma das três edições de *As Meninas*.

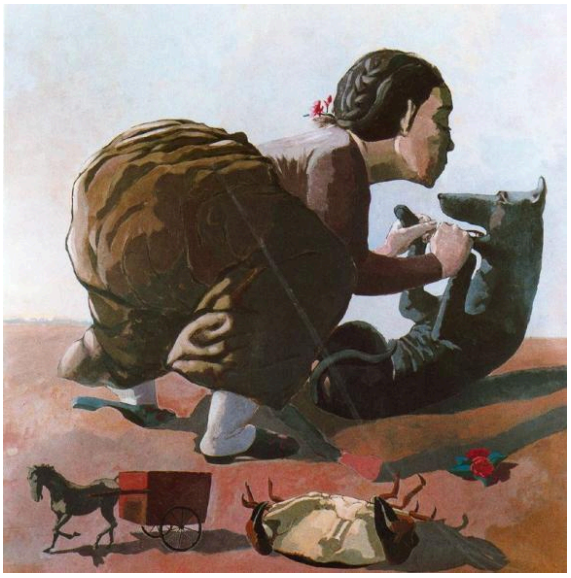


Figura 62: Paula Rego. *Armadilha*. 1987. Acrílico sobre papel sobre tela. 150 x 150. Conselho Britânico, Inglaterra.



Figura 63: Paula Rego. 1986. *No jardim*. Acrílico sobre papel sobre tela. 150 x 150 cm. Coleção particular.

Os princípios ecfrásticos presentes nos comentários sobre as pinturas dessa série de Paula Rego serão desenvolvidos pela autora no decorrer do livro. Vale destacar como as trevas mencionadas por Agustina parecem ser uma sugestão do efeito da escuridão das salas de cinema, no momento da projeção fílmica, com as experiências suscitadas pelos filmes de qualquer gênero. Para a romancista, o cinema parece ter influenciado de alguma forma o processo criativo de Paula Rego, que utiliza "as trevas", isto é, a violência e a maldade, para criar pinturas nas quais explora a crueldade das relações de poder entre os sexos. Não por acaso, isso também fica sugerido na conhecida entrevista concedida pela pintora ao poeta Alberto de Lacerda por ocasião de sua primeira individual na Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas-Artes, na Lisboa de 1966, quando, como Rego revelaria anos depois a Anabela Mota Ribeiro (2016),[43] Lacerda afirmou que ela havia dito que "pintava para dar uma face ao medo".

Já foi demonstrado anteriormente como a pintora costuma subverter as estruturas do patriarcado, instaurando em suas telas um universo de desordem no qual a agressão da mulher

[43] Sobre isso, é necessário considerar as entrevistas de Paula Rego de maneira muito crítica porque, como Anabela Mota Ribeiro (2016, p. 15) bem observa: "[…] numa conversa com Paula Rego nem tudo pode ser entendido literalmente. Muito do que se passa naquele mundo é alegórico". Não é surpresa encontrar em *Paula Rego por Paula Rego* (2016), momentos em que a pintora se contradiz, afirma nunca ter feito uma afirmação transcrita de outra entrevista ou, ainda, esquecer-se do que foi falado anteriormente. Assim, não seria surpresa que ela tenha de fato dito a Alberto de Lacerda que pintava para dar uma face ao medo porque, como bem reconhece Agustina: "Paula Rego, quando lhe perguntam, duma maneira mais macabra do que se pensa, 'porque pinta?' responde de maneira menos macabra: 'Para dar face ao medo'. A resposta perfeita não é bem essa, porque não há resposta verdadeiramente" (Bessa-Luís, 2001, p. 55). É provável, enfim, que tudo não passe de invenção para o bom proveito da crítica.

contra o homem é o meio de comunicação elegido. Ao que tudo indica, Bessa-Luís faz a sua leitura da série *A Menina e o Cão* por essa perspectiva, observando nas brincadeiras pintadas por Rego sinais da vingança feminina mascarada de cuidado e atenção. Daí que a escritora identifica a conhecida alegoria criada por Paula Rego: "[...] *Rego's Canids, which according to her always represent men, are invariably vulnerable to attack (unlike her bitches:* Dog Women*)*" (Lisboa, 2021, p. 42).[44] Isto é, Agustina lê nesse conjunto de telas a paradoxal perspectiva da pintora segundo a qual os homens, ao imporem estruturas de controle cultural, social e econômico às mulheres, tornam-se ociosos, preguiçosos e lânguidos porque exigem de suas mães, esposas e irmãs o bom cuidado, a comida sempre quente e disponível e a manutenção do conforto da casa – em suma, a domesticação. Dessa maneira, a mulher ilude o homem com a servidão porque o enfeitiça "pronunciando palavras de encantamento, como Abracadabra", aproveitando-se do encanto para o controlar enquanto ele acredita ser o detentor de todo o poder. Ainda assim, a escritora adverte sobre o perigo que o patriarcado representa, mesmo aparentemente satisfeito com os cuidados que exige às mulheres. A aparência selvagem de grande parte dos cães pintados por Rego, com cabeças enormes, fortes mandíbulas capazes de quebrar ossos e uma escala corporal que os equaliza às grandes dimensões das meninas, anunciam o perpétuo risco em que Paula se encontra:

> Os cães negros eram companheiros de feiticeiras e nigromantes. Inspiram ainda hoje uma espécie de terror instintivo, como no caso dos doberman apresentados como guardiões ferozes. O caçador de almas, Satã, faz-se acompanhar por cães que farejam a presa porque têm um faro apurado para a corrupção. Os cães de Paula Rego, que contracenam com as meninas, parecem-se ao cão Cérbero e não têm nada de doméstico. As meninas exercem um efeito encantatório sobre o cão, como no caso de *Abracadabra*, ou procuram vesti-lo com roupas de criança enquanto a raposa observa de longe com os seus olhos astutos e indomável perfídia. Com a raposa não há contrato nem tréguas. (Bessa-Luís, 2001, p. 47)

Agustina refere-se à tela *Duas meninas e um cão* (1987, conf. fig 64), na qual atribui às figuras do cão e da raposa dimensões masculinas e femininas, respectivamente. No imaginário da romancista, enquanto o cachorro é prestigiado pelo companheirismo e, principalmente, por sua obediência, a raposa é vilanizada por ser astuta e trapacear os homens. Os cães, assim, adequam-se ao mundo masculino, como se respeitassem as hierarquias de

[44] "[…] os canídeos de Rego, que de acordo com ela sempre representam homens, são invariavelmente vulneráveis ao ataque [...]. Se, como o ditado diz, uma mulher precisa de um homem como um peixe precisa de uma bicicleta, no universo de Rego um cão precisa de um (menina) dono como precisa de um buraco na cabeça" (Lisboa, 2021, p. 42, tradução nossa)

dominância criadas pelo ideal androcêntrico, sendo condicionados a protegê-las ferozmente. Por sua vez, a raposa, gozando de liberdade, ilude e trai as estruturas de conduta social, sendo necessário aprisioná-la e corrigi-la, como deve ser feito às mulheres:

> O seu significado é sobretudo negativo e, enquanto na pintura o cão aparece como símbolo de fidelidade e atenção voltada para o extraordinário (como no quadro de Carpaccio em que o cãozinho griffon pressente como Santo Agostinho a morte de S. Jerónimo), no quadro de Dürer, *Maria e os animais*, a raposa está presa, mostrando assim a sua natureza diabólica. Na tela de Paula Rego ela erra ao longo e não pode ser aprisionada porque a sedução sempre está presente na mulher. (Bessa-Luís, 2001, p. 47)



Figura 64: Vittore Carpaccio. *Visão de Santo Agostinho*. 1502. Têmpera sobre tela. 141 cm x 210 cm. Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Itália.



Figura 65: Albrecht Dürer. 1503. *Maria entre uma multidão de animais*. Tinta, giz e aquarela. 32,1 cm x 24,3 cm. Galeria Albertina, Áustria.

Na obra agustiniana, a sedução não se limita apenas ao desejo sexual, estendendo-se a tudo aquilo passível de atrair, cativar, deslumbrar e persuadir o outro. Assim, a identificação da raposa pintada por Paula Rego com a sedução, pela qual ela se mantém livre, sugere a superação de um obstáculo por Paula, a personagem. Ao vencer a dominação que lhe foi imposta pelos homens de sua vida – o pai, o marido e o tutor –, ela conquista o direito de ocupar o mundo, de o usufruir em todo o seu talento:

> *As Meninas e o Cão*. É, manifestamente, uma alusão a um obstáculo. O cão representa o guarda que tem que ser transformado em brinquedo, que tem que ser reconhecido como tal, se não impede que o dom da menina se apresente. O pai disse: "Este não é um país para mulheres". O tutor disse: "A escola de Arte só serve para que as raparigas fiquem grávidas". Ela obedece, sai de casa, cede ao desejo dum homem e, na submissão, faz o seu trabalho, cresce em audácia, devora tudo em volta. Gosta de comer, mas isso não é de estranhar. É uma devoradora do que lhe é servido em pratos guarnecidos e prontos a ser saboreados. Mas Paula tem outros propósitos: gosta de destruir,

> de criar espaço para ela, de impor-se ao mundo. Para isso tem que ser obediente e aceitar o terror. (Bessa-Luís, 2001, p. 20)

Nesse sentido, observa-se mais uma vez a convergência feita por Agustina, mediante a sua imaginação literária, entre a vida da pintora e os quadros realizados por ela. Como Maria Manuel Lisboa demonstra, a série *A Menina e o Cão* está relacionada aos cuidados desempenhados por Paula Rego em assistir Victor Willing após o seu diagnóstico de esclerose múltipla, principalmente em seus últimos anos de vida, dado que o pintor faleceu em 1988:

> *In an interview with John Tusa, Rego explains that 'painting something about Vic' [...] was the motivation behind the Girl and Dog series. Asked whether the paintings made reference to his illness, incapacitation and death from multiple sclerosis in 1988 she replied: 'Yes. It was so embarrassing because it's such a personal thing [...]'.* (Lisboa, 2019, p. 54)[45]

Agustina parece reconhecer isso e afirma que a morte de Willing concedeu a Paula Rego a chance de superar o domínio masculino em que se encontrava desde a infância, criando, assim, o conjunto de quadros em questão:

> Onde estava Paula Rego em 1986? Em plena ascensão das suas faculdades, prestes a pintar a série *A Menina e o Cão*, a pintar duma maneira obsessiva. Vic Willing morre paralisado pela doença, e aquele calvário habitual extingue alguma coisa como um fogo doloroso que dura há muito entre ambos. Paula sobrevive na obra, que se torna mais narrativa. O medo acabou, a imprecisão desapareceu. É uma mulher madura a quem nasceu a primeira neta e que mergulha, como num banho morno, nas suas impressões da infância. (Bessa-Luís, 2001, p. 56)

É verdade que, em se tratando da pintora efetivamente, o seu relacionamento com Willing não era limitante como Agustina insinua. Pelo contrário, Victor Willing participava ativamente do processo criativo de Paula Rego, ajudando-a tanto quanto possível na criação de seus quadros, quer por opiniões sobre como ela poderia proceder, quer pela divulgação da obra dela por meio da publicação de textos críticos. Em uma das entrevistas concedidas por Rego a Anabela Mota Ribeiro, a pintora lembra de como ia até o quarto de Victor Willing, na altura em que a doença estava em estágio avançado e ele era incapaz de sair da cama, para lhe mostrar no que estava trabalhando e ouvir a sua avaliação:

---

[45] Em uma entrevista com John Tusa, Rego explica que "pintar alguma coisa sobre Vic" […] foi a motivação por trás da série *A Menina e o Cão*. Questionada se as pinturas faziam referência à doença, incapacitação e morte dele por esclerose múltipla em 1988, ela respondeu: "Sim. Foi tão vergonhoso porque é algo muito pessoal […]". (Lisboa, 2019, p. 54, tradução nossa)

> Pois, porque não tinha ninguém em quem me apoiar. Eu costumava fazer os quadros no *atelier* e levava-os para o quarto dele para lhos mostrar. Desenrolava e punha na parede para ele dizer o que pensava. E dizia: 'Está muito bem, mas pinta a parte de trás, que não está nada bem.' E tinha toda a razão. Eu fazia sempre o que o Vic sugeria, porque ele sabia muito bem o que eu fazia. (Ribeiro, 2016, p. 77)

Agustina parece reconhecer isso quando imagina um diálogo entre Paula e Vic, a personagem inspirada em Willing, no qual a protagonista pergunta como pintar o chão, ao que o marido responde: "Fazes assim, assim, e o chão fica pintado – disse Vic. Paula ouvia-o com amor" (Bessa-Luís, 2001, p. 65). Todavia, o que a narrativa elaborada sugere é que a escritora usa da sua imaginação para emular os biografemas de Paula Rego e interpretar os seus quadros, misturando-os à recriação que ela faz da vida da pintora. Por essa perspectiva, Victor Willing é transformado no marido cujas assertivas desejam impor a Paula aquilo considerado vantajoso *por* ele sobre o trabalho *dela*: "Embora Victor Willing achasse que Paula era especialmente dotada para o desenho, mais do que para a pintura (os ingleses sentem afinidades convencionais com o desenho), ela lançou-se na pintura com ardor" (Bessa-Luís, 2001, p. 16). A constante supressão vivida pela personagem na diegese agustiniana é vencida na série *A Menina e o Cão*. Assim, o processo criativo da pintora no momento de produção desses quadros é metamorfoseado por Bessa-Luís na ação diegética do enredo extraído das imagens. É por isso que a autora diz ser esse o momento de revelação de Rego, de "tomada de posição perante a arte", de prova de existência, portanto. Porque é a partir desse conjunto de pinturas que sua obra atinge uma complexidade temática desenvolvida por meio da maturação dos processos de composição de suas telas, como a escala e o arranjo das figuras, garantindo-lhe maior prestígio no cenário artístico europeu. Por conseguinte, levando em consideração a dimensão ficcional de *As Meninas*, esse conjunto de quadros é valorizado porque permite à romancista fazer a personagem Paula atingir o *spleen* característico das suas criaturas romanescas, isto é, a inadequação ao protótipo da vida bem regulada, apontada por Catherine Dumas (2002) e sobre a qual já falamos anteriormente. Com isso, a escritora é capaz de reclamar para si, para o seu universo ficcional, a vida e a obra de Paula Rego.

Nesse sentido, as exigências impostas a Paula pelas figuras autoritárias de sua vida são todas vencidas por ela porque as meninas dos quadros, que submetem os cães às suas vontades e à sua maneira de criar, representam-na. Junto disso, a série também promove a instituição da identidade artística, o que permite a Agustina resgatar da infância da artista a primeira tirana que a obrigou a pintar e a desenhar de uma maneira contrária à sua autenticidade, Dona Violeta, a primeira professora de Paula Rego:

> Contudo *As Meninas* nunca partem. São necessárias, são o elo com a infância, o que lhe dá poder sobre a provisão de maldade que o mundo lhe reserva. Como D. Violeta, a professora correcta e invejosa como todas as pessoas correctas. O que é essa seriedade apocalíptica senão um desejo cruel de abater Paula, de pisar o seu dom demasiado esplêndido? D. Violeta, por romantismo que julgaria talvez indecifrável, usava uma camisola de angorá lilás. "O lilás é uma cor de putas", diz alguma das minhas personagens. É uma cor maliciosa, porque está a majestade e a inocência; mente de maneira completamente eficaz e impune. D. Violeta inveja Paula e ela treme diante do seu poder. Poder conferido pela mãe que se ausenta quando ela chega. Transmite-lhe os seus direitos sobre a criança, deixa-a à vontade para que ela lhe ensine a ser obediente, a ladrar como um cão, a fazer habilidades como um cão. É preciso obedecer, não mostrar os dentes, rastejar. Isto Paula aprendeu; que tinha que escapar de alguma coisa. (Bessa-Luís, 2001, p. 19)

De acordo com McEwen, D. Violeta foi a tutora contratada pelos pais de Paula Rego para ministrar aulas particulares à menina, visto que a St Julian's exigia atividades extracurriculares dos alunos que visavam integrar seu corpo discente. Não é possível saber se a professora de fato invejava a artista, como Agustina afirma. Talvez, ela não tenha sido nada além de mais uma educadora cuja formação e trabalho refletem as ideias pedagógicas da primeira metade do século XX. De qualquer forma, na vida de menina recriada por Bessa-Luís, D. Violeta é caracterizada como uma mulher invejosa, assombrada pela grandiosidade das habilidades artísticas da pequena Paula.

A escritora também usa a figura da tutora para continuar a integrar a biografia de Paula Rego ao seu universo ficcional. O juízo de valor atribuído à camisola de D. Violeta, como se proferido por uma das personagens agustinianas, novamente estabelece uma relação íntima entre Agustina e Rego, dado que os romances da autora são uma parte integrante de sua vida e, portanto, são criados mediante o imaginário construído por ela ao longo de sua vivência. Desse modo, Bessa-Luís segue subjetivando a imagem da pintora sob um ponto de vista pessoal porque permanece integrando-a ao seu universo ficcional. No que se refere a qual personagem interpreta o lilás como uma cor de puta, a lista é longa porque tal afirmação pode ter sido posta na boca de Ema ou de Maria do Loreto, arquirrivais de *Vale Abraão* (1991), de La Roque, a modista de *Um cão que sonha* (1997), de qualquer uma das irmãs de *O mosteiro* (1980), de Eugénia Cândida, de *Eugénia e Silvina* (1989), de Siara Debra, de *A quinta essência* (1999), de Maria Rosa, de *A Ronda da Noite* (2006), romance que apenas viria a tomar forma depois de *As Meninas*; em suma, da própria perspectiva de Agustina sobre o lilás. Não é por acaso que, ao falar do quadro *O Regresso do Nativo* (1993), a escritora sugere a relação entre Paula e D. Violeta:

> No *Regresso do Nativo* D. Violeta, com seu vestido roxo, dorme, indiferente à feérica onda de flores e pequenas aves. Um demónio vermelho libertou-se da académica poesia que chamavam arte. É um dos quadros de Paula Rego mais irresistíveis […] Apercebo-me de que o sentimento faz o quadro e a paixão investe nele, dando-lhe um valor lendário. (Bessa-Luís, 2001, p. 68)



Figura 66: Paula Rego. *O regresso do nativo*. 1993. Aquarela e tinta sobre papel. 253 x 148. Coleção particular.

Agustina concebe no espaço pictural uma representação atmosférica de Paula que floresce e desabrocha ao se libertar das exigências limitantes de D. Violeta. A protagonista é, então, associada à figura demoníaca, não por ser maléfica, mas porque subverte e transtorna a

autoridade tirânica da professora. Além disso, e como observa Cláudia Capela Ferreira (2019), nota-se uma certa semelhança entre a recriação, feita por Agustina, da tutora de Paula Rego, e a caracterização da *professora de caligrafia* de Ema, a heroína de *Vale Abraão*:

> — Reparar? Que desaforo, minha diabinha! — E deu-lhe mais quatro valentes reguadas. A injustiça sabia-lhe bem e despertava o seu lado cantante. A voz trinava, os cabelos do queixo vibravam, um prazer fazia-lhe palpitar as narinas; o que se passava por baixo daquelas saias devia parecer-se a trovões e raios. A injustiça produzia deleites gloriosos, e a professora, uma vez experimentando essa porção gostosa, ia querer mais. Ema voltou para o lugar. As mãos ardiam-lhe como se estivessem mergulhadas em água quente; parecia-lhe mesmo que tinham inchado como um gordo sapo fumador. [...] Conhecia o prazer da injustiça e como se desenvolvia no corpo das pessoas; como abria brechas e gretas, e levantava os beiços, e arrepiava a nuca, e dilatava a vulva que se fazia potente e macha. (Bessa-Luís, 2004, p. 225)

Logo, não é de se espantar que a escritora se encontre nas telas de Paula Rego. O universo pictórico da artista em muito se relaciona com as narrativas criadas por Agustina, profundamente enraizadas em suas memórias familiares. Os romances *A Sibila* e *Os Incuráveis* são os exemplos mais seguros disso porque ficcionalizam alguns membros das famílias paterna e materna da romancista, como ela revela nos ensaios *Encontro com a Sibila num domingo de manhã* (1996) e *Os Incuráveis – revelação e criação* (1984); para não falar da obra *Memórias Laurentinas* (1995), que evoca Lourenço Guedes Ferreira, avô materno de Bessa-Luís, cuja fotografia que ilustra a capa do livro também é reproduzida na autobiografia comentada anteriormente, *O Livro de Agustina* (2002), justamente no momento em que a família materna é apresentada ao leitor. Logo, é cada vez mais evidente como a ficção, ou melhor, o trabalho imaginativo, é empregado pela romancista para manipular três discursos textuais distintos. A recriação de Paula Rego como personagem agustiniana utiliza, portanto, de um espaço comum à autora: a sua obra romanesca. Com isso, ela articula o imaginário da pintora ao seu, manipulando a composição e o conteúdo pictóricos como motivos de fabulação literária.

Pela leitura feita da série de pinturas, a autora ambienta a narrativa de Paula em seu universo literário, reimaginando os dados biográficos da pintora. Ao contrário do que se poderia esperar do discurso biográfico, que é desenvolvido pelo biógrafo a partir de um certo trabalho imaginativo cujo papel é suprir a opacidade da vida do biografado, aqui, Agustina imagina a todo o tempo, sendo o biografema transformado em mais um recurso de fabulação. O que se percebe é como Bessa-Luís privilegia escrever sobre Paula Rego a partir da

interpretação de sua pintura. A biografia da artista é, portanto, submetida ao imaginário dos quadros, apreendido pela própria imaginação agustiniana, responsável por convergir tudo. Com isso, há o enfraquecimento da coesão referencial da realidade, dado que a vida de Rego é adequada às imagens pictóricas e à leitura delas feita pela romancista. À vista disso, a écfrase torna-se uma alternativa recorrente para Agustina apropriar-se dos quadros e criar com eles o enredo em que habita a figura de Paula.

Isso acontece porque, como afirma Michael Riffaterre (2000), a descrição ecfrástica expressa a interpretação do escritor sobre determinada obra de arte visual a partir da função que tal obra exerce no contexto literário em que foi inserida. Desse modo, a écfrase é concebida como uma mímesis dupla porque se configura como uma representação de outra representação. Segundo o autor, isso se dá em virtude do procedimento ecfrástico da literatura basear-se "[…] *en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje a propósito del arte*" (Riffaterre, 2000, p. 162),[46] o que forma um discurso hermenêutico constituído por referências provenientes de títulos de pinturas, de nomes que caracterizam gêneros pictóricos e da citação de técnicas ou de convenções das artes visuais. Por essa perspectiva, Riffaterre identifica no uso da écfrase a invenção de sentidos que não figuram nas imagens pictóricas porque

> *Eso significa que lo que determina la representación no es la obra representada, la cual, en realidad, no es tanto el objeto como el pretexto de aquélla. El texto literario se comporta como si tuviera necesidad de un ejemplo que trascendiera su proprio discurso, y como la pintura es descrita para servir de cláusula a la secuencia verbal, en modo alguno se puede definir la écfrasis literaria como un lectura, pues lo que descifra en primer lugar no es el cuadro sino a su espectador. Es la interpretación del espectador (del autor) lo que dicta la descripción, y no la inversa. En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la écfrasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor – o más bien del texto escrito sobre el texto visual* […].
> *En definitiva, la écfrasis quiere representar el cuadro, y en efecto su nombre responde a ésta e no a otra intención. Pero como la interpretación precede a la representación, quien se inscribe en el objeto pictórico no es el pintor, sino otro sujeto. Si la écfrasis en un enunciado para el historiador y para el crítico de arte, para el escritor es una enunciación.* (Riffaterre, 2000, p. 174)[47]

[46] […] numa ideia do quadro, numa imagem do artista, em lugares-comum da linguagem a propósito da arte (Riffaterre, 2000, p. 162, tradução nossa).

[47] Isso significa que o que determina a representação não é a obra representada, a qual, na realidade, não é tanto o objeto como o pretexto dessa representação. O texto literário comporta-se como se precisasse de um exemplo que transcendesse o seu próprio discurso e, uma vez que a pintura é descrita para servir de complemento à sequência verbal, de modo algum se pode definir a écfrasis literária como uma leitura, pois o que ela decifra, em primeiro lugar, não é o quadro, mas sim o seu espectador. É a interpretação do espectador (do autor) que dita a descrição, e não o contrário. Em vez de copiar o quadro, transcrevendo em palavras o desenho e as cores do

Agustina usa a écfrase para reivindicar as pinturas de Paula Rego para si, interpretando-as através da incorporação de sentidos previamente ausentes delas porque, ao serem destituídas de sua autonomia artística para exercerem a função de material de composição literária, elas passam a representar a narrativa imaginada pela autora de Paula. Como é possível depreender da interpretação imaginativa da série anterior, a autora concentra a ação diegética de Paula no relacionamento da pintora com seu pai e seu marido, que é fabulado pela recriação ecfrástica de suas telas. Para melhor estruturar esse drama de família, Bessa-Luís utiliza uma série de quadros realizados no final da década de 1980.

Originalmente sem título, esse conjunto de pinturas pode ser intitulado como "série de família" porque, de acordo com Maria Manuel Lisboa[48] (2019, p. 102), as telas sugerem "*attacks on males by their females relatives* [...]".[49] Em certa medida, a temática desses quadros segue no encalço de *A Menina e o Cão*, mas sem a expressiva subordinação dos cães-homens aos violentos cuidados das meninas. Aqui, a insubordinação feminina do zelo é altamente sugestiva porque implícita nos detalhes da composição pictural. Por meio do trabalho em contrapontos, Paula Rego faz da dedicação das mulheres aos homens de suas vidas meios de violentá-los, humilhá-los e mandá-los direto para morte. Ao todo, Agustina comenta quatro pinturas provenientes da série em questão: *A filha do polícia* (1987); *A filha do soldado* (1987); *O cadete e sua irmã*; e *A família* (1988). Sobre as duas primeiras, os comentários tecidos por Agustina em nada contribuem com o desenvolvimento diegético de Paula, limitando-se a afirmar que nem tudo tem que ser interpretado em uma obra de arte:

> Nem tudo se pode interpretar, nem tudo tem que ter sentido. A filha do polícia que engraxa a bota diante da abertura da janela sem vidros e sem portadas, não quer dizer que ela alude à autoridade que é preciso amansar. Não é uma bota fálica. Porque é que uma bota há-de ser fálica e não aquilo que é? (Bessa-Luís, 2001, p. 58)

Já sobre *A filha do soldado*, ela fala do insignificante representado pelo ganso da imagem como uma garantia da ausência de sentido fálico da figura:

---

pintor, a écfrasis impregna-o e tinge-o com uma projeção do escritor — ou melhor, do texto escrito sobre o texto visual […].
Em suma, a écfrase pretende representar o quadro, e, de facto, o seu nome responde a esta e não a outra intenção. Mas, como a interpretação precede a representação, quem se inscreve no objeto pictórico não é o pintor, mas outro sujeito. Se a écfrase é um enunciado para o historiador e para o crítico de arte, para o escritor é uma enunciação. (Riffaterre, 2000, p. 174, tradução nossa)

[48] Ao considerar essas pinturas, a investigadora parte da análise de sete telas, sendo que seis delas foram produzidas no final da década de 1980, e uma foi realizada no começo da década de 1990, mas cuja temática permite enquadrá-la como parte de uma mesma série.

[49] Ataques ao homem por suas parentes femininas […] (Lisboa, 2019, p. 102, tradução nossa)

> A moça de cozinha que depena um ganso não está a contribuir para o jantar, mas a proceder a um acto de culto. O insignificante é descrito em rodapé com o pequeno soldado à direita e a mulher ajoelhada à esquerda. A linha de conduta é ultrapassada quando Paula arranca as penas ao ganso morto, que não tem significado fálico, mas é a verdade com os seus atributos de beleza alimentar e sagrada. (Bessa-Luís, 2001, p. 104)



Figura 67: Paula Rego. *A filha do soldado*. 1987. Acrílico sobre papel sobre tela. 213,4 x 152, 4 cm. Coleção particular.



Figura 68: Paula Rego. *A filha do polícia*. 1987. Acrílico sobre papel sobre tela. 213,4 x 152, 4 cm. Coleção Saatchi, Londres.

Ora, tais percepções poderiam ser legítimas em alguns casos, mas não nesses. Como Ruth Rosengarten (2009) demonstra, *A filha do polícia* deriva de *A filha do soldado*, além de que a composição do primeiro se origina num motivo profundamente subversivo – a prática sexual de *fist-fucking* –, adaptado pela pintora ao seu universo pictórico para perturbar a manutenção das estruturas de poder insinuadas pela bota:

> *A Filha do Polícia* vem da *Filha do Magala* — do ganso: o ganso foi transformado na rapariga em *A Filha do Polícia*. Eu relacionei esse ganso com o abutre de Freud sobre Leonardo. O ganso transforma-se na rapariga. Mas também há aquela fotografia de *fist-fucking* feita pelo Mapplethorpe. A Vicky [Victoria Willing, filha da artista] estava a fazer de modelo para *A Filha do Polícia* e estava a limpar a bota e eu então lembrei-me da foto do Mapplethorpe e disse-lhe "põe o teu braço dentro dela assim". (Rego *apud* Rosengarten, 2009, p. 78)

O elemento caracterizador de ambas as pinturas é a ausência de identidade das duas meninas, apenas identificadas como filhas de duas autoridades cívico-militares, um soldado e um policial. Por sua vez, os dois homens inexistem nas imagens, cujas figurações limitam-se a alusões de suas atuações na vida das meninas. Paula Rego, portanto, crítica como, na sociedade patriarcal, uma bota e um ganso podem ter mais identidade do que uma mulher, mesmo que, tal como acontece em *A filha do soldado* e *A filha do polícia*, a presença feminina preencha e protagonize quase todo o espaço social. Desse modo, o calçado e a ave são trabalhados por Rego como elementos representativos da autossuficiência dominante do masculino, o que Agustina evidentemente ignora porque, talvez, não contribua com a sua narrativa sobre Paula. Por isso, ao desconsiderar o sentido atrelado a essas figuras pela pintora, Bessa-Luís também não percebe os detalhes de ambas as composições, que sugerem as singelas maneiras como as meninas dessa série são capazes de insubordinar a autoridade masculina.

Ironicamente, o mesmo não acontece com os outros dois quadros que integram esse conjunto e são comentados pela autora. Talvez porque neles o masculino é propriamente representado por figuras de homens, Agustina usa da referencialidade biográfica para os relacionar ao pai e ao marido de Paula Rego:

> Há um quadro fulgurante de Paula - *O Cadete e a Irmã*. A mulher, vestida elegantemente, ajoelha e deixa de lado a bolsa e as luvas, atributos da sua condição social, para apertar os sapatos do cadete da Escola Militar. Um pequeno galo está à esquerda em primeiro plano. É um dos animais domésticos da quinta da Ericeira e de que a avó tanto gostava. Significa o suborno da mulher como indivíduo independente. Ela é uma criada, nada mais do que isso; é a eterna menina da casa em serviço do irmão fardado. Fardado de parente que inspira segurança com as suas luvas brancas e o olhar perdido num ponto além da jovem submissa e austera. (Bessa-Luís, 2001, p. 22)



Figura 69: Paula Rego. *O cadete e sua irmã*. 1988. Tinta acrílica sobre papel sobre tela. 213,4 x 213,4 cm. Coleção particular.

A narrativa depreendida de *O cadete e sua irmã* segue o fluxo diegético estabelecido a partir de *A Menina e o Cão*: "A pintura é um lugar seguro. 'Aí é que eu tomo os meus riscos', diz Paula Rego. Mas tais riscos, depois de domado o cão, de o tornar doméstico e o fazer parecer um brinquedo, continuam a existir" (Bessa-Luís, 2001, p. 22). Ao contrário de partir da implícita incapacitação dos homens sugerida pelos cuidados das meninas dessa série, como se gentilmente os castrassem, Agustina interpreta nessa pintura o risco constante da subordinação da mulher. Com efeito, Bessa-Luís identifica na figura do cadete a autoridade masculina, reforçada pelo galo, que domina as galinhas, extirpando-lhes a independência. Por sua vez, a menina é compreendida como a eterna criada da família, responsável pelos cuidados para com o irmão. Nesse sentido, no universo diegético agustiniano Paula parece viver uma eterna luta porque está atenta ao fato de que as exigências patriarcais não são facilmente vencidas, como sugerido anteriormente através da agressividade aparente dos cães de *A Menina e o Cão*.

O risco sublinhado pela autora na fala de Paula Rego, diz respeito ao seu processo criativo, sempre retomado por ela em suas entrevistas: “O principal do trabalho é quando nos surpreendemos a nós próprios. Não sabemos o que vai sair, tomamos um risco enorme, pode sair tudo mal. Fazemos coisas de propósito para tomar um risco ainda maior” (Rego *apud* Ribeiro, 2016, p. 24). Agustina, então, em sintonia com as declarações de Paula Rego, transforma a evolução da experimentação criativa em um risco de vida da sua personagem. Não é por acaso que a romancista caracteriza o pai, o marido, o tutor e a professora de Paula como tiranos, dado que “a obra de Paula é autobiográfica, mas é sobretudo assustadora. Ela é assustadora. Mas porquê? Há alguma coisa de inquietante no que se distingue do normal, do admitido como tal” (Bessa-Luís, 2001, p. 24). A atmosfera de medo, de horror e de injustiça das relações de poder toma conta dos trabalhos da pintora. Assim, a narrativa criada por Agustina é influenciada pelo aspecto assustador das imagens e o seu efeito sobre a ideia que se pode ter da vida de Paula Rego. Em razão disso, o discurso ensaístico é utilizado como uma forma de comunicar o efeito expressivo dos quadros nos dados biográficos da artista, sendo a écfrase o meio pelo qual esse ensaísmo é desenvolvido – descrevendo e exemplificando a sua interpretação dos quadros e, por conseguinte, da pintora.

Para tanto, a escritora faz uso de outras referências artísticas a fim de embasar os seus argumentos. Dado que Paula Rego é pintora, a menção a outras obras imagéticas contribui para a constituição de uma iconografia do assustador. Se antes, para falar da sagacidade do feminino em detrimento da domesticação valorizada pelo masculino, Agustina fez uso da iconologia que compreende as imagens da raposa e do cachorro, agora, ela atém-se à maneira como Rego desenha e pinta para identificar o elemento do terror por meio da relação entre o traço da pintora e as telas de Goya:

> Há qualquer coisa de goyesco no traço de Paula Rego. Isto ocorre-me repentinamente no tocante a desenhos pequenos em que há uma espécie de idílio com o assustador e na história dos *Papões* em especial, nas figuras arrepiantes, cisnes, lobos que se deixam conduzir por uma criança, todo um universo de fuga e de fantástico, os bodes, os grifos, personagens de *sabat* em suma. (Bessa-Luís, 2001, p. 88)

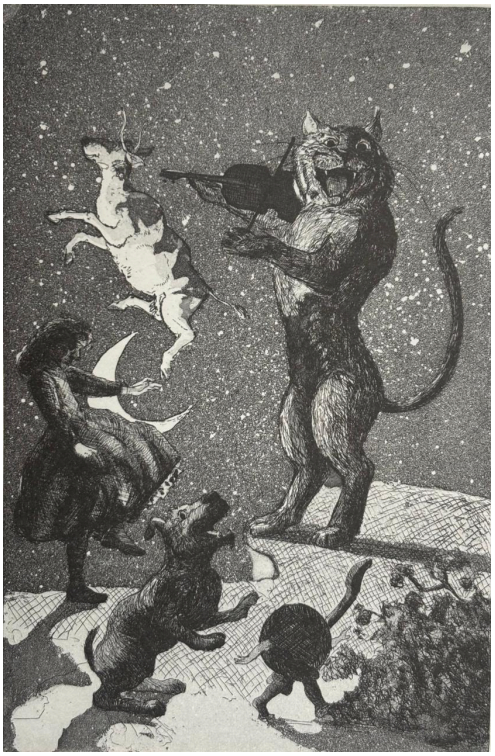


Figura 70: Paula Rego. *Hey diddle diddle*. 1989. Gravura e água-tinta. 52 x 38 cm.



Figura 71: Paula Rego. *Mother goose*. 1989. Gravura e água-tinta. 52 x 38 cm.



Figura 72: Paula Rego. *Baa, baa, black sheep*. 1989. Gravura e água-tinta. 52 x 38 cm.

Possivelmente, Agustina fala de uma série de desenhos realizados por Paula Rego entre os anos de 1989 e 1990, nos quais ela reconta alguns mitos clássicos e interpreta ao seu modo rimas populares de berço inglesas.[50] A atmosfera aterradora dos desenhos, resultado das sombras provocadas pelos proeminentes traços e pela relação entre as figuras, é associada por Agustina à série *Os Caprichos* (1799), de Goya, na qual o pintor espanhol realiza cerca de oitenta gravuras sobre a sociedade espanhola de seu tempo. Talvez por terem sido produzidos com a mesma técnica – a água-forte e a água-tinta –, os desenhos de ambos os artistas se aproximam formalmente, mesmo que trabalhem motivos distintos. Justamente por isso, Bessa-Luís relaciona o traço de Rego ao de Goya em virtude da semelhança no modo de trabalharem, ambos os pintores, as linhas de composição da imagem para suscitar no espectador o efeito do terror. Desse modo, a deformação das figuras pelas sombras, a acentuada diferença de escala entre os elementos pictóricos e a forte presença do onírico nas temáticas desenhadas enfatizam o aspecto medonho das gravuras, revelando que "a obra de Paula Rego entre por essa via goyesca da obsessão caricatural [...]" (Bessa-Luís, 2001, p. 89).

Mas, como Agustina é escritora, é quase impossível que interprete a temática do assustador na pintura de Paula Rego sem considerar o contributo da obra de Edgar Allan Poe para esse tema. Se nas artes visuais Goya é a referência maior do tenebroso, na literatura os contos de Poe são uma orientação incontornável para se compreender o tenebroso como elemento edificante da criação de histórias. Mesmo que Rego nunca tenha escrito qualquer obra literária, dificilmente não se reconhece a narratividade de suas telas. Assim, ao afirmar que "os quadros de Paula Rego são histórias. As histórias de Poe seriam ideais para Paula Rego [...]" (Bessa-Luís, 2001, p. 31), Agustina havia previamente estabelecido que "as histórias mais aterradoras são inspiradas por uma noção de imensidão. Nos contos de Poe há essa ideia, flutuante e dinâmica, de qualquer coisa que é desmedida e inexpugnável" (Bessa-Luís, 2001, p. 25); isto é, nos quadros da artista, ela reconhece a desmesura da violência, mais especificamente a hostilidade proveniente das relações familiares entre pai e filha e marido e mulher. Por isso, para falar de como o terror é elaborado tematicamente pela artista, a romancista imagina o que pode revelar o quadro *A Família* (1988). A composição da imagem é criada a partir da ambiguidade da cena apresentada, que explora os limites entre o cuidado e a agressão, não sendo possível afirmar categoricamente o que se passa:

[50] As gravuras relacionadas às cantigas de berço inglesas foram organizadas na coletânea *Nursery Rhymes*, publicada pela editora Thames and Hudson primeiramente em 1994 e novamente em 2019.

> As Meninas de Paula Rego estão nessa situação. Em todas as atitudes anunciam servilismo, mas estão a comemorar um estado de alma que não é propriamente poético ou idílico. Em 1988, data da morte do marido, Paula pinta *A Família*. O homem está praticamente imobilizado como por efeito dum jogo corpo-a-corpo que parece a aplicação dum castigo. Um pouco afastada, uma menina olha a cena assustada e juntando as mãos de maneira aflitiva. Num pequeno *guignol* vemos S. Jorge a matar o dragão, salvando Angélica de ser devorada. Angélica, no cimo do seu rochedo, parece ter envelhecido enquanto esperava ser libertada. [...] Paula descreve *A Família* como uma combinação de luta e heroicidade. A sombra da menina projecta-se no chão e parece assustá-la mais do que a cena que se desenrola no quarto. Trata-se de uma brincadeira ou dum crime? Talvez seja a sombra que apavora a menina. (Bessa-Luís, 2001, p. 26)



Figura 73: Paula Rego. *A família*. 1988. Tinta acrílica sobre papel sobre tela. 213,4 x 213,4 cm. Coleção Saatchi, Londres.

Implicitamente, a alusão ao marido de Paula Rego amarra o que se passa na pintura à narrativa de Agustina sobre Paula. A ausência de qualquer indicação à doença de Victor Willing extirpa da imagem a possível referencialidade à vida do casal, que teria de levar em

consideração o avanço degenerativo da doença do pintor. A descrição ecfrástica permite a Agustina modificar o valor biográfico do quadro na medida que mantém a representação passível de ser estabelecida entre as personagens pictóricas e as figuras de Rego e Willing, como se a artista fosse todas as meninas do quadro ao mesmo tempo. Dessa maneira, a escritora dá seguimento às suas reflexões sobre a dimensão assustadora que rege a obra da pintora, ensaiando analogias subjetivas pela ficção. Nesse sentido, há a insinuação de mais um momento do enredo em desenvolvimento, no qual Paula submete seu marido à sua vontade, contrapondo essa pintura à anterior no sentido de manifestar a complexidade que caracteriza a mulher nas perigosas relações humanas. Junto disso, há a heterogenia de sua personagem, multiplicada nas três meninas do quadro, o que sugere o conflito psicológico de Paula, dividida entre os deveres femininos estabelecidos pelo patriarcado, impostos a ela quando criança, e a sua desassociação deles durante a vida adulta, quando, por meio da sua arte, ela rompe com o domínio masculino. Por isso a sombra da menina a assusta: ela antecipa o seu próprio ímpeto criativo e subversivo.

Como já vimos, na sua interpretação do trabalho de Paula Rego, Agustina associa as figuras masculinas dos quadros ao pai e ao marido da pintora. Em *A Família*, o homem amordaçado primeiramente é lido como se se tratasse de Victor Willing, mas, em seguida, a posição na qual ele se encontra e a atmosfera familiar evocada pelo título da tela são utilizadas para que as considerações da autora sigam em direção a série *O crime do Padre Amaro* (1997-98)[51], na qual a figura do padre é concebida como o pai:

> As cenas de família são ternas mas não edificantes, e o pai "Amaro" tem aí *um papel amordaçado* e, mais uma vez, profundamente proibido. O facto de Paula Rego ser atraída pelo livro de Eça *O Crime do Padre Amaro* não quer dizer que lhe interessasse a crítica social, mas, de certo modo, o pecado. (Bessa-Luís, 2001, p. 32, itálicos nossos)

Ao contrário das pinturas anteriores, nesse conjunto de quadros Agustina apenas identifica na figura de Amaro a presença paterna, dado que, como ela própria afirma, "é um romance-tipo que traduz a província portuguesa como era ainda no tempo de Paula, na Ericeira" (Bessa-Luís, 2001, p. 72), o que também pode ser verificado no comentário sobre a

[51] Na primeira edição de *As Meninas*, há a reprodução gráfica do quadro *Rapariga com galinhas* (1997), no entanto, em nenhum momento do texto Agustina parece fazer qualquer tipo de alusão a essa pintura, seja por uma descrição ecfrástica, seja por elencar algum elemento da composição pictural como motivo de criação literária. De forma semelhante, a mesma edição apresenta a pintura *Mãe* (1997, conf. fig. 27), mas, se analisado com atenção o escrito agustiniano, percebe-se que a escritora na realidade fala da tela *Entre as mulheres* (1997, conf. fig. 26): "O Amaro vestido de mulher que Paula Rego pintou descalçando os sapatos está desprevenido da sua sexualidade, como Amélia, de cabelo rapado como o Sansão" (Bessa-Luís, 2001, p. 98).

pintura *O embaixador de Jesus* (1997, conf. fig. 34): "Mas o padre de Paula é realmente o pai. A maneira como põe a mão na cabeça da jovem equivale a uma consulta. Ela protege o peito com o manto azul, o manto da virgem. Parece prestes a levantar-se e a sair da sala" (Bessa-Luís, 2001, p. 41). Nota-se, com isso, como Bessa-Luís parte da maneira como Rego cria os espaços domésticos e trabalha as relações de poder ali disputadas para fabular a sua narrativa da pintora. Por isso, o conjunto de quadros inspirados no romance queiroziano vem contribuir como material de criação literária. O apreço pelos caprichos da vida doméstica, tão bem explorados por Eça de Queiroz em seu romance inaugural, é subvertido pelo universo pictórico de Paula Rego, como demonstrado anteriormente. A recriação das personagens romanescas pela pintora, integrando-as ao terror do seu imaginário, chama a atenção de Agustina, que busca em Ruth Rosengarten uma perspectiva para aprofundar a sua compreensão das criaturas da artista:

> "Revelam [as personagens], pelo contrário, uma seriedade mortal", como muito bem observa Ruth Rosengarten, a pintora que se debruçou exaustivamente sobre Paula Rego. O conhecimento de Ruth é indispensável para chegarmos ao trabalho interior de Paula Rego. O tema escolhido para comentário é *O Crime do Padre Amaro*, ou seja, o infanticídio. (Bessa-Luís, 2001, p. 31)

O texto comentado pela autora é o estudo crítico *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro* (1999), no qual Rosengarten analisa alguns dos quadros da série em questão. Além da citação acima transcrita, outro momento de *As Meninas* confirma a leitura feita por Agustina da monografia: "No livro de Ruth Rosengarten sobre Paula Rego, ela lembra um dito francês que eu desconhecia: 'Há três sexos, o homem, a mulher, e o padre'"[52] (Bessa-Luís, 2001, p. 94). No entanto, ao contrário dos quadros anteriores, nos quais a composição das protagonistas denota figuras infantis ou juvenis, o que é reforçado pela sugestão do brincar de bonecas na relação das meninas com os cães e os meninos, aqui Agustina leva em consideração a caracterização de Amélia no contexto do romance queiroziano, e a maneira como Paula Rego o recria para seguir sua fabulação.

Assim, Agustina identifica nessas pinturas a relevante proporção do espaço doméstico, mas agora sem a perspectiva dos jogos de poder porque, nesse conjunto de

[52] No livro de Ruth Rosengarten, o dito francês é usado como título da penúltima seção do estudo desenvolvido, sendo concebido da seguinte forma: "Como dizem os franceses, há três sexos — os homens, as mulheres e os padres" (Rosengarten, 1999, p. 44). Como consta no índice de notas da edição, Rosengarten faz uso do ditado a partir de uma citação feita por Marjorie Garber, em seu livro *Vested Interests: cross-dressing and cultural anxiety* (1992) de uma afirmação do clérigo inglês Sydney Smith, que aparece no livro de memórias da sua filha, *Lady Holland's Memoir* (1855).

quadros, a autoridade nunca deixa as mãos de Amélia. A expressiva presença de mulheres em detrimento da única figura masculina em toda a série, permite à escritora imaginar outra perspectiva do ambiente familiar: a iniciação da criança nas dinâmicas e nos segredos da casa, isto é, o momento de descoberta dos mistérios dos adultos e da vida interior da família. Desse modo, por ser Paula uma personagem feminina, a romancista segue o proposto a partir da série de família, especificamente os comentários realizados sobre a tela *O cadete e sua irmã*, e concebe em *A capoeira* (1998, conf. fig. 41) o princípio da revelação da intimidade feminina a partir da primeira menstruação, momento no qual a menina descobre simultaneamente as possibilidades dos prazeres do corpo e os riscos de ser mulher:

> Um dos mais belos quadros de Paula Rego é *A Capoeira*. A menina está presente, alvo das atenções das criadas que a aconselham e acarinham. A cama, com o edredão azul, simboliza anunciação. É, possivelmente, um primeiro tempo menstrual em que a criança se integra no espaço doméstico das mulheres, calmo mas anunciador de segredos. Os aventais brancos cobrem os ventres fecundos, as blusas desabotoadas, as mãos cruzadas, descrevem um ócio cheio de riscos. As galinhas já mortas e prontas a ser depenadas são como as mulheres, um molho de brancas plumas. Não são plumas, são enáguas brancas. (Bessa-Luís, 2001, p. 37)

O início da idade sexual, se passível de proporcionar a euforia das primeiras paixões, também se revela como o período no qual a intimidade feminina é utilizada pelo patriarcado para limitar o sentido do ser mulher a um esquema de gradação simplista: a menstruação, o sexo e a gravidez. Agustina parece identificar isso, e vincula as mulheres do quadro à galinha morta representada no canto superior esquerdo. Como a ave, as mulheres também cumprem a função de serem depenadas para satisfazerem a glutonia masculina, daí o risco de se tornar mulher. Por isso à menina são revelados segredos. A atenção das criadas promove o conforto para a criança, cujo corpo modifica-se subitamente, assegurando explicações e orientações sobre o sangue que passa a escorrer e sobre a lascívia dos homens. Desse modo, além de carinho, a menina sobretudo recebe instruções de sobrevivência. Não por acaso, nos romances agustinianos a figura da criada geralmente desempenha um papel relevante na narrativa, principalmente naqueles cujo protagonismo é atribuído a uma personagem feminina. Já foi demonstrado anteriormente a especial atenção conferida pela autora a Léa, a criada de *Os incuráveis*, mas o mesmo pode ser observado em *Eugénia e Silvina*, com Silvina e Albina, em *Vale Abraão*, com Ema, Branca e Ritinha, em *O concerto dos flamengos*, com Luisa Baena e Serpa, e, principalmente, em *O sermão do fogo* (1962), cuja protagonista, Amélia, é uma criada. Logo, não é de estranhar a referência feita pela escritora às duas obras literárias cujas

temáticas mais se aproximam daquilo que a série de pinturas *O crime do padre Amaro* lhe permite fabular de Paula: "Esta vida de interior está descrita na Madame Bovary, mas sem aquele acompanhamento de servas a que eu dei mais significado no *Vale Abraão*. É o gineceu, quando não o harém" (Bessa-Luís, 2001, p. 41). Mais uma vez integrando o trabalho de Paula Rego ao seu, Bessa-Luís faz das figuras presentes em *A capoeira* a criadagem de seu universo romanesco, cuja função é de conhecer intimamente "a vida interior" das famílias e, assim, iniciarem as protagonistas agustinianas nos riscos da vida adulta: "O trabalho das criadas […] é um contágio, uma transmissão cultural, serve para produzir uma harmonia filética entre as espécies" (Bessa-Luís, 2001, p. 83). O diferencial de Emma Bovary para Ema Cardeano Paiva está justamente nisso: enquanto a francesa cresceu numa casa sem qualquer figuração do feminino, a portuguesa está rodeada de mulheres, acompanhando os seus casos amorosos, sexuais e até mesmo os seus abortos. À vista disso, Agustina imagina em *O crime do padre Amaro* o momento em que Paula aprende a lidar com o masculino na esfera doméstica, a encantá-lo e subordiná-lo pelo seu próprio prazer, como lê em *A menina e o cão* e na série de família.

Todavia, a narrativa de *As Meninas* não é feita apenas de embates. Ao comentar as telas de Paula Rego cujas composições são protagonizadas apenas por uma única figura feminina, sem que qualquer referencial masculino compartilhe o espaço pictórico com ela, Agustina supera o enclausuramento do corpo feminino para concentrar sua atenção na dimensão psicológica das mulheres da pintora, como pode ser observado ao comentar o quadro *À janela* (1997, conf. fig. 37):

> A arte de Paula Rego é duma riqueza psicológica extraordinária […] As mulheres não exprimem desejo nem sofrimento. Têm momentos de repouso, como aquela que está à janela com a mão indolentemente cruzada no rosto, cuja expressão não se vê. Não é melancolia, é pura indiferença. A mulher que trabalha não tem sentimentos fúteis, tem paixões, esplendores do coração; e logo corre a brunir uma camisa ou a esfregar uma escada. Esta acabou de esfregar os pés numa hora disponível e, porque estão húmidos, pousa-os na cadeira e no pequeno capacho azul. O resto é distracção, a rua não a interessa, conhece toda a gente e não tem qualquer curiosidade. (Bessa-Luís, 2001, p. 39)

Em certa medida, a romancista dialoga com a crítica de Rego, em especial com as considerações de Maria Manuel Lisboa (2019), que reconhece como a artista recusa representar as mulheres como vítimas ou mártires. O adensamento psíquico orquestrado pela artista, proporciona a Agustina a oportunidade de complexificar as emoções imaginadas de Paula nas relações de sua vida. No caso da pintura descrita acima, a figura isolada da mulher

sugere à escritora a complementaridade trabalhada por Paula Rego entre a força física e o vigor emocional de suas personagens. A ausência de qualquer símbolo masculino que confronte toda a força das personagens femininas de Paula Rego, oferece a Bessa-Luís o ponto de vista ideal para captar a pujança de Paula. Com efeito, como Agustina observa, da série *A Menina e o Cão* até *O crime do padre Amaro*, as meninas de Paula Rego estão a todo o momento trabalhando para subordinar o homem. No entanto, a valentia delas é tanta e os seus conhecimentos sobre a perversão masculina são tão profundos que, para elas, o homem torna-se indiferente porque o que lhes importa é o trabalho enquanto atividade estética, isto é, como recurso de criação. A revelação disso está, segundo a autora, em seus rostos:

> O rosto está sempre na oposição da representação que lhe é imposta. É um rosto sério, sem nada de diáfano, de acordo com os pés duros e descalços. Entre ambos estão os vestidos e os gestos; gestos de submissão, como o da menina, filha do polícia, que engraxa a bota, ou a criada que penteia o rapaz que está de partida. A minúcia distrai a jovem mulher do sofrimento. *O Cadete*, o viajante, tem no rosto uma expressão dolorosa; ela não. Ela está entregue à sua tarefa que é de pequeno significado, talvez sem sentido. Mas é o seu trabalho, a dor não a pode atingir. O trabalho tem uma função estética […] Todo o trabalho tem as mesmas funções pragmáticas, os mesmos actos declarantes, expressivos, interrogativos. (Bessa-Luís, 2001, p. 83)



Figura 74: Paula Rego. *Partida*. 1988. Acrílico sobre papel sobre tela. 213,4 x 152,4. Coleção particular.

As faces das personagens de Paula Rego sugerem a indiferença em relação à aparente servidão de suas representações, opondo-se à falsa autoridade masculina das telas. Agustina interpreta nesse contraste o predomínio do feminino na criação do mundo, não porque as mulheres engravidam, mas porque a elas são destinados os trabalhos de estruturar internamente a sociedade, de manter o equilíbrio da casa e, assim, controlar os homens. Outra vez, o paradoxo do servilismo elaborado a partir da série *A menina e o cão* faz-se presente, dado que, como aponta a autora, "a obra de Paula Rego não é essencialmente feminina. O mundo privado que ela descreve não é essencialmente feminino. Ela procura uma satisfação estética, e os meios e as propriedades deles é que são convencionalmente femininos" (Bessa-Luís, 2001, p. 85). Por outras palavras, para criar o seu universo pictórico, Rego utiliza das insuficientes convenções atribuídas ao feminino para trabalhar os seus contrapontos. A artista usa da mesma domesticidade empregada para limitar a mulher ao espaço privado das casas como recurso edificador de suas meninas, ao passo que indica ao espectador como a própria restrição feminina pode mutilar o masculino, aleijando-o. Não é de se admirar que Agustina estabeleça tal leitura. Em sua peça de teatro *A bela portuguesa* (1986), acompanha-se um casal formado por uma modista, chamada Elisabeth, e seu marido bonachão, Amaro, que após ser agredido na rua por motivos incertos, limita-se a buscar doenças para despertar a piedade das pessoas. Como estratégia para ironicamente contornar a autocomplacência do parceiro, Elisabeth cria a personagem Madame Nachman, que desperta o desejo de Amaro e, momentaneamente, revela o teatro que ele faz de si:

> Elisabeth – Tu nunca podias ter visto Madame Nachman, primeiro porque forrei de papel todos os vidros do teu quarto que dão para o salão de provas; segundo, porque a cortina teve um buraco, mas agora é outra cortina. Terceiro, porque Madame Nachman nunca existiu.
> Amaro – Nunca existiu? Mas eu via-a. Sabia quando ela vinha cá, lia no teu livro de provas.
> Elisabeth – Era eu que fazia de Madame Nachman.
> Amaro – O quê? Não pode ser. O teu livro de provas não mente. É a única coisa que não mente. É a única coisa tua que não mente.
> Elisabeth – Era eu que me metia na pele de uma Madame Nachman que nunca conheci, que nunca foi minha cliente e eu inventei dos pés à cabeça.
> Amaro – É pena […] É pena seres Madame Nachman.
> Elisabeth – Porquê?
> Amaro – Eu gostava dela inventada. Quer dizer: eu julgava que era ela que se inventava; como fazem as mulheres todas. Eu gostava da maneira de ela se inventar.
> Elisabeth – São os homens quem nos inventa. Ela já estava inventada por ti; eu limitei-me a copiá-la. Em tua honra, devo dizer. (Bessa-Luís, 1986, p. 42-43)

O mesmo, portanto, é imaginado por Agustina na obra de Paula Rego. Como se se tratasse de um texto seu, Bessa-Luís concebe nas mulheres criadas pela pintora as caracterizações femininas equivalentes às de suas personagens. Com isso, o contraste estabelecido entre o rosto das meninas e a maneira como Rego as representa parte do seu próprio processo criativo, pelo qual ela originou um gineceu de mulheres que ao mesmo tempo em que agridem, curam. À vista disso, o comentário da autora sobre a tela *Anjo* (1998, conf. fig. 44) pode ser compreendido como a totalidade da composição da personagem Paula porque, da mesma maneira como é possível encontrar em *A Sibila* um pouco de cada um de seus romances, esse quadro subjetivamente concentra toda a produção pictórica de Paula Rego: "Uma das mais belas telas de Paula Rego é o *Anjo*, ainda Amélia empunhando um gládio, *verdadeiramente a figura castradora e redentora ao mesmo tempo, pronta a hostilizar e a perdoar*, como explica a esponja na mão esquerda" (Bessa-Luís, 2001, p. 72, itálicos nossos). De uma só vez, Agustina evoca as brincadeiras de *A menina e o cão*, os cuidados da série de família e o elemento assustador construído pelo traço dos desenhos de Rego. Mesmo que a escritora não nomeie propriamente a figura da tela em questão como Paula, dado que o quadro faz parte do conjunto *O crime do padre Amaro* e, assim, exista uma evidente relação com o romance queiroziano, a protagonista de *As Meninas* está lá porque Bessa-Luís "parte dos quadros que não são autobiográficos e vê neles uma narrativa em que a protagonista é sempre Paula, uma Paula que é um espelho da própria Agustina, na vida e na obra" (Filizola, 2009, p. 187).

Logo, compreende-se por que a escritora concebe a obra de Paula Rego por essa perspectiva e como isso influencia a narrativa criada a partir das pinturas da artista. Ao longo do livro, Agustina estabelece paralelos entre os seus romances e os quadros de Rego, o que lhe permite reimaginar a vida da pintora nas telas, incorporando esse enredo ao seu próprio universo literário. Desse modo, as meninas representadas por Paula Rego dão margem à autora para sustentar discursivamente a criação de uma história cuja forma é Paula, uma personagem multiplicada nas diversas figuras femininas das imagens e cuja caracterização se dá pela biografia da artista e pela interpretação ensaística de seus quadros. A dimensão autobiográfica, que talvez seja melhor considerar apenas como uma perspectiva pessoal de Agustina, um resgate de memórias de infância que se assemelham aos anos iniciais da vida de Rego, manifesta-se na integração do imaginário da pintora ao seu. Daí a particular leitura feita das telas e a especial atenção dada às cenas domésticas nas quais há a representação da

ambiguidade das relações entre homens e mulheres, o que, em certa medida, pode ser encontrado desde *Mundo fechado* (1945) até à sua obra final *A ronda da noite* (2006).

Por fim, antes de concluir, é preciso considerar a última seção de *As Meninas*, na qual Agustina trata inteiramente do mural *Jardim de Crivelli* (1990-91), dado que, de todo o livro, esse é o momento que pode ser considerado o mais imaginativo de todo o texto. Como a própria autora afirma, sua leitura sobre os dois painéis que constituem a imagem parte da entrevista concedida por Rego a John McEwen, que faz parte da biografia *Paula Rego*: "Ao Jardim de Crivelli dedicarei a parte final deste texto, partindo da entrevista que foi feita a Paula Rego por John McEwen" (Bessa-Luís, 2001, p. 85). Na conversa, é revelado o processo de criação do mural, as motivações que levaram Paula Rego a produzi-lo, os motivos de inspiração artística, quem são as figuras pintadas, quais foram os livros consultados para aprofundar a diegese pictórica e como propriamente ler a tela.

Jardim de Crivelli foi realizado pela pintora durante o seu período como primeira artista associada da Galeria Nacional da Inglaterra. Durante um ano, Paula Rego "foi contratada" pela instituição para produzir novos quadros que se relacionassem diretamente com as pinturas da coleção, sendo até mesmo oferecido a ela um estúdio para trabalhar. Como consta no catálogo *Paula Rego: histórias da National Gallery* (1992), junto do mural em questão, Rego produziu um desenho inspirado na obra *Os efeitos da intemperança* (1662-63), de Jan Steen, e outras quatro telas: *O tempo – passado e presente* (1990-91); *A prova* (1990, conf. fig. 51); *A madrinha do novilheiro* (1990-91, conf. fig. 22); e *O sonho de José* (1990, conf. fig. 54). Ao contrário desses trabalhos, que faziam parte do acordo entre a pintora e a Galeria Nacional, *Jardim de Crivelli* foi quase como uma encomenda à parte, dado que partiu da sugestão de uma das administradoras da fundação:

> *I took up the appointment on 2 January 1990 and I did a lot of pictures in my studio in the basement of the old National Gallery before Caryl Hubbard, one of the Trustees, took me along one day to see this wall and said: "How about doing something?" So it was thanks to her.* (McEwen, 1997, p. 254)[53]

Visto que ainda desempenhava o seu papel como artista associada, o motivo da obra teria de ser o mesmo das outras pinturas realizadas nesse momento: a coleção da Galeria Nacional. Portanto, Paula Rego partiu de um desenho que havia feito, no qual trabalhou com alguns incidentes importantes da vida da Virgem, e do painel *Madonna della Rondine* (1491),

[53] Assumi o cargo a 2 de janeiro de 1990 e fiz muitas fotografias no meu estúdio, na cave da antiga Galeria Nacional, até que Caryl Hubbard, uma das administradoras, me levou um dia para ver esta parede e me disse: "Que tal fazer algo?" Então, foi graças a ela. (McEwen, 1997, p. 254, tradução nossa)

de Carlo Crivelli, após ter sido levada por um dos pesquisadores da instituição para ver a obra, que também integra o acervo da fundação:

> *Curiously enough I'd already done a drawing showing various key incidents in the life of the Virgin Mary all in one picture, and this became the right-hand canvas of the mural triptych almost unchanged. Then Colin Wiggins, who lectures on the pictures in the Collection, took me to see Crivelli's* Madonna della Rondine *and pointed out the predella. "You can see what Crivelli's garden was like", he said, "from the glimpses you get of it in these backgrounds to the lives of the saints." And he was right. There are these little paintings at the floor of the big painting and in each one of them there is a glimpse of the garden. So I decided to do a garden.* (McEwen, 1997, p. 254)[54]



Figura 75: Carlo Crivelli. *A Virgem e o Menino com os santos Jerónimo e Sebastião*. 1491-92. Retábulo de madeira. Painel principal. 150,5 x 107,5 cm. Galeria Nacional, Londres.

[54] Curiosamente, eu já tinha feito um desenho que retratava vários acontecimentos marcantes da vida da Virgem Maria, todos numa única imagem, e esse desenho tornou-se, praticamente sem alterações, a tela da direita do tríptico mural. Depois, Colin Wiggins, que dá palestras sobre as obras da coleção, levou-me a ver a *Madonna della Rondine* de Crivelli e chamou-me a atenção para a predela. "Você pode ver como era o jardim de Crivelli", disse ele, "pelas imagens que se vislumbram nestes fundos das vidas dos santos." E ele estava certo. Existem estas pequenas pinturas na parte inferior da pintura grande e, em cada uma delas, vislumbra-se o jardim. Por isso, decidi pintar um jardim. (McEwen, 1997, p. 254, tradução nossa)



Figura 76: Paula Rego. *Jardim de Crivelli*. 1990-91. Acrílico sobre papel sobre tela. Painel esquerdo. 190 x 240 cm. Galeria Nacional, Londres.



Figura 77: Paula Rego. *Jardim de Crivelli*. 1990-91. Acrílico sobre papel sobre tela. Painel direito. 190 x 260 cm. Galeria Nacional, Londres.

O resultado foi a produção de dois grandes painéis que, juntos, formam um enorme mural – mesmo que seja caracterizada como parte desse gênero artístico, a obra não foi realizada diretamente na parede, mas sim em duas grandes telas de pintura. As figuras representadas são, em sua maioria, santas da mitologia cristã que faziam parte de quadros da coleção da Galeria Nacional e cujas histórias haviam sido contadas na *Legenda Áurea* (1260), de Jacopo Varazze, uma coletânea de hagiografias:

> *In the first instance they had to be in pictures in the National Gallery – and in* The Golden Legend*, so I could read about them. That was the beginning and it developed from there to include mythological characters and so on – equivalentes or forebears of the Christian heroines.* (McEwen, 1997, p. 255)[55]

Desse modo, Paula Rego buscou homenagear as mulheres do cristianismo, exaltando seus feitos geralmente relegados a um segundo plano em prol dos homens santificados. As figuras, então, representam Santa Catarina, Maria Madalena, Santa Marta, Santa Maria do Egito, Santa Cecília, a Virgem Maria e sua irmã Elisabete, Judite e sua criada e Dalila. Junto delas, também foram incluídas algumas predecessoras do imaginário feminino ocidental, como a deusa Ártemis e seu equivalente romano, Diana, as três graças e ainda uma Europa que, ao contrário do narrado por Ovídio, subjuga e domina o touro:



Figura 78: Detalhe de *Jardim de Crivelli*.

A referência cristã é, então, inserida por Rego numa ambientação tradicionalmente portuguesa, já que o conjunto pictural faz evidente alusão à azulejaria de Portugal. Com efeito, mesmo que exista mais de uma maneira de criar os famosos azulejos portugueses, a

[55] Em primeiro lugar, tinham de aparecer nas pinturas da Galeria Nacional – e na *Legenda áurea*, para que eu pudesse ler sobre elas. Foi esse o início e, a partir daí, o tema foi-se desenvolvendo para incluir personagens mitológicas e assim por diante – equivalentes ou antepassadas das heroínas cristãs. (McEwen, 1997, p. 255, tradução nossa)

forma célebre desse tipo de arte decorativa é o ladrilhado branco sobre o qual imagens são pintadas apenas com o uso do azul cobalto. A pintora escolheu edificar a pintura dessa maneira porque, segundo ela, esse é o jardim *dela*:

> *The mural's title may be* Crivelli's Garden *but of course it's really my garden, a Portuguese garden. In my bedroom at Ericeira there were tiles from the floor to ceiling, arabesques in cobalt blue – the same colour I've used for the tiles I've painted on the walls at the lower level of the mural.* (McEwen, 1997, p. 255)[56]

Agustina, portanto, parte da perspectiva da própria artista para realizar a sua leitura: "De jardim tem pouco. É uma pintura monumental, feita para significar a bíblia da sua vida em que todas as histórias tenham o seu lugar, tanto as divinas como as profanas" (Bessa-Luís, 2001, p. 108). A autora sublinha a contradição presente entre o título e o conteúdo da obra que, ao contrário do esperado, representa um jardim desprovido de natureza, mas rico em humanidade, quer pela proliferação de figuras humanas, quer pelo espaço preenchido por edificações. Desse modo, ela conecta o mural à memória de Paula Rego, criando, novamente, uma reminiscência imaginada que faz convergirem a biografia da pintora, a interpretação de seus quadros e, claro, as próprias lembranças de Agustina:

> Antes de ser público, o jardim foi uma criação que englobava a geometria e a metafísica. Tinha portões que o separavam do mundo, para lá dos muros era a selva. Havia mesmo jardineiros que incluíam uma parte de selva no jardim, atribuindo-lhe o papel inconsciente, do impulsivo e do que é enigmático na pessoa […] Tinham lugares de repouso e de passeio, lagos com peixes onde viviam às vezes salamandras. Grandes tílias bordejavam as avenidas, grutas com estalactites falsas eram cavadas no chão. Desenhava-se ao centro um bosque encantado, com árvores exóticas, silenciosas como as árvores das florestas mortas. Havia desses jardins no Porto que eram feitos para uma amante muito amada. Eu própria sou um pouco evadida dum jardim desses onde as crianças entravam para profanar, porque não tinha sido pensado para crianças. (Bessa-Luís, 2001, p. 125)

A concepção do jardim implica a ornamentalidade do mural porque, ao invés de cultivar flores, árvores e arbustos, a pintora semeou as suas lembranças, tratando-as da mesma maneira como cuidaria das plantas. Por isso, Agustina delimita o aspecto privado da imagem, sinalizado pelos grandes muros que guardam as meninas, sugerindo a oportunidade de vislumbrar a privacidade da vida de Paula Rego, em que todas as suas vivências são retratadas

[56] O título do mural pode ser *Jardim de Crivelli*, mas, claro, na verdade é o meu jardim, um jardim português. No meu quarto, na Ericeira, havia azulejos do chão ao teto, com arabescos em azul cobalto — a mesma cor que utilizei nos azulejos que pintei nas paredes na parte inferior do mural. (McEwen, 1997, p. 255, tradução nossa)

simultaneamente. A escritora, então, entra no jardim e evade-se, não no sentido de fuga, mas de abstração, de recolhimento em sua imaginação, pela qual interpretará nas meninas a flora de Paula Rego, ou, por outras palavras, o imaginário da pintora:

> Há meninas por toda a parte. Nas escadas, ao lado da mãe, num banco tendo um livro na mão, na fonte de Crivelli, dançando de roda, raptada pelo touro como a bela Europa. O *jardim* é um mapa-mundi, uma flor gigante cheia de pétalas que se vão abrindo e conduzindo a nossa mente a significados diferentes. (Bessa-Luís, 2001, p. 116)

Assim, Agustina ficcionaliza a si mesma e, dentro do jardim, sentada em um de seus bancos enquanto observa as meninas que lhe contam as suas histórias provocadoras pelos azulejos azuis, Paula a encontra e a questiona:

> Não se pensa que o azul seja provocador, mas é. Muito mais do que o vermelho. O vermelho é tenebroso, a noite é vermelha, os olhos dos animais da noite são vermelhos.
> — Vermelhos? – disse Paula Rego – O meu atelier é vermelho, por isso não gosto da luz nele. As criadas são vermelhas. E pretas, porque o vermelho diz com humilhação. O diabo é um diabo humilhado, não tem nada de provocador.
> — Muito bem. É o que eu queria dizer. Já viu *Os Cavaleiros da Távola Redonda*? Por acaso vi isso há pouco tempo. O azul predomina, todos andam vestidos de azul, duma maneira que eu entendo ser sensual e provocante.
> — Provocante ou provocador?
> — Que diferença faz? – disse eu. Pareço divertida, mas estou disposta a arrancar tudo que sirva para o que escrevo.
> — Faz diferença. (Bessa-Luís, 2001, p. 108-111)

Verifica-se, com isso, o uso do eu como uma alternativa de reforço ficcional. Como já vimos, a perspectiva pessoal do uso da primeira pessoa dramatiza o texto literário porque cria a impressão de que se testemunha o próprio ato criativo do autor. Em Agustina, o mesmo foi previamente observado por Márcia Zamboni Gobbi (2011), que afirma como as intromissões do narrador agustiniano sugerem a apresentação de um suposto bastidor da escrita:

> […] a fala que encerra o diálogo entre a contadora-personagem e o monge branco [em *Adivinhas de Pedro e Inês*] – dita por ela: "e escrevo de Pedro o que de Pedro creio. Isto é bem servir" […] – funciona como uma espécie de reforço ficcional ao mostrar […] os bastidores da escrita, dizendo que há, sim, um sujeito que constrói essa história, que põe e dispõe os elementos que a constituirão, dando-lhe uma forma, uma ordenação própria […]. (Gobbi, 2011, p. 117)

O mesmo acontece no diálogo imaginado com Paula. Ao se considerar a assertiva anterior – de que os comentários sobre *Jardim de Crivelli* partem da entrevista de Paula Rego a John McEwen –, observa-se nesse momento da obra um reforço da dimensão ficcional do texto porque a escritora mais uma vez se apropria do trabalho de McEwen e o recria, como se ela de fato estivesse entrevistando a pintora. No entanto, o outro "entrevistado" é mais uma de suas criaturas e, portanto, fruto de sua imaginação. Desse modo, a afirmação de estar "disposta a arrancar tudo que sirva para o que escrevo" instaura a ilusão de uma entrevista, o que garante a fabulação de se acompanhar cenograficamente a conversa enquanto se compreende o próprio processo criativo de Agustina, como se, dessa forma, ela justificasse todo o seu escrito. Justamente por isso, tal ficcionalização de si permite à autora colocar-se em pé de igualdade com sua personagem, que passa a ler os seus pensamentos, equalizando a conversa:

> Santa Catarina é a advogada das costureiras, as *midinettes* de Paris iam levar-lhes flores no dia que lhe era dedicado.
> — Talvez fosse outra Santa Cataria — disse Paula, como se lesse os meus pensamentos. São de mais fácil leitura do que os meus livros. (Bessa-Luís, 2001, p. 112)

Em certa medida, Agustina rompe, desmantela e anula não apenas as fronteiras entre os gêneros, mas também as próprias estruturas da ficção narrativa. Ao fazer-se personagem, como se ocupasse o mesmo espaço de sua protagonista, o qual é uma recriação de uma criação de Paula Rego, o *Jardim de Crivelli*, a ficcionista cria a impressão de apagar a hierarquia existente entre voz narrativa e criatura literária justamente porque Paula e todo o enredo desenvolvido a partir dos quadros são frutos de sua imaginação e, por isso, habitam em seus pensamentos. Assim, a relação discursiva estabelecida entre a impressão de que Paula lê os seus pensamentos e a afirmação de que estes são de mais fácil leitura do que os seus livros, insinua a possibilidade de se ler a própria mente da autora, como se fosse possível vislumbrar a sua imaginação:

> A narrativa de Agustina parece também ambígua nesse sentido: todo seu esforço argumentativo, inquiridor, irônico – naquele sentido primeiro, socrático, do sujeito que se coloca como o que não sabe, mas que, estrategicamente, vai conduzindo seu interlocutor ao deslocamento de suas próprias verdades encarquilhadas, em prol de um questionamento do saber instituído irrefletidamente – apresenta-se em conjunção com essa convocação da imaginação, que acaba por estabelecer-se como única possibilidade de deciframento dessas aporias. (Gobbi, 2011, p. 123)

É por isso que, estabelecendo a ilusão de uma homogeneidade entre criador e criação, ela novamente volta a apropriar-se dos quadros de Paula Rego, mas agora colocando na boca de Paula "a verdadeira" inspiração por trás de *Jardim de Crivelli*:

> — Quem me interessou na gente dos Crivelli foi a mulher. A amante de Ludovico o Mouro, que foi confundida com uma das amantes de Francisco I, a bela Ferronière.
> — Ah! O nome do seu quadro devia ser Jardim da Crivelli. É você, não é?
> — Eu?
> — É parecida com Lorenza Crivelli.
> — Não sei. Ou então, bem, sou eu. "Par délicatesse j'ai perdu ma vie", mas agora tenho que dizer isto. Gosto de ser Lorenza Crivelli, foi isso que me levou a pintar o *Jardim*. (Bessa-Luís, 2001, p. 114)



Figura 79: Leonardo da Vinci. *La belle ferronière*. 1490-95. Óleo sobre madeira. 63 x 45 cm. Museu do Louvre, Paris.

Agustina alude ao contexto que envolve a suposta identidade da mulher retratada por Leonardo da Vinci na pintura *La Belle Ferronière* (1490-95).[57] Como Maria do Carmo Mendes (2009) observa, não é surpresa a autora fazer da pintura um motivo de composição

[57] Na citação acima, Agustina escreve Lorenza Crivelli, mas na realidade se refere a Lucrezia Crivelli (1464-1534), uma nobre italiana e dama de companhia de Beatrice d'Este (1475-1497), esposa de Ludovico Sforza, o Mouro (1452-1507), de quem foi amante. Por algum tempo, acreditou-se que a pintura era um retrato de uma das amantes do Rei Francisco I, da França, cujo apelido era "La Belle Ferronière", dado que o quadro foi encontrado na coleção real do monarca. Em seguida, pensou-se tratar de Lucrezia Crivelli porque, ao que tudo indica, a tela foi uma encomenda feita por Ludovico Sforza a Leonardo da Vinci, na altura em que o pintor estava a seu serviço. Atualmente, julga-se que a figura retratada é Isabella de Aragão (1470-1524), também conhecida como Isabella de Nápoles. Fonte: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062372.

literária e, assim, integrar a história e o contexto de produção e circulação de uma obra de arte em seus romances, visto que o mesmo pode ser observado em *A Ronda da Noite* a respeito da tela de Rembrandt. No caso de *As Meninas*, o contexto da tela de Da Vinci é empregado como meio de expressar o pensamento da autora relativamente à sua experiência enquanto espectadora de Paula Rego:

> No tempo dela [Lucrezia Crivelli] usava-se a *bandelette* na testa, a que se dava o nome de *ferronière*, como a que usa a Crivelli no quadro. Como a que usa a *Dama do Arminho*, que está em Cracóvia. Lembrem-me para ir a Cracóvia. O arminho exprime indomável pureza, como todas as mulheres de Da Vinci. Paula Rego é sensível a esse toque utópico que marcou o movimento de Leonardo na pintura toscana e do mundo inteiro. (Bessa-Luís, 2001, p. 115)

A ficção, portanto, é o modo eleito por Agustina para desenvolver a sua apreciação crítica dos quadros de Paula Rego. Por meio do trabalho com a imaginação, a romancista relaciona a obra da pintora a outras referências artísticas – não porque haja, de fato, semelhanças formais e temáticas entre elas, mas porque, com isso, Bessa-Luís garante o fluir narrativo profundamente vinculado à sua interpretação, o que, por sua vez, legitima a sua argumentação justamente por ser fabulação. Desse modo, por constantemente vincular a obra do artista à vida dele, a autora é instigada a imaginar o enredo da vida de Rego a partir de sua pintura, cuja figuratividade contribui vivamente para a composição de cenas extraídas da forma como a pintora cria os seus quadros: "O que nós pintamos e escrevemos são adivinhas, como as que Mr. Dodgson, aliás, Lewis Carroll, propunha às suas amiguinhas. Por exemplo: como fazer duma janela grande uma janela pequena, sem usar vidros ou cortinas, nem nada no género. Só a imaginação" (Bessa-Luís, 2001, p. 128).

Em *Jardim de Crivelli*, Agustina encontra Paula para se despedir dela porque, na narrativa habitada pela protagonista de *As Meninas*, o mural representa o momento de serenidade e segurança da pintora. A autoridade do pai, do tutor, da professora e do marido não existem mais, há apenas Paula e a segurança de sua autonomia, visto que "já está longe a Ericeira e os dias na praia com o pai, os dias na quinta como num conto estridente cheio de animais, agitação paciente, novidades de infância, brinquedos. Agora é um tempo afiado como uma espada, a utopia" (Bessa-Luís, 2001, p. 117). Da mesma maneira, este também é o momento de a escritora se separar de Paula Rego, fechando o ciclo do possível encontro – estabelecido no início do livro, a partir da memória do telefonema – para deixar em suspenso

a sugestão do que se pode ficar a conhecer do outro nas breves conversas entre estranhos que nunca mais se tornam a ver:

> É tempo de nos separarmos, porque isto foi um encontro, um passeio, como aconteceria nos comboios dantes, aqueles que tinham compartimentos e lugares marcados forrados de veludo às caninhas […] Assim devem ser as conversas e as relações das pessoas. Um olhar sobre a paisagem rápida, nada de nos debruçarmos sobre a linha. Assim passamos e as coisas passam por nós. (Bessa-Luís, 2001, p. 2001)

O que permanece é o que se imagina do que poderia ter sido, e nada mais. Na última página do texto principal da primeira edição de *As Meninas*, há a reprodução gráfica da pintura *A Dança* (1988). Mesmo que Agustina não tenha se referido a essa tela ao longo do livro, a sua impressão gráfica, justamente no momento em que a autora se despede, não pode passar despercebida. O quadro foi a última sugestão feita por Victor Willing a Paula Rego antes de morrer, e é comumente interpretado como a maneira encontrada pela pintora de se despedir do marido:

> Quando ele estava muito mal, muito mal, disse-me: "Faz um quadro de uma dança, faz pessoas a dançar." E eu disse: "Oh, isso é tão difícil." E fiz desenhos, desenhos. Mas eram só mulheres. "Isso não tem graça nenhuma. Põe uns homens." E pus uns homens. Quando ele morreu, fiz outro desenho. E desse desenho fiz *A Dança* (1988). Demorei seis meses a fazê-lo. A fumar brutalmente e a pintar. (Rego *apud* Ribeiro, 2016, p. 77)

O trabalho gráfico de Luís Miguel Castro não passa despercebido. Como Anamaria Filizola (2009) sugere, há a possibilidade de identificar em *As Meninas* a co-autoria de Miguel Castro em virtude da atenção e maestria com que o designer, nas sendas de Agustina, manipula as pinturas de Paula Rego, influenciando fortemente a maneira como os quadros e o texto são recebidos pelo leitor. Nesse sentido, é como se, ao reproduzir *A Dança* no final da obra, Miguel Castro criasse cenograficamente o momento de despedida entre as duas artistas. Enquanto se afasta no canto esquerdo da tela, estaria Agustina observando Paula e Vic dançando em múltiplos momentos de suas vidas, como sugere a alegoria do tempo ao fundo? Fica a pergunta, seguida de uma possível resposta:

> – É Paula que está a dizer isto ou sou eu?
> – Somos todos. (Bessa-Luís, 2001, p. 119)



Figura 80: Paula Rego. *A dança*. 1988. Acrílico sobre papel sobre tela. 213,4 x 274,3 cm. Galeria Tate, Londres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de sua profícua produção literária, Agustina Bessa-Luís apresenta um genuíno interesse pela criação artística nas suas mais variadas formas de expressão. Mas, como é possível atestar nas publicações agustinianas, a literatura, a pintura e a arquitetura ganham uma atenção especial de Agustina. Talvez por serem formas de arte mais familiares à romancista, é certo que textos literários, quadros e casas proliferam a obra de Bessa-Luís. Neste trabalho, objetivamos nos ocupar das relações que a escritora estabelece com a imagem pictórica, em especial, com as telas de Paula Rego no livro *As Meninas*. Dessa forma, pôde-se observar como Agustina trabalha com a hibridização de gêneros literários – a biografia, a autobiografia, o ensaio e a ficção – para investigar, compreender e, acima de tudo, imaginar o processo criativo de Rego. Por isso a série de escritos agustinianos cuja temática é a pintura se tornou tão elucidativa. Obviamente, não é o caso de considerar que o discurso construído em todos esses textos é sempre o mesmo, pelo contrário. O que se pôde averiguar em tais publicações é que, ao falar da pintura, Bessa-Luís articula procedimentos discursivos caros a mais de um gênero literário. Todavia, a forma como a ficcionista faz isso muda de acordo com a extensão e o propósito do texto e, ainda, com o quanto o artista e a obra a instigam a pegar na pena.

O texto dedicado a obra de Paula Rego destaca-se de grande parte dos escritos que compõem a série de imagens pictóricas porque, de modo semelhante aos ensaios-biográficos dedicados à Vieira da Silva e Martha Telles, parte do universo pictórico de Rego para compreender o seu processo criativo e, assim, apresentar quem é a Paula interpretada por Agustina. Mas ao invés das biografias das duas outras pintoras, em *As Meninas* Bessa-Luís subverte o dado biográfico por meio da interpretação feita da obra de Paula Rego. Assim, a biografia da pintora apenas interessa a escritora na medida em que o biografema pode ser transformado em material de composição literária. A leitura dos quadros, então, pressupõe a criação de uma narrativa inspirada nas imagens. Dessa maneira, Agustina desenvolve sua apreciação crítica da obra de Rego imaginando que, nas telas, está a própria pintora, o que justifica o "biografismo" da leitura agustiniana.

Contudo, a recriação de Paula Rego como uma personagem agustiniana não se dá apenas pelas telas da artista. Além de contribuir com o seu próprio processo criativo e analítico, a biografia da pintora também contribui para que Agustina imagine relações entre as suas vidas, como se tratassem de duas grandes amigas de infância. Por isso, uma perspectiva profundamente intimista influencia a composição textual porque permite à escritora se

apropriar da produção pictórica de Rego no sentido que, através da criação e da vida do outro, Bessa-Luís avalia o seu processo criativo e a sua vida. Desse modo, a romancista estabelece semelhanças entre os seus romances e os quadros de Paula Rego, em especial na maneira como ambas refletem sobre a condição da mulher a partir da literatura e da pintura, o que abre possibilidades de aproximar suas obras tanto na temática quanto na forma.

De fato, também foi possível verificar neste trabalho as principais proximidades entre os romances de Agustina e as telas de Paula Rego. Ambas as obras caracterizam-se pela irreverência para com os leitores e os espectadores, isto é, Bessa-Luís e Rego criam trabalhos cuja complexidade exige uma posição ativa da recepção, o que impede leituras de cunho simplista. Isso acontece porque a forma como as duas artistas desenvolvem os motivos de suas criações parte de uma desordem que embaraça os fios narrativos dos romances de Agustina e das pinturas de Paula Rego, influenciando a maneira como suas personagens femininas são concebidas porque, ao integrarem universos em que as normas sociais são emuladas, essas criaturas corroboram com a desordenação das normas impostas às mulheres. Logo, a escritora e a pintora produzem obras que confrontam a ordem vigente por meio de uma visão crítica da realidade que pode ser depreendida no modo como ambas estruturam a temática de suas criações.

No que se refere propriamente a Agustina Bessa-Luís, não é surpresa o fato da autora ler a arte e o ato de criar em conformidade com a vida do artista. Para a escritora, a obra é o meio de expressão que comunica a perspectiva particular do artista através da recriação e inserção da realidade no universo imaginário estabelecido pela própria obra. Desse modo, como uma forma de "adentrar" na imaginação criadora do outro, Bessa-Luís busca na escrita biográfica uma alternativa para compreender a formação do imaginário artístico através da vida do artista.

Mas o ato criativo é um perpétuo enigma. Mesmo com a mais completa reunião de material biográfico, a criação artística permanece um mistério sem respostas definitivas. Por isso, ao discurso biográfico, Agustina mistura o ensaístico a fim de estabelecer sua interpretação. Mediante a leitura crítica, Bessa-Luís busca compreender o processo criativo que levou à concepção da obra, não necessariamente os bastidores dos contatos travados entre artistas, das correspondências trocadas ou dos livros consultados, mas a relação entre criador e criação no momento de trabalho em que o artista confronta sozinho a sua própria imaginação e cria. Em função disso, o ensaio torna-se o recurso adequado para a autora porque o compromisso com o descompromisso desse tipo de texto permite-lhe experienciar com o trabalho interpretativo. Enquanto percorre a obra do artista, Agustina a lê por uma série de

perspectivas que não visam concluir nenhum juízo de valor. Daí que ao falar da produção artística, a romancista constantemente se contradiga, ora afirmando que o motivo de uma obra é um dado biográfico para, em seguida, declarar que essa mesma obra é fruto de uma estética imaginada entre os efeitos compartilhados de um poema com a azulejaria.

Assim, junto à biografia e ao ensaio, também está a ficção porque Agustina usa do discurso ficcional para desenvolver possíveis leituras apenas sustentadas por sua imaginação. É por isso que nos textos agustinianos de caráter crítico – como os artigos e os ensaios –, não é de se estranhar os momentos em que a análise e os comentários abrem espaço para uma narrativa cujo propósito é dar a ver ao leitor a interpretação desenvolvida até aquele momento. Os argumentos, as referências bibliográficas e o próprio objeto analisado são transformados em material de composição literária, o que garante à escritora a oportunidade de inventar hipóteses de leitura que serão averiguadas, mas nunca concluídas, pela narração. Bessa-Luís, com isso, faz do artista uma personagem literária, integrando-o ao seu conhecido universo romanesco, o qual a permite apropriar-se da obra do outro para a recriar ao seu modo através de um processo de descaracterização e ressignificação.

Ironicamente, é pelo seu próprio processo criativo que a autora busca compreender a obra de outros artistas. Mesmo que esse não seja o caso de todos os textos agustinianos cuja temática é a criação artística, não é incomum que Agustina identifique-se de alguma maneira com o artista que elegeu para comentário. Isso pode acontecer por uma memória compartilhada, por motivos de trabalho semelhantes ou até pela mais inusitada das circunstâncias. Seja como for, em alguns desses escritos, além da biografia, do ensaio e da ficção, Bessa-Luís também utiliza da autobiografia, ou melhor, de uma escrita do eu cujo meio de expressão pode ser tanto o resgate de memórias da romancista, quanto a inserção da obra do outro em seu universo romanesco. Disso resultam textos caracterizados por um complexo cruzamento discursivo que expressa o prolixo trabalho de Agustina em tentar compreender e captar a gênese do porquê o artista cria.

Como se tentou demonstrar ao longo desta investigação, o livro *As Meninas* exemplifica muito bem como Agustina usa da mistura genológica para compreender as motivações artísticas de Paula Rego. A partir de um recorte específico da obra da pintora, Bessa-Luís seleciona os quadros cujas composições a instigam a escrever sobre Rego. Com isso, a autora determina seu ponto de vista sobre a artista com base na interpretação feita dessas pinturas, observando-se, ao longo do texto, o desenvolvimento de uma leitura crítica sobre a maneira como Paula Rego cria as suas telas. O olhar de Agustina incide sobre as cores, as formas, o desenho e as figuras dos quadros, concebendo nas imagens uma narrativa

da qual Rego faz parte. Daí a demarcada influência que a curadoria da escritora exerce sobre o escrito. A cuidadosa eleição de telas permite à romancista recriar a atmosfera pictórica das imagens e inserir nesse universo imagético a figura de Paula Rego, como se, ao longo de sua vida, a pintora de fato tivesse vivido como as personagens de suas pinturas.

Não é de se estranhar, portanto, que no recorte feito da obra da artista, Agustina privilegiou selecionar os quadros produzidos a partir da segunda metade da década de 1980, momento em que Paula Rego passa a se dedicar exclusivamente à figuração. Como foi possível verificar com esta investigação, ao analisar pinturas figurativas, Bessa-Luís cria pequenas narrativas a partir das composições pictóricas, desenvolvendo a sua interpretação por meio da fabulação. Em *As Meninas*, a parcela significativa da produção artística de Rego direciona a maneira como a autora imagina ter sido a vida da pintora, o que a permite combinar dado biográfico com composição pictórica. Assim, Agustina emula completamente a biografia da artista porque compreende os quadros como uma reflexo da vivência de Paula Rego. Logo, por meio da fabulação de uma narrativa, Agustina busca apreender o processo criativo da pintora através da recriação de sua vida, imaginando nas diversas meninas que habitam os quadros a reverberação de uma mesma figura, Paula, a personagem.

Agustina, então, assimila a imagem de Paula Rego às meninas pintadas para estabelecer uma certa referencialidade entre a vida da pintora e os quadros. Dessa maneira, a narrativa criada sugere afinidades entre criadora e criação, como se, ao pintar, Rego de fato reproduzisse o que viveu através das tintas. Mas tal qual em seus romances, e até mesmo suas biografias, Bessa-Luís imagina e, nesse processo, apropria-se das pinturas da artista para as integrar no seu universo romanesco, ressignificando-as. O que antes era criação de Paula Rego, em *As Meninas* é transformado em material de composição literária. Por isso, junto de todo esse cruzamento entre biografia, ensaio e ficção, também está, em certa medida, a autobiografia. Ao imaginar a vida pictural de Paula, Agustina também inventa relações com a sua própria vida, resgatando memórias que poderiam ter sido compartilhadas entre as meninas se, de fato, tivessem crescido juntas.

De resto, tudo isso poderia ser resumido como, nas últimas linhas de *Sebastião José* (1981), a biografia do Marquês Pombal, Agustina reflete brevemente sobre o que há entre o jovem fidalgo e o velho ministro condenado ao desterro, concluindo que "há só o homem e o enigma; e o nome escrito em papéis" (Bessa-Luís, 1990, p. 270). A autora poderia encerrar de maneira semelhante *As Meninas*, afirmando que, no caso de Paula Rego, entre a menina da quinta da Ericeira e a pintora londrina, "há apenas a mulher e a criação; e as meninas pintadas nos quadros".

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor, W. *Notas de literatura I*. Org. da ed. alemã Rolf Tiedemann, trad. e apresentação Jorge de Almeida. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 15-46.

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2313.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal.* Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 11-69.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Trad. Samuel Titan Jr. *Revista Serrote*, 2014. Disponível em: https://revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/. Acesso em 22 de abril de 2025.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A bela portuguesa*. Lisboa: Edições Rolim, 1986.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Relógio d'Água, 2025.

BESSA-LUÍS, Agustina. Aguarelas de Jaime Isidoro. In: BALDAQUE, Lourença (org.). *Ensaios e Artigos (1951-2007)*: (1980-1990). v. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, p. 1386-1387.

BESSA-LUÍS, Agustina. Amadeo e Almada (por José-Augusto França). In: BALDAQUE, Lourença (org.). *Ensaios e Artigos (1951-2007)*: (1980-1990). v. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, p. 1307-1308.

BESSA-LUÍS, Agustina. António Cruz, o Porto, substância da realidade. In: BESSA-LUÍS, Agustina; CRUZ, António. *António Cruz, o pintor e a cidade*: 20 aguarelas sobre a cidade do Porto. Porto: O Oiro do Dia, 1982, p. 9-20.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Alegria do Mundo I*: escritos dos anos de 1965 a 1969. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Alegria do Mundo II*: escritos dos anos de 1970 a 1974. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Apocalipse de Albrecht Dürer*. Lisboa: Guimarães Editores, 1986.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A ronda da noite*. Lisboa: Relógio d'Água, 2019.

BESSA-LUÍS, Agustina; SANTOS, Jorge Correia. *As Estações da Vida*. Lisboa: Quetzal, 2002.

BESSA-LUÍS, Agustina. As Fúrias. In: BESSA-LUÍS, Agustina. *As Chamas e as Almas*: Crónica do Cruzado Osb e As Fúrias. Lisboa: Guimarães Editores, 2007, p. 229-387.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A sibila*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2017.

BESSA-LUÍS, Agustina. *As meninas*. 1. ed. Lisboa: Três Sinais, 2001.

BESSA-LUÍS, Agustina. *As meninas.* 2. ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2008.

BESSA-LUÍS, Agustina. *As meninas*. 3. ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2014.

BESSA-LUÍS, Agustina. As notas verdes (III). In: BALDAQUE, Lourença (org). *Ensaios e Artigos (1951-2007)*: (1991-2007). v. 3. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, p. 2704-2707.

BESSA-LUÍS, Agustina. As sete chaves de Agustina Bessa-Luís: expressão. In: BALDAQUE, Lourença (org.). *Ensaios e Artigos (1951-2007)*: (1991-2007). v. 3. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, p. 2619.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A vida e a obra de Florbela Espanca.* 2. ed. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Contemplação carinhosa da angústia*. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

BESSA-LUÍS, Agustina. Dostoievski e a peste emocional. *Colóquio/Letras*. n. 61, p. 12-22, 1981.

BESSA-LUÍS, Agustina. Entrevista com Agustina Bessa-Luís. [Entrevista concedida a] Ricardo Jorge Pinto. *Revista*. Lisboa, n. 1483, p. 30-32.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Eugénia e Silvina*. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1990.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Fanny Owen*. Porto: Colecção Mil Folhas, 2002.

BESSA-LUÍS, Agustina. Inverno no Rio – I. In: BALDAQUE, Lourença (org). *Ensaios e Artigos (1951-2007)*: (1991-2007). v. 3. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, p. 2317.

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

BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos*: presença de Vieira da Silva. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Martha Telles*: o castelo onde irás e não voltarás. 1. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

BESSA-LUÍS, Agustina. *O chapéu de fitas a voar*: escritos autobiográficos. Lisboa: Guimarães Editores, 2008.

BESSA-LUÍS, Agustina. *O comum dos mortais*. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

BESSA-LUÍS, Agustina. *O concerto dos flamengos*. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.

BESSA-LUÍS, Agustina. *O livro de Agustina*. Lisboa: Guerra e Paz, 2014.

BESSA-LUÍS, Agustina. *O manto*. Lisboa: Relógio d'Água, 2018.

BESSA-LUÍS, Agustina. *O mosteiro*. Lisboa: Relógio d'Água, 2019.

BESSA-LUÍS, Agustina. O retrato. In: BALDAQUE, Lourença (org). *Ensaios e Artigos (1951-2007)*: (1951-1979). v. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, p. 461-463.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Os incuráveis*. Lisboa: Relógio d'Água, 2020.

BESSA-LUÍS, Agustina. Os pintores. In: BALDAQUE, Lourença (org). *Ensaios e Artigos (1951-2007)*: (1951-1979). v. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, p. 629-630.

BESSA-LUÍS, Agustina. Os quadros de Helena Liz. In: BALDAQUE, Lourença (org). *Ensaios e Artigos (1951-2007)*: (1980-1990). v. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, p. 1126-1128.

BESSA-LUÍS, Agustina. *O susto*. Lisboa: Relógio d'Água, 2019.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Sebastião José*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Três mulheres com máscara de ferro*. Lisboa: Relógio D'Água, 2019.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Vale Abraão*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3ª ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (org.). *Usos e Abusos da História Oral.* 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 83-87, 1997.

CALVÃO, Dalva. *Narrativa biográfica e outras artes*: reflexões sobre escrita literária e criação estética na *Trilogia da mão*, de Mário Cláudio. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

CAMARGO, Fernanda Barini. *Varandas voltadas ao Douro*: ler a casa portuguesa na literatura de Agustina Bessa-Luís e no cinema de Manoel de Oliveira. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Araraquara, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2022. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/entities/publication/cae5b208-4e95-49e3-89b6-d0fd73917048.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (org). *A personagem de ficção*. 5ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 51-68.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. Trad. Júlio Castañon Guimarães. In: CHRISTIN, Anne-Marie. *Escrita e imagem*. Belo Horizonte: Relicário, 2023, p. 91-113.

CRIPPA, Elena. Fantasy and rebellion. In: CRIPPA, Elena (coord.). *Paula Rego*. Londres: Tate Publishing, 2021.

CRUZ, Mariana Andrade da. "O desenho é uma pronúncia": Paula Rego e Agustina Bessa-Luís. *Anuário de Literatura*, *[S. l.]*, v. 21, n. 1, p. 142–153, 2016. DOI: 10.5007/2175-7917.2016v21n1p142. Disponível em:

https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2016v21n1p142. Acesso em: 10 mar. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DOUBROVSKY, Serge. O Último Eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaios sobre a autoficção*. Trad. Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-125.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico*: escrever uma vida. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

DUMAS, Catherine. As irmãs que Agustina nunca teve: Florbela Espanca, Maria Helena Vieira da Silva, Paula Rego e Graça Morais. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, *[S. l.]*, v. 42, n. 68, p. 21–36, 2022. DOI: 10.17851/2359-0076.42.68.21-36. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/53214. Acesso em: 11 mar. 2024.

DUMAS, Catherine. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Campos das Letras, 2002.

EPSTEIN, William. (Post) Modern Lives: Abducting the Biographical Subject. Tradução de Carlos Sousa Almeida, 2024. In: EPSTEIN, William. *Contesting the subject*: essays in the postmodern theory and practice of biography and biographical criticism. West Lafayette: Purdue University Press, 1991, p. 217-236.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, Brasil, n. 17, p. 30–46, 2016. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46. Disponível em: https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842.. Acesso em: 21 mar. 2025.

FAEDRICH, Anna. *Autoficções*: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. Tese (Doutorado em Letras - Teoria da Literatura). Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, n. 40, p. 45-60, jan-jun, 2015.

FERREIRA, Cláudia Capela. Agustina Bessa-Luís & Paula Rego: As Meninas ou uma "proposta de linguagem", apropriação e ressignificação. *Revista PHILIA* | Filosofia, Literatura & Arte, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 30–51, 2019. DOI: 10.22456/2596-0911.86419. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/philia/article/view/86419. Acesso em: 11 mar. 2024.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Sujos quintais com tesouros: a obra infantojuvenil da Condessa de Ségur revisitada por Agustina Bessa-Luís nas biografias de Vieira da Silva e Paula Rego. *Revista Terceira Margem*, v. 28, n. 54, p. 61-81, jan-abr, 2024. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/59232. Acesso em: 20 jul. 2026.

FILIZOLA, Anamaria. A realidade não nos prende a vida. In: PESSÔA, Silvana Maria (org.); MARTELETO, Edimara Lisboa; COPERTINO, Mariana Veiga; SILVA, Fabio Mario da. *Ramificações da frondosa árvore*: ensaios interartísticos para a Professora Renata Soares Junqueira. São Paulo: Editora Todas as Musas, 2025, p. 259-270.

FILIZOLA, Anamaria. É Paula que está a dizer isto ou sou eu?: As Meninas de Agustina Bessa-Luís & Paula Rego. *Revista Literatura em Debate* (Frederico Westphalen – RS), v. 3, n.

5, p. 180-194, jul-dez, 2009. Disponível em: https://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/510. Acesso em: 10 mar. 2024

FILIZOLA, Anamaria. *O cisco e a ostra*: Agustina Bessa-Luís biógrafa. Tese (Doutorado em Letras – Teoria Literária). Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2000. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/Resultado/Listar?guid=1711834494395.

FONSECA, Manuel S. *Meninas, bruxas, sabbats, Agustina e Paula Rego*. A Página Negra, 2019. Disponível em: https://paginanegra.pt/2019/06/13/meninas-bruxas-sabbats-agustina-e-paula-rego/.

FOSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. Trad. Sérgio Alcides. Prefácio Luiz Ruffato. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Vieira da Silva*: pinturas a têmpera (1929-1977). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. Catálogo de exposição.

FURLAN, Vivian Leme. *Da escrita da vida como construção ficcional*: perspectivas de leitura de *Florbela Espanca*, de Agustina Bessa-Luís. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura). São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufscar.br/items/5d2fe64e-7e84-4970-af85-8b4a4a3b39ec. Acesso em 28 fev. 2025.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *A ficcionalização da história*: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAPA, Pedro. Fabulações de muitas figuras na pintura de Paula Rego. In: *CINCO pintores da modernidade portuguesa (1911-1965):* Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros, Vieira da Silva, Joaquim Rodrigo, Paula Rego. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2004.

LARROSA, Jorge. *Tremores*: escritos sobre experiência. Trad. Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rosseau à Internet. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2021.

LIMA, Isabel Pires de. Ecce Feminina, das paixões, das mulheres. Prefácio. In: QUEIRÓS, Eça. *O Crime do Padre Amaro*. Ilustrações de Paula Rego. Porto: Campo das Letras, 2001.

LISBOA, Maria Manuel. *Essays on Paula Rego*: smile when you think about hell. Cambridge: Open Book Publishers, 2019.

LISBOA, Maria Manuel. Paula Rego and her women: singing all alone. In: CRIPPA, Elena (coord.). *Paula Rego*. Londres: Tate Publishing, 2021.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A alegria da comunicação*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Agustina Bessa-Luís*: as hipóteses do romance. Lisboa: Edições ASA, 1992.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. Des-concertante Agustina. *Tripeiro*, Porto, n. 6, p. 164-167, junho, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. *O espelho imaginário*: pintura, anti-pintura, não-pintura. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996.

LUKÁCS, György; FRUNGILLO, Mário Luiz. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. *Revista UFG*, Goiânia, v. 9, n. 4, 2017. Disponível em: https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48186. Acesso em: 22 abr. 2025.

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

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCOS, Maria Lucília. Desenho e escrita. In: FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS. *FCSH*: ICNOVA - Capítulo de livros nacionais. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019, p. 95-109. Disponível em: http://hdl.handle.net/10362/115093 . Acesso em: 15 mar. 2024.

MARTINS, Serafina. Ensaio Literário. In: MARTINHO, Fernando J. B (coord). *Literatura portuguesa do século XX*. Lisboa: Instituto Camões, 2004, p. 143-175.

MCEWEN, John. *Paulo Rego*. 2ª ed. Londres: Phaidon Press, 1997.

MENDES, Maria do Carmos Pinheiro e Silva Cardoso. O Texto e a Tela: Agustina Bessa-Luís e Rembrandt. In: LEÃO, Isabel Ponce de (org). *Estudos Agustinianos*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008, p. 235-256.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaios sobre a autoficção*. Trad. Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLIVEIRA, Roberto Xavier de. Entre a biografia e a ficção: o ensaio de Agustina Bessa-Luís. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, *[S. l.]*, v. 44, n. 72, p. 120–137, 2025. DOI: 10.17851/2359-0076.44.72.%p. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/56189. Acesso em: 4 ago. 2026.

PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1955.

PAULA REGO: histórias da National Gallery. Trad. David Prescott. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

PAULA REGO, histórias & segredos. Cascais: Casa das Histórias Paula Rego; Fundação D. Luís I, 2017. Catálogo de exposição.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PORTELA, Artur. *Agustina por Agustina*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

QUEIROZ, Eça de. *O Crime do Padre Amaro*. Porto: Porto Editora, 2021.

REGO, Paula. Entrevista com Paula Rego. [Entrevista concedida a] Eunice Goes. *Revista*. Lisboa, n. 1483, p. 26-28.

REGO, Paula. *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão e Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

RIBEIRO, Anabela Mota. *Paula Rego por Paula Rego*. Lisboa: Temas e Debates, 2016.

RIFFATERRE, Michael. La ilusión de écfrasis. In: MONEGAL, Antonio (org.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000, p. 161-183.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso*: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio (org). *A personagem de ficção*. 5ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSENGARTEN, Ruth. *Contrariar, esmagar, amar*: A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

ROSENGARTEN, Ruth. *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Quetzal Editores, 1999.

SANTOS, Margarida; SANTOS, Agostinho. *Criação e apocalipse*. Texto de Agustina Bessa-Luís. Lisboa: Arcanjo Ribeiro, Sucra & Filhos, 1986.

SEIXO, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

TEZZA, Cristovão. Literatura e biografia. In: *XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC*, 2008. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/textos/p_palestras.htm.

VASCONCELOS, Viviane da Silva. *Mãos que tecem o tempo e o espaço*: Agustina Bessa-Luís e Vieira da Silva. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura). Niterói, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2015. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/handle/1/3569?show=full.

WOOLF, Virginia. The Art of Biography. In: WOOLF, Virginia. *The Death of the Moth, and Other Essays*. Great Britain: Penguin Books, 1961, p. 161-169.

WOOLF, Virginia. The New Biography. In: WOOLF, Virginia. *Granite and Rainbow*. New York: Girvin Press, 2012, p. 149-155.

APÊNDICE A: CATALOGAÇÃO DAS PINTURAS DE PAULA REGO DESCRITAS POR AGUSTINA BESSA-LUÍS MAS AUSENTES NA SEGUNDA E NA TERCEIRA EDIÇÃO DE *AS MENINAS*



Paula Rego. *Sem título*. 1986. Acrílico sobre papel. 112 x 76 cm. Coleção particular.



Paula Rego. *Sem título*. 1986. Acrílico sobre papel. 112 x 76 cm. Coleção particular.



Paula Rego. *Sem título*. 1986. Acrílico sobre papel. 112 x 76 cm. Coleção particular.



Paula Rego. *Sem título*. 1986. Acrílico sobre papel. 112 x 76 cm. Coleção particular.

As meninas brincam com o cão como se fosse uma criança. Dão-lhe banho e dão-lhe de comer, barbeiam-no como se fosse um homem, o cão é um homem que se pretende servir e dominar pela servidão. O jogo consiste em fazer da servidão um poder. O cão, o que significa o cão? O guardião que ronda, grunha, ameaça, previne da presença de estranhos, o homem em suma? é preciso tratá-lo com respeito, dar-lhe mimos, pronunciar palavras de encantamento, como Abracadabra, vesti-lo, curá-lo, adormecê-lo até que ele fique inofensivo e seja possível vir pé-ante-pé e estrangulá-lo. (Bessa-Luís, 2008, p. 24-25, grifos nossos)



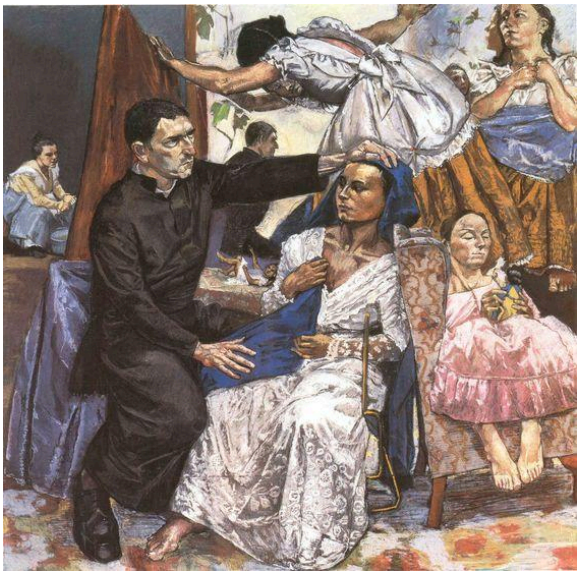
Paula Rego. *Two women being stoned*. 1995. 150 x 150 cm. Pastel sobre tela. Coleção particular.

A mulher apedrejada veste de vermelho. Protege a cabeça com a mão, e é outra mulher que a apedreja, fitando alguém que não se vê no quadro mas que lhe dá uma ordem. É uma obra terrivelmente formal, com um mártir derrubado e que procura sobreviver ao castigo. (Bessa-Luís, 2008, p. 40)



Paula Rego. *À janela*. 1997. Pastel sobre papel montado em alumínio. 180 x 130 cm. Coleção particular.

As mulheres não exprimem desejo nem sofrimento. Têm momentos de repouso, como aquela que está à janela com a mão indolentemente cruzada no rosto, cuja expressão não se vê. Não é melancolia, é pura indiferença. A mulher que trabalha não tem sentimentos fúteis, tem paixões, esplendores do coração; e logo corre a brunir uma camisa ou a esfregar uma escada. Esta acabou de lavar os pés numa hora disponível e, porque estão húmidos, pousa-os na cadeira e no pequeno capacho azul. O resto é distracção, a rua não a interessa, conhece toda a agente e não tem qualquer curiosidade. Espera um desconhecido? Talvez quem a leve, como S. José levou Maria para o Egipto. A janela é um ponto de apoio, não é uma barreira. (Bessa-Luís, 2008, p. 42-43)



Paula Rego. *O embaixador de Jesus*. 1997. Pastel sobre papel montado em alumínio. 180 x 180 cm. Coleção The Saatchi Gallery, Londres.

Mas o padre de Paula é realmente o pai. A maneira como põe a mão na cabeça da jovem equivale a uma consulta. Ela protege o peito com o manto azul, o manto da virgem. Parece prestes a levantar-se e a sair da sala. (Bessa-Luís, 2008, p. 44)



Paula Rego. *A filha do polícia*. 1987. Acrílico sobre papel sobre tela. 213,4 x 152, 4 cm. Coleção Saatchi, Londres.

Nem tudo se pode interpretar, nem tudo tem que ter sentido. A filha do polícia que engraxa a bota diante da abertura da janela sem vidros e sem portadas, não quer dizer que ela alude à autoridade que é preciso amansar. Não é uma bota fálica. Porque é que uma bota há-de ser fálica e não aquilo que é? Uma bota alta que exerce fascinação numa criança porque é um tipo de calçado pouco usual. (Bessa-Luís, 2008, p. 65)



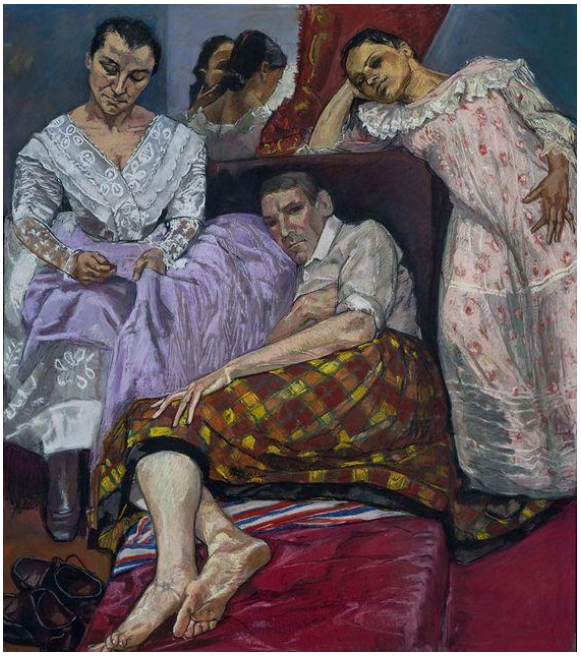
Paula Rego. *Partida*. 1988. Acrílico sobre papel sobre tela. 213,4 x 152,4. Coleção particular.

Entre ambos estão os vestidos e os gestos; gestos de submissão, como o da menina, filha do polícia, que engraxa a bota, ou a criada que penteia o rapaz que está de partida. A minúcia distrai a jovem mulher do sofrimento. *O Cadete*, o viajante, tem no rosto uma expressão dolorosa; ela não. Ela está entregue à sua tarefa que é de pequeno significado, talvez sem sentido. (Bessa-Luís, 2008, p. 80)



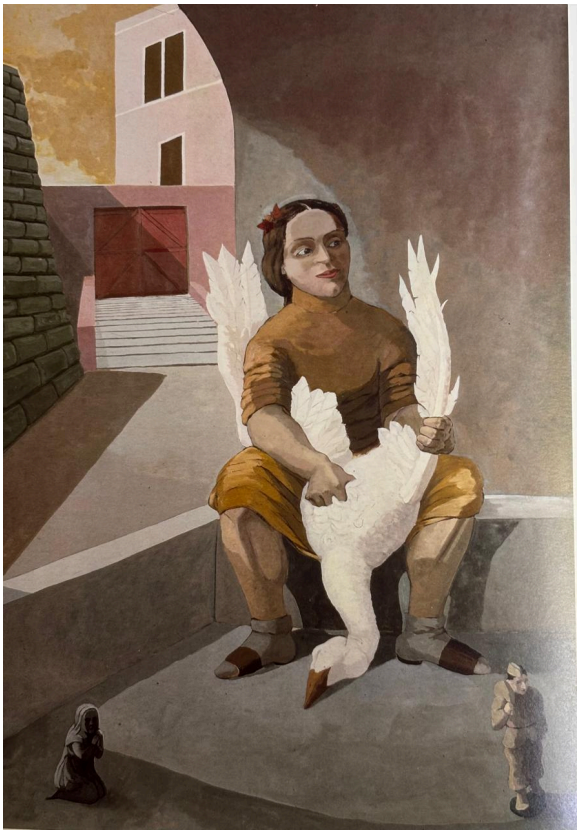
Paula Rego. *Andromeda*. 1990. Aquarela. 29,5 x 24 cm.

Mas em Paula haverá antes uma cultura do terror, bem explícita na água-forte e água-tinta *Andrómeda*. Andrómeda está ao dispor do dragão que a vai devorar, e S. Jorge não consta do quadro. Só o cavalinho, um cavalo de brincar, de rédeas soltas, alude à sua presença. A única realidade é a menina que se debate entre as duas criadas porque não quer vestir as calcinhas. Possivelmente o destino de Andrómeda tem que ver com essa rebeldia. (Bessa-Luís, 2008, p. 85)



Paula Rego. *Entre as mulheres*. 1997. 170 x 130 cm. Pastel sobre papel montado em alumínio. Coleção Marlborough Fine Art, Londres.

O Amaro vestido de mulher que Paula Rego pintou descalçando os sapatos está desprevenido da sua sexualidade, como Amélia, de cabelo rapado como o Sansão. (Bessa-Luís, 2008, p. 96)



Paula Rego. *A filha do soldado*. 1987. Acrílico sobre papel sobre tela. 213,4 x 152, 4 cm. Coleção particular.

A moça da cozinha que depena um ganso não está a contribuir para o jantar, mas a proceder a um acto de culto. O insignificante é descrito em rodapé com o pequeno soldado à direita e a mulher ajoelhada à esquerda. A linha de conduta é ultrapassada quando Paula arranca as penas ao ganso morto, que não tem um significado fálico, mas é a verdade com os seus atributos de beleza alimentar e sagrada. (Bessa-Luís, 2008, p. 100)

APÊNDICE B - ENTREVISTA COM MANUEL S. FONSECA (31/10/2025)

Primeiramente eu quero agradecer pelo senhor ter concedido a entrevista para mim. Agora, partindo para as perguntas: em seu blog, o senhor escreveu que a vontade para, e aqui eu te cito, "dar um beijo na Agustina e outro na Paula" caminhou na direção do trabalho que o senhor já estava realizando com a Joana Pontes e com o Coronel Souza e Castro sobre o diário do soldado Etelvino. Como a ideia do projeto com as duas generais das artes portuguesas surgiu?

[M.S.F]: Estamos a falar de 1999, foi mais ou menos nessa altura, e a Agustina Bessa-Luís era uma das grandes referências da literatura portuguesa, uma grande romancista que marcava as letras portuguesas, por um lado era talvez a maior romancista viva portuguesa; e, por outro lado, a Paula Rego era uma das grandes figuras das artes plásticas européias, não só portuguesa, européia também. Sentia que elas tinham qualquer coisa em comum, mas não as conhecia, só conhecia as obras delas. Sentia, sim, que tinham qualquer coisa de comum. Havia nelas qualquer coisa que tinha que ver com a ideia de "feiticeiras", alguém que encanta florestas, que tem estranhas artes divinatórias, que tem o segredo destino, e sobretudo que no plano estético nos oferece fatores muito fortes de surpresa e de singularidade.

A Agustina não escreve, ou não escrevia, como as outras romancistas ou outros romancistas. A sua circularidade e a sua repetitividade nos próprios romances era muito original, da mesma forma que a pintura da Paula Rego é muito invulgar; nas imagens dela aparecem histórias, aparecem personagens, e não se trata de uma narratividade clássica. Percebe-se logo que há ali um lado de deformação, de pequenas monstruosidades; na Agustina também. Foi pelo facto, então, de elas me parecerem duas feiticeiras, ou como nós dizemos em Portugal, duas bruxas, e de lidarem com um universo em que as personagens são, de alguma forma, deformadas e hiperbólicas que eu achei que fazia sentido convidá-las para as aproximar e estarem juntas num mesmo livro.

Foi essa a ideia que me norteou e fui eu que fiz o primeiro desafio à Srª Dona Agustina: "Srª Dona Agustina, gostava muito que escrevesse sobre esta pintora, Paula Rego". Escolhi para essa primeira conversa uma série que era as meninas…

A Menina e o Cão!

[M.S.F]: A Menina e o Cão. Foi a primeira série que eu escolhi e lhe mostrei. E ela disse-me logo que sim: "Quero fazer isso, quero muito fazer isso". Eu já tinha lido um livrinho que ela tinha escrito sobre outra pintora portuguesa.

A Vieira da Silva?

[M.S.F]: A Vieira da Silva. Era o único ensaio dela que eu tinha lido nesse campo estético. Havia outras que ela tinha escrito, mas eu não tinha lido [Por exemplo sobre as gravuras de Dürer, que agora vou publicar]. Aquilo que eu tinha lido era o livrinho sobre a Vieira da Silva. E eu senti que esse trabalho [*As Meninas*], dada a narratividade da Paula Rego, da figuração que ela faz, ao contrário do abstracionismo da Vieira da Silva, lhe ia dar um campo fértil para a imaginação, que é o grande trunfo da Agustina, essa imaginação prolixa, profícua; que lhe ia dar a possibilidade de fazer uma coisa muito diferente.
A seguir, com a autorização da Srª Dona Agustina, falei com a Paula Rego. E a Paula Rego foi surpreendente mais generosa do que eu. Ao invés da série *A Menina e o Cão* disse: "Toda a minha pintura". E, portanto, permitiu que Agustina escrevesse à vontade sobre aquilo que ela quisesse sobre toda a sua [Paula Rego] pintura.
E o livro que aqui temos — de capa verde em pano — é o resultado do encontro dessas duas personalidades. É um encontro muito especial porque é um encontro sem maneiras, mal educado. Não é um encontro de cortesias. É um encontro em que Agustina vai à procura desses momentos complexos e monstruosos e perversos que ela encontra na própria Paula Rego. E a pintura da Paula Rego oferece aos leitores, de facto, essa visão também. Não é um livro, digamos, tépido. Não, é um livro escaldante desse ponto de vista em que as duas se lançam para mundos, para aquilo que são os vulcões da imaginação, quer na pintura quer no texto.

As duas próximas perguntas que eu iria fazer seriam o porquê da escolha da Agustina e o porquê da escolha da Paula.

[M.S.F]: Elas estão em parte respondidas no que lhe disse. Na verdade as razões são essas, as minhas razões e das pessoas que me acompanhavam nessa altura. A editora chamava-se "Três Sinais", que hoje em dia passou a ser "Guerra e Paz" e recuperou todas as edições da Três Sinais. Mas quando chamava-se Três Sinais éramos três amigos, que formamos essa editora; que me acompanhavam também nessa mesma ideia. A ideia foi uma ideia pessoal e as razões

que me levaram a propor foram no sentido que já lhe transmiti. São razões que se prendem com aquilo que são o valor estético e as características literárias da Agustina com o valor estético e as características da pintura da Paula Rego.

O Senhor comentou que não conhecia a Agustina. Mas pelo seu blog eu depreendi que vocês tinham alguma certa relação anterior ao desenvolvimento d'*As Meninas*.

[M.S.F]: Não, na altura eu trabalhava em televisão. Eu devo ter visto a Srª Dona Agustina uma vez, num evento e num acontecimento da televisão. E talvez a tenha visto também noutra circunstância. Antes da televisão trabalhei em cinema, na Cinemateca Portuguesa. Eu trabalhei na Cinemateca Portuguesa e trabalhei bastante com o cineasta Manoel de Oliveira. Oliveira adaptou romances da Agustina ao cinema. Portanto, os meus contactos com a Agustina viriam daí, mas muito esporádicos, sem nenhuma relação próxima. Mas tê-la encontrado nos lançamentos dos filmes do Manoel de Oliveira que adaptavam os livros dela e num ou noutro evento da televisão em que se homenageou algumas figuras públicas, e a Agustina terá estado presente.
Não conheci a Paula Rego. Com a Paula Rego os meus contactos foram sempre por carta e ao telefone. A Paula Rego delegou a responsabilidade no seu galerista, no Manuel Brito. Foi o Manuel Brito da galeria 111. Eu ainda propus ir a Londres, ter com ela, mas ela disse que não era preciso e que se o Manuel Brito aprovasse, como aprovou, toda a maquete e todas as coisas ela estava completamente de acordo. E foi nessa base que nós trabalhamos.

Em seu blog, no texto que você escreve sobre a fabricação d'*As Meninas*, você diz que "Se essa arrevesada arte da escrita e essa outra arte de rupestremente se pintarem grandes telas, se as artes portuguesas têm generais, esses generais são, digo eu, generais de saias." O que faz com que o senhor as veja como duas generais das artes portuguesas?

[M.S.F]: Porque se imaginarmos as artes como um grande exército da imaginação, um grande exército, digamos, da conquista de algo superior, o sublime, então também esses exércitos precisam de generais. Nesse sentido é que eu as entendo dessa maneira, sendo que elas, quer a Agustina, quer a Paula Rego, tem efetivamente uma voz de comando. Ou seja, não eram pessoas suaves que aceitassem ser conduzidas. Não! Elas que conduziam. Eram comandantes desse ponto de vista. Portanto, quando faço essa referência é porque vejo nelas essa

capacidade de serem um Júlio César, de levarem consigo as legiões. Tinham em si essa capacidade individual, quer uma, quer outra.

O Senhor comentou agora que a ideia original seria para a Agustina escrever sobre a série *A Menina e o Cão*, e que logo após, a Paula Rego, quando vocês conversam com ela, envia por meio do Manuel Brito slides de toda a obra dela.

[M.S.F] Foi Paula Rego que cuidou disso. Ela quis mesmo. Mandou-nos os slides e o livro ganhou imenso com a qualidade de reprodução. A qualidade de reprodução que nós aqui temos tem que ver com a excepcional resolução desses *slides*. Hoje em dia é tudo diferente, a edição é diferente, trabalhamos com o digital. Naquela altura era tudo analógico e, portanto, nós poderíamos ter acesso eventualmente a, digamos, imagens de menor qualidade. E foi a própria Paula Rego que cuidou e reuniu em Londres todo o material que já tinha tido numa edição inglesa, não me lembro agora de que editora, já passaram muitos anos. E, então, dessa edição, ela reuniu todo o material que tinha, todas as telas dela, e mandou-nos esse material dizendo "vocês podem usar tudo". E foi assim. Nós de facto usamos a melhor reprodução possível.
Depois, este livro foi feito numa gráfica fantástica, que era a gráfica de Coimbra e que pertencia à Igreja Católica e era dirigida por um padre, o Padre Valentim, e pelo meu amigo, um tipógrafo, o Senhor Manuel Gândara. Eles fizeram um trabalho excelente, de grande qualidade. Nós, eu e os meus amigos editores, fizemos também um investimento fantástico para aquele tempo. Não há muitos livros com essa qualidade em Portugal feitos nessa altura, e nós fizemos um investimento mesmo muito significativo. Fomos procurar os melhores materiais possíveis para o objetivo que tínhamos: um excelente papel, um *pop-up*. E a gráfica fez um excelente trabalho. Nós acompanhámos o trabalho de impressão durante vários dias em Coimbra. E o Padre Valentim era uma figura que só queria fazer o melhor, um padre expetacular, tipo padre operário: atirava-se para baixo das máquinas para arranjar, para mexer e afinar. Uma aventura, foi uma aventura completa, e o livro ficou divino, ficou maravilhoso. Era uma das grandes edições portuguesas do final dos anos 1990 e do princípio dos anos 2000, portanto não poderíamos ter melhor qualidade do que aquela que tivemos aqui.

Esses slides que a Paula Rego mandou datavam desde as primeiras obras que ela fez na década de 1950?

[M.S.F]: Tudo que está aqui contemplado [*As Meninas*] foi o que ela nos mandou.

Todos os slides que ela mandou são as pinturas que estão n'*As Meninas*?

[M.S.F] São as pinturas que estão aqui. Já não me lembro exatamente quantas é que são. Foi uma seleção nossa, mas todas as pinturas que estão aqui reproduzidas no final, são essas todas que estão aqui. Toda essa série é muito significativa, é a série que ela nos enviou e que nós trabalhamos.

Eu supunha que a Paula Rego tinha mandado toda a obra dela, desde os primeiros quadros que eram mais abstratos.

[M.S.F]: Mas eu já não me lembro exatamente. Mas tínhamos mais de cem slides, alguma coisa desse gênero. Acho eu que tínhamos.

O texto da Agustina apresenta um recorte muito específico da obra de Paula Rego, a partir do final da década de 1980.

[M.S.F]: Isso é opção e liberdade da própria Agustina, que quis centrar-se e quis trabalhar num certo período provavelmente mais próximo e que tem que ver até com o contacto que houve entre as duas: já tinham as duas algum contato. Agustina foi diretora do Teatro Nacional Dona Maria [II], e nessa qualidade convidou a Paula a colocar a pintura dela no Teatro Nacional Dona Maria, conversaram e tudo isso. Há mesmo uma memória dessa conversa no início deste livro. Há uma referência da Agustina quando ouve pela primeira vez a voz da Paula e diz não ter gostado dessa voz.

Durante o processo de feitura do livro as duas chegaram a ter algum contato? Trocar cartas ou algo assim?

Sim, sim, elas trocaram [cartas]. Não tenho essas cartas, mas sim falaram. A Agustina falou com ela [Paula Rego]. Falaram as duas. Não estou a dizer que foi uma conversa permanente. Agustina prezava muito a sua liberdade de interpretação. Mas sim, contactaram, falaram uma com a outra. E reencontraram-se depois da obra.

De Agustina sim, sei que gostava muito desse livro. Não tenho noção da forma como, até que ponto, Paula Rego encaixou a interpretação que a Agustina fez dela. Mas falou disso, em duas ou três entrevistas em que mencionou o livro. Adorou? Não faço ideia.

Nos romances da Agustina, é possível perceber um certo trabalho investigativo por parte dela. Em *A Monja de Lisboa* nós temos referências ao final do livro e em *Adivinhas de Pedro e Inês* a narradora do romance comenta sobre crônicas que ela consultou para falar do caso inesiano. Com relação às *Meninas*, a Agustina chega a comentar o John McEwen, que tem um trabalho biográfico sobre a Paula Rego, e a Ruth Rosengarten, que conhecia a Paula e investigava a sua obra. Sobre o John McEwen, algo que reparei consultando o seu trabalho biográfico sobre a Paula e comparando com o que a Agustina escreve, é que em determinado momento do livro [*As Meninas*] a Agustina diz que as piruetas que a Paula e a prima Manuela davam na praia deram origem à coreografia das *Bailarinas Avestruzes*. E sobre a Ruth Rosengarten, há uma entrada do catálogo e estudo que ela fez sobre a série *O Crime do Padre Amaro* em que ela diz que para o franceses existem três sexos, o homem, a mulher e os padres, o que Agustina reescreve em *As Meninas*. Isso pressupõe que a Agustina teve contato com esses materiais. Além dos encontros entre as duas e de todo esse material que a Agustina pode ter encontrado em livrarias, museus e catálogos de pintura, o Senhor sabe se a Paula Rego compartilhou com ela alguma documentação da sua vida? Porque a Martha Telles fez isso e a Vieira da Silva também. Foram compartilhados álbuns fotográficos ou um breve relato da vida de Paula Rego?

[M.S.F]: Não faço ideia. Agustina tinha uma forma muito específica de trabalhar e de investigar. Tenho a certeza absoluta que vasculhou tudo e que tinha recursos. Estamos num tempo em que não havia recursos da "net", mas ela tinha recursos muito bons. Dou-lhe exemplo, o primeiro livro da Guerra e Paz editores, a minha actual editora, é este que está aqui e é de Agustina. Chama-se *Fama e segredo na história de Portugal*, é outra encomenda que lhe fiz. São doze capítulos, doze histórias da história de Portugal. Dividi a história de Portugal em vários períodos e de cada período escreveu um episódio. Ao todo, o que chamou doze "óperas". Escreveu desde Viriato e Afonso Henriques, portanto da fundação de Portugal, digamos assim, até à junta de salvação nacional do 25 de Abril. Ela escreveu e escolheu os episódios que queria trabalhar. Para esses episódios Agustina pesquisou duma forma muito livre, ou seja, ela não só procurava material académico, que é um material aceite e, digamos,

credibilizado pelos acadêmicos, como ela também procurava muito material bem mais heterodoxo, fora da norma. E na *Fama e Segredo*, que é maravilhoso como prosa, cada episódio da história de Portugal parece um texto de ficção. Pode ir buscar um elemento apenas, mas com base nesse elemento ela projeta. É como se fizéssemos um holograma a partir dum dedo, a partir do dedo temos o holograma da figura humana toda. Agustina fez isso nesse texto como o fez n'*As Meninas*.

Portanto, ela procura pelos seus meios, como já o fizera nas conversas com Vieira da Silva, e se calhar com outras figuras. Procurando elementos insólitos sobre aquela pessoa. E tenho certeza que ela procurou material fora da norma, fora da caixa. Foi o que fez ali no *Fama e Segredo*, e aí tenho certeza porque foi um livro que acompanhei a par e passo. A escolha dos períodos era minha, para cada período histórico escolhi três episódios. A Dona Agustina escolheu o episódio que queria dos três propostos, e foi assim que trabalhamos. E ela surpreendia-me sempre, como se encontrasse elementos da história de Portugal dramáticos, humanos, às vezes de um quase melodramatismo e de faca e alguidar, que eu nunca imaginaria ser possível decantar da história original. Nunca a história de Portugal foi contada da maneira como Agustina a contou em *Fama e segredo na história de Portugal*. O mesmo se aplica aqui [*As Meninas*].

Um simples incidente, um pequeno sonho que a Paula Rego possa ter um dia contado, ou um pesadelo, e ela [Agustina] agarra nesse sonho ou nesse pesadelo, transforma-o e vai mostrá-lo, transfigurando, na pintura ou em algum ponto. Essa liberdade criativa era própria da Agustina e ela fê-lo sempre.

Em 1969, Agustina escreveu sobre o banqueiro Artur Cupertino Miranda em um livro cuja direção literária e iconográfica foi feita por ela. Durante o trabalho de organização gráfica da obra, a Agustina e a Paula contribuíram de alguma maneira com o trabalho do Luís Miguel Castro?

[M.S.F]: Não. Total liberdade. Nós só as mostramos *a posteriori* e no caso da Agustina, ela não teve interferência nenhuma nas opções visuais e gráficas. O livro, a parte visual do livro, a concepção gráfica e as ideias são todas do Luís Miguel Castro e são ideias dos editores, que o acompanharam. Já agora explico-lhe. Os três amigos que faziam a Três Sinais Editores, um é um poeta, que escreve até hoje, chama-se Gil de Carvalho e a poesia dele é uma poesia esteticamente sofisticada, podia-se comparar a um T.S. Elliot português se quisesse; era eu, que dirigia mais a editora e era outro amigo meu menos envolvido nas questões estéticas e

mais financeiras. Portanto, nós acompanhamos o Luís Miguel e ajudamos a definir muitas das coisas, as opções são nossas com ele, mas a parte de paginação e a parte criativa foi uma parte concebida pelo Luís Miguel inclusive na determinação dos pormenores que retira de cada uma das pinturas e que ele dá mais relevo e mais força. Tudo isso é trabalho do nosso artista gráfico e da própria Guerra e Paz [Três Sinais].
Não houve interferência nem da Agustina Bessa-Luís, nem da Paula Rego.

A Paula Rego chegou a contribuir de mais alguma forma para a realização da obra além dos slides?

[M.S.F]: Não, só nessa base. Esteve bastante distante relativamente à obra. Quem acompanhou e validou a nossa proposta foi o Manuel Brito. Foi para ele que mostrámos as maquetes. Viu ele mais maquetes do que propriamente a Agustina.

Entre as três edições há uma diferença de tamanho e a ausência de algumas pinturas.

[M.S.F]: Houve duas edições posteriores autorizadas pela Paula Rego e depois ela não autorizou mais nenhuma. *A posteriori*, passados alguns anos, quando criei esta nova editora recuperei os direitos para a Guerra e Paz da edição e nós não tínhamos nem condições financeiras para investir num livro dessa dimensão, razão pela qual acabamos por publicar de forma integral meia dúzia de pinturas de referência, e ficamos só com o texto.
Mas devo confessar que sou um grande admirador do texto. Acho um texto excepcional de qualidade.

No texto que lemos, é perceptível o caráter biográfico na medida em que Agustina fala da biografia da Paula Rego. Mas também é possível perceber algumas alusões autobiográficas que a Agustina faz ao falar da Paula Rego, alguns comentário analísticos e interpretativos que surgem com a leitura das telas e um certo grau de criação ficcional na medida em que Agustina faz das meninas dos quadros a própria Paula Rego. Como o Senhor definiria o gênero literário desse texto que parece misturar biografia, autobiografia, ensaio e ficção?

[M.S.F]: Eu prefiro não definir. Eu acho que é um trabalho da Agustina Bessa-Luís e é um trabalho que está entre o ensaístico e o romanesco mas que nunca se decide completamente

em cair para nenhum dos lados. É um texto de uma escritora funâmbula, ela gosta de estar em cima daquele fio e de criar o seu equilibrismo como se fosse também uma bailarina, num certo sentido, em cima desse fio. É assim que ela escreve e é assim que ela prefere trabalhar a sua visão da Paula Rego: que é a visão da Paula Rego, a visão da pintura da Paula Rego, a visão dos sonhos e pesadelos que eventualmente habitavam a mente da Paula Rego; portanto, é essa combinatória que lhe interessa. Ela não quer ser verdadeira em relação à Paula Rego, não quer ser verdadeira como crítica de pintura, não é isso que ela quer ser. O que ela quer ser é retirar um universo imaginativo de um imaginário muito próprio da fusão desses três elementos.

Qual efeito o Senhor acredita que esse encontro da Agustina com a Paula Rego pode causar em nós, que somos leitores e espectadores delas?

[M.S.F]: No meu caso, a mim cria-me emoção e cria-me, também, um universo humorístico no sentido em que faz também sorrir; cria-me uma vertigem de imaginário. É isso que me cria e o que eu gostava é que isso acontecesse com todos os leitores. Que sentissem estarem perante um texto dos mais interessantes de diálogo e de apropriação da pintura, porque há uma apropriação do universo pictórico pela escrita, porque a escrita se embala e parte para criar um mundo próprio a partir das referências pictóricas pelas quais passou.
Para mim, é o livro mais bonito de escrita que eu já vi entre uma criadora literária portuguesa e uma pintora portuguesa. Não conheço mais nenhum livro que me satisfaça tanto como esse. Eu gostaria que ela [Agustina] pudesse escrever sobre, por exemplo, Caravaggio. Acho que teria sido um trabalho de uma criatividade e a visão que teríamos hoje, se calhar, na Europa ou no mundo, de Caravaggio seria totalmente diferente se uma Agustina agarrasse e trabalhasse na escrita as telas e a biografia, falsa ou verdadeira, do Caravaggio.

Por fim, a última pergunta. Na capa de todas as três edições o nome da Paula Rego vem antes do da Agustina. Há alguma razão para isso?

[M.S.F]: Tem só a ver com a composição da capa. Porque a linha gráfica dá-nos aqui uma sustentação. O nome [Agustina Bessa-Luís] é muito mais longo e este nome [Paula Rego] é mais curto. Por outro lado, como a pintura tinha uma expressão muito forte também no livro, entendemos fazê-lo dessa maneira. É como se Paula Rego fosse quase um título e Agustina Bessa-Luís fosse a autoria, na verdade.

Então não é um trabalho colaborativo?

[M.S.F]: Não é um trabalho colaborativo. Este é um trabalho da Agustina Bessa-Luís. É colaborativo no sentido que a Paula Rego deixou que a sua pintura fosse exposta, mas não é um trabalho das duas, de modo nenhum.
Mas por outro lado há uma razão gráfica simples. É porque se puséssemos os dois nomes ao contrário não teríamos o equilíbrio que aqui está. Porque isto é um fecho, não é? Funciona como um fecho. Esta linha final, Agustina Bessa-Luís, funciona como um fecho. Fecha a composição na capa. Se invertêssemos desequilibrava completamente a linha gráfica da capa. É uma questão de composição, como um dia John Ford explicou ao Steven Spielberg, não é? Se colocar a linha do horizonte no meio de um quadro, de uma composição, torna a composição banal. A linha do horizonte não pode estar ao meio. A linha do horizonte tem de estar num ponto qualquer que equilibre. Se invertêssemos as linhas o livro ficava desequilibrado pela capa, a composição ficava errada.

A assinatura das duas finais no final é mais algo burocrático, oficial?

[M.S.F]: Não, não é burocrático. As duas estão envolvidas aqui. Temos aqui a pintura da Paula Rego. *As Meninas* porque brinca também com Velazques. O que aliás esse quadro [*A Família*] nos deixa entender, que é o quadro da capa. A Paula Rego, o nome dela está aqui porque a pintura dela está representada e porque ela é o alvo deste trabalho e desta escrita. O da Agustina está porque a escrita é dela, foi ela que deu, digamos, a verdadeira autoria do livro. A criação literária é dela. Estão juntas por isso, são as meninas, elas próprias são as meninas.

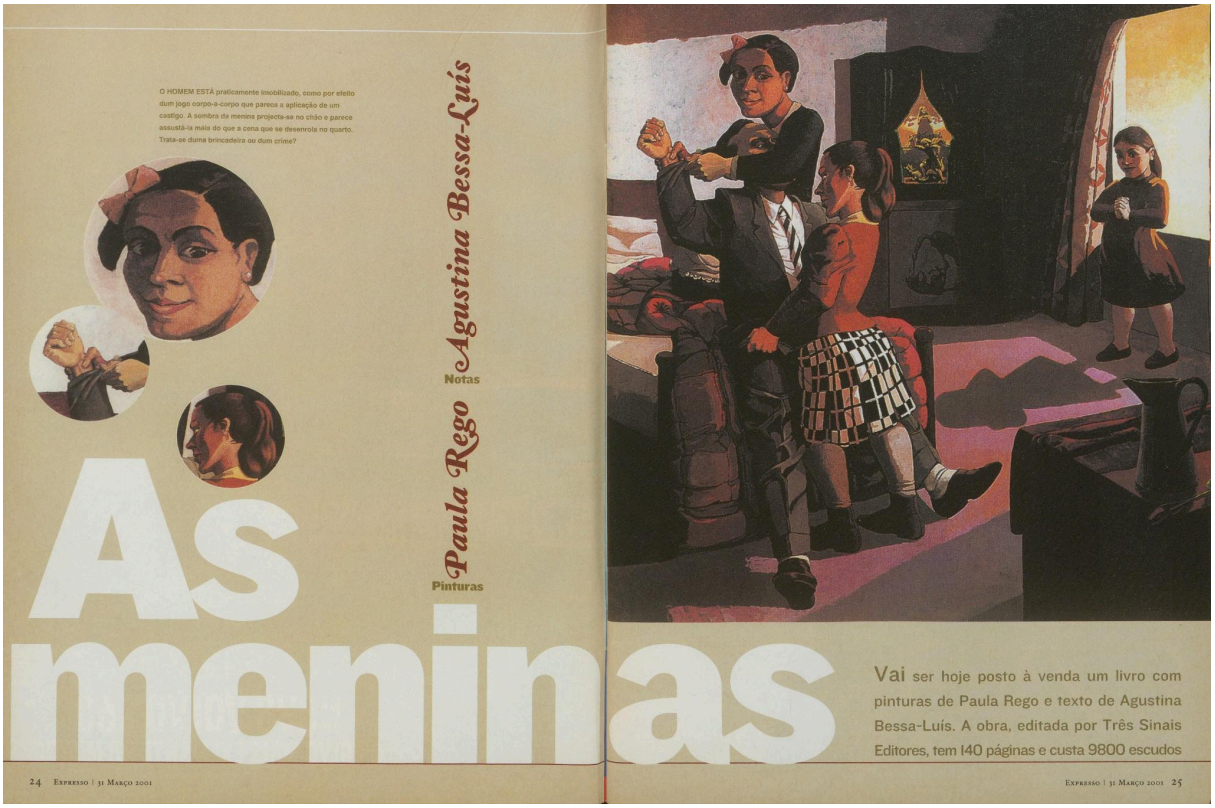
O Senhor sabe se a Paula leu o texto final?

[M.S.F]: Sim, leu tudo. Leu, deu entrevistas sobre isso. E as duas falaram também. Não é o caso de terem trabalhado durante o processo as duas uma com a outra. Isso não aconteceu.

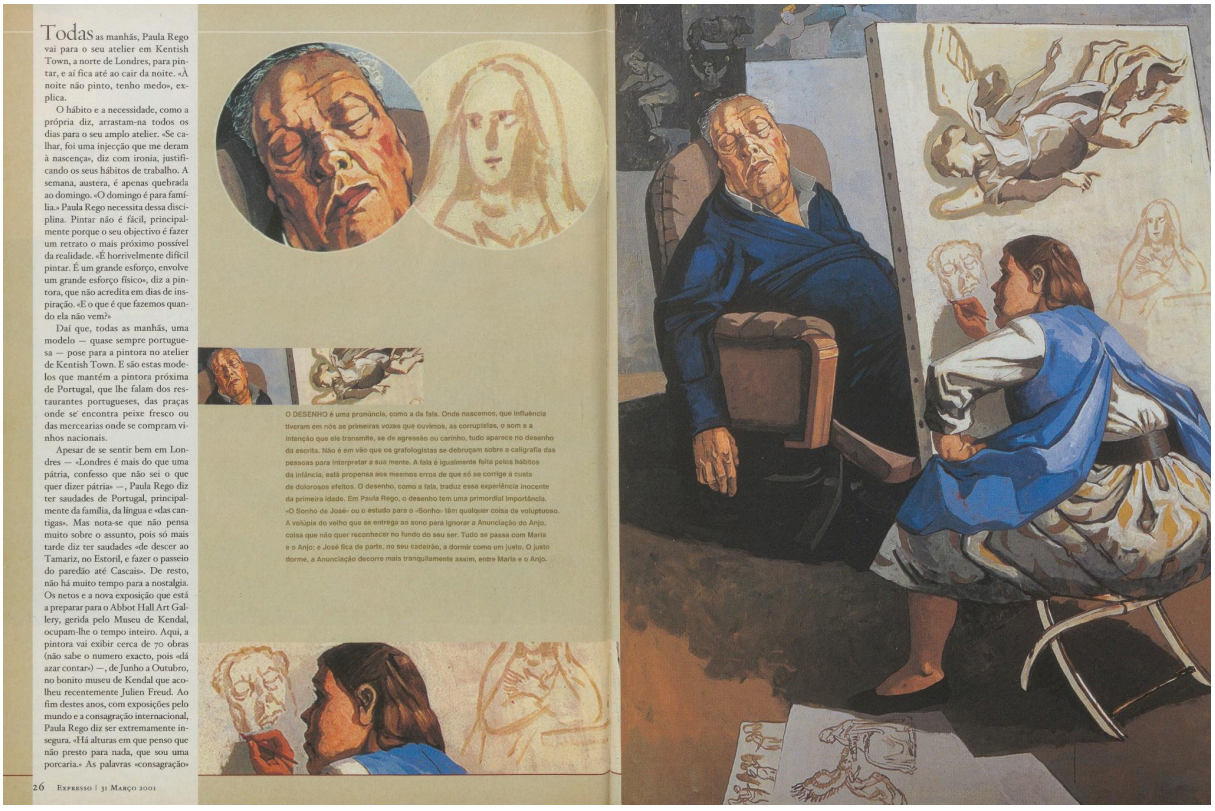
APÊNDICE C: ENTREVISTAS CONCEDIDAS POR AGUSTINA BESSA-LUÍS E PAULA REGO NA ALTURA DA PUBLICAÇÃO DA PRIMEIRA EDIÇÃO DE *AS MENINAS*, EM MARÇO DE 2001



Anexo 1: Sumário do nº 1483 da *Revista*, do Jornal Expresso, publicada em 31 de março de 2001.



Anexo 2: Página de apresentação das entrevistas concedidas por Agustina Bessa-Luís e Paula Rego.



Anexo 3: Primeira página da entrevista concedida por Paula Rego a Eunice Goes.



Anexo 4: Última página da entrevista concedida por Paula Rego a Eunice Goes.

Transcrição do texto de Eunice Goes:

Todas as manhãs, Paula Rego vai para o seu atelier em Kentish Town, a norte de Londres, para pintar, e aí fica até ao cair da noite. "À noite não pinto, tenho medo", explica.

O hábito e a necessidade, como a própria diz, arrastam-na todos os dias para o seu amplo atelier. "Se calhar, foi uma injecção que me deram à nascença", diz com ironia, justificando os seus hábitos de trabalho. A semana, austera, é apenas quebrada ao domingo. "O domingo é para família." Paula Rego necessita dessa disciplina. Pintar não é fácil, principalmente porque o seu objectivo é fazer um retrato o mais próximo possível da realidade. "É horrivelmente difícil pintar. É um grande esforço, envolve um grande esforço físico", diz a pintora, que não acredita em dias de inspiração. "E o que é que fazemos quando ela não vem?".

Daí que, todas as manhãs, uma modelo — quase sempre portuguesa — pose para a pintora no atelier de Kentish Town. E são estas modelos que mantém a pintora próxima de Portugal, que

lhe falam dos restaurantes portugueses, das praças onde se encontra peixe fresco ou das mercearias onde se compram vinhos nacionais.

Apesar de se sentir bem em Londres — "Londres é mais do que uma pátria, confesso que não sei o que quer dizer pátria" —, Paula Rego diz ter saudades de Portugal, principalmente da família, da língua e "das cantigas". Mas nota-se que não pensa muito sobre o assunto, pois só mais tarde diz ter saudades "de descer ao Tamariz, no Estoril, e fazer o passeio do paredão até Cascais". De resto, não há muito tempo para nostalgia. Os netos e a nova exposição que está a preparar para o Abbot Hall Art Gallery, gerida pelo Museu de Kendal, ocupam-lhe o tempo inteiro. Aqui, a pintora vai exibir cerca de 70 obras (não sabe o número exacto, pois "dá azar contar") —, de Junho a Outubro, no museu de Kendal que acolheu recentemente Julien Freud.

Ao fim destes anos, com exposições pelo mundo e a consagração internacional, Paula Rego diz ser extremamente insegura. "Há alturas em que penso que não presto para nada, que sou uma porcaria." As palavras "consagração" ou "fama" têm pouco significado. Há momentos em que a dificuldade da sua arte se sobrepõe a tudo. "Tenho vergonha, constantemente. Quando venho para aqui sinto-me como um miúda de 10 ou 14 anos".

Para essa insegurança contribuíram as lições da D. Violeta, professora da 4ª. classe que a ensinou a desenhar. "Aos nove anos já tinha peneiras de querer ser pintora, mas a D. Violeta dizia que eu não tinha jeito nenhum. Olhava para os meus desenhos, dizia que o lado direito da chávena desenhada não condizia com o lado esquerdo, e, pumba, dava-me um safanão".

Sobre o projecto "As Meninas" com a escritora Agustina Bessa-Luís, Paula Rego tem algumas confissões a fazer. Começou por dizer que nunca a tinha lido. "Nunca tinha lido nada da Agustina Bessa-Luís. Só agora é que a estou a ler. E escreve muito bem. Tem uma escrita extremamente visual. Vêem-se imagens muito fortes no livro".

A segunda confissão refere-se à execução do projecto. A concepção e execução do projecto são da inteira responsabilidade da escritora. A pintora limitou-se a autorizar a reprodução de alguns quadros. Mas inicialmente Paula Rego não estava muito inclinada a colaborar no projecto. Foi a presença de Agustina que a fez aceitar. "No princípio, o editor tinha sugerido uma série de quadros muito pão pão, queijo queijo, quadros muito populares. Mas a escritora escolheu outras coisas, como 'O Padre Amaro', 'O Aborto' e outros quadros mais recentes. E eu fiquei contente. Além disso, ela escreveu bem, escreveu um texto bem original".

Este dueto despertou na pintora a curiosidade de conhecer Agustina Bessa-Luís, por quem mostrou uma grande admiração. "Escreveu muitos livros e faz muitas outras coisas, como política". Daí que, da próxima vez que for a Portugal, deseje um encontro com a escritora.



Anexo 5: Primeira página da entrevista concedida por Agustina Bessa-Luís a Ricardo Jorge Pinto.



Anexo 6: Última página da entrevista concedida por Agustina Bessa-Luís a Ricardo Jorge Pinto.

Transcrição do texto de Ricardo Jorge Pinto:

Agustina Bessa-Luís nunca conheceu Paula Rego. Mas agora sente-a como uma alma gémea. "Ela é uma espécie de irmã perdida, algures noutro mundo", confessa a escritora do Porto. Esta foi a razão que levou Agustina a aceitar o convite que a editora do livro lhe lançou para escrever o texto sobre a obra da pintora: "Há um conjunto de afinidades entre mim e ela que não é estranho ao meu desejo de escrever sobre as suas telas".

O facto de Paula Rego ser filha única impressionou Agustina — "eu não sou filha única, mas costumo dizer que sou irmã de um filho único" —, da mesma forma que a sensibilizou o ambiente familiar em que a pintora cresceu — "muito semelhante ao meu, recheado de tias que contavam histórias e preenchiam a nossa imaginação".

Tal como o pai de Paula Rego, também o de Agustina se revelou uma influência fundamental no desenvolvimento artístico da escritora. Mas a criança que acabaria por dedicar o seu talento à escrita começou por testar a sua vocação na pintura. Quando tinha 15 anos, Agustina frequentou uma escola de artes plásticas, que acabaria por abandonar rapidamente: "Temo ter desiludido o meu professor".

Das aulas, Agustina reteve uma lição de vida: a importância do trabalho na criação artística. A escritora ainda hoje acredita no poder da prática continuada das tarefas: "Não podemos esperar que tudo nasça do nosso talento". E foi esta crença que Agustina encontrou no trabalho de Paula Rego, em mais uma afinidade que liga essas "irmãs cósmicas" — nas telas de uma e nas páginas de outra, verifica-se o resultado de muitas horas de trabalho que complementam a inspiração. Agora Agustina anseia por conhecer a pintora pessoalmente. "Talvez nunca venha a acontecer", diz com ar conformado de quem percebe as solicitações de uma artista que tem de acompanhar a sua obra até ao momento da exposição. Mas, ao mesmo tempo, Agustina concede que esse momento de intimidade provavelmente em nada alteraria a imagem que já construiu dela.

Nos últimos meses, a escritora andou a estudar a vida e obra de Paula Rego, tentando contrariar o facto de a pintora se dar a conhecer muito pouco. Agustina deparou com esse obstáculo, que foi vencendo com a persistência duma investigadora habituada a desafios difíceis e com um gosto muito especial por descobrir a realidade por detrás da aparência. O primeiro encontro de Agustina Bessa-Luís com a obra de Paula Rego deu-se há vários anos. Não sabe quantos, mas recorda-se que a primeira imagem duma tela da pintora viu-a num filme inglês, onde surgia uma galeria com quadros de Rego. "A pintura que me chamava a atenção representava figuras femininas".

Um outro assunto motivou Agustina a escrever sobre a pintora: a imaginação: “Eu li que ela diz que não tem imaginação. Eu sinto a mesma dificuldade”. A superação deste obstáculo é uma das molas impulsionadoras de ambas: olhando a realidade que as envolve, num esforço interpretativo que Agustina elogia em Paula Rego. Confessa que não perde muito tempo a olhar para quadros. “Tudo depende do momento e do lugar. Toda a grande obra é cruel. Porque arrasta as almas”.