

Helena Genésio

**L**abirintos da escrita,  
labirintos da natureza  
em  
“As Terras do Risco”  
de Agustina Bessa-Luís



61

Helena Genésio

**Labirintos da escrita,  
labirintos da natureza  
em  
“As Terras do Risco”  
de Agustina Bessa-Luís**

SÉRIE

*Estudos*

EDIÇÃO DO INSTITUTO POLITÉCNICO DE BRAGANÇA

---

Título: Labirintos da escrita, labirintos da natureza em “As Terras do Risco” de Agustina Bessa-Luís

Autor: Helena Genésio

Edição: Instituto Politécnico de Bragança · 2002

Apartado 1038 · 5301-854 Bragança · Portugal

Tel. 273 331 570 · 273 303 000 · Fax 273 325 405 · <http://www.ipb.pt>

Execução: Serviços de Imagem do Instituto Politécnico de Bragança

(grafismo, Atilano Suarez; paginação, Luís Ribeiro;

montagem, Maria de Jesus; impressão, António Cruz,

acabamento, Isaura Magalhães)

Tiragem: 500 exemplares

Depósito legal nº 177296/02

ISBN 972-745-063-6

Aceite para publicação em 1999

---

*À Professora Doutora Silvina Rodrigues  
Lopes que orientou esta Dissertação,  
apoiano-me ao longo de todo o trajecto, o  
meu profundo reconhecimento.*



# Índice

---

<b>Introdução</b> _____	<b>9</b>
<b>I parte · Elementos teóricos fundamentais para a investigação a prosseguir</b> _____	<b>13</b>
<b>1 · Do conceito de intertextualidade à teoria da paródia</b> _	<b>13</b>
<b>2 · O conceito de ironia</b> _____	<b>21</b>
<b>3 · Fragmento e escrita fragmentária</b> _____	<b>30</b>
<b>3.1 Entre a fragmentação e a unidade - o romance             de Agustina Bessa-Luís</b> _____	<b>32</b>
<b>4. O arabesco</b> _____	<b>35</b>
<b>5. O sonho e a criação poética</b> _____	<b>36</b>
<b>II parte · <i>As Terras do Risco</i> enquanto romance intertextual</b>	<b>41</b>
<b>1 · Do diálogo intertextual ao discurso paródico em         <i>As Terras do Risco</i></b> _____	<b>41</b>
<b>2 · De Fausto ao homem fáustico</b> _____	<b>46</b>
<b>3 · Martin: a paixão do conhecimento ou a qualidade         fáustica por condição interrogativa</b> _____	<b>50</b>

<b>4· William Shakespeare - um nome plural</b>	<b>54</b>
<b>5· A presença do duplo</b>	<b>62</b>
<b>III parte · A paixão da natureza: Labirintos e Riscos</b>	<b>67</b>
<b>1 · A ideia de Natureza</b>	<b>67</b>
<b>1.1 · O lugar natural</b>	<b>72</b>
<b>1.2 · O espírito do lugar</b>	<b>73</b>
<b>1.3 · O inatingível. O eterno</b>	<b>75</b>
<b>2. A construção labiríntica do romance</b>	<b>84</b>
<b>Conclusão</b>	<b>91</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>95</b>

# Introdução

---

Eleger *As Terras do Risco* de Agustina Bessa-Luís como objecto de estudo do presente trabalho não oculta a subjectividade de uma escolha que reflecte preferências pessoais. Estamos conscientes de que a abordagem de uma obra de Agustina Bessa-Luís manifesta dificuldades e estudá-la constitui um risco que quisemos, apesar de tudo, correr.

Convocaremos ao longo do trabalho posições teóricas determinantes sobre a questão da intertextualidade e questões com ela relacionadas que fundamentarão as nossas afirmações.

Pretendemos localizar na obra em estudo uma questão central - a questão da possibilidade de construção de uma escrita própria a partir do encontro e desencontro com escritas alheias para numa perspectiva intertextual, abordarmos o seu carácter dialógico e polifónico.

A serra da Arrábida foi o cenário escolhido por Agustina Bessa-Luís para aí situar o seu romance *As Terras do Risco*.

Sob o signo do risco deixemo-nos envolver pela escrita de Agustina.

*As Terras do Risco* convida-nos a percorrê-lo; a sua forma labiríntica seduz como seduzem os labirintos criados pela escrita, pelo conhecimento ou pela natureza. Aceitamos o desafio, guiados pelo génio de Agustina que connosco joga um jogo de faz de conta.

Cúmplices, entramos no jogo; percorremos labirintos porque percorrê-los faz parte da aventura humana.

Toda a existência humana se constitui por uma série de provações iniciáticas. O ir, o vir, o voltar de novo, lembra o caminho do labirinto e este não tem sentido se não nos fizer perder, mas não para sempre. No labirinto, como em todas as peregrinações ou em todas as viagens, arriscamo-nos a perder e, se conseguirmos sair dele, reencontrando o nosso lugar, tornamo-nos num outro ser. Um labirinto é a defesa por vezes mágica de uma riqueza, de uma significação. Penetrá-lo, pode ser um ritual iniciático. Uma vez vivido esse ritual somos enriquecidos, a nossa visão ou consciência das coisas alarga-se e aprofunda-se; tudo se torna claro e significativo. Mas a vida continua e o caminhar do homem não pára e assim se vê confrontado com outros labirintos, outros encontros, outros mistérios. Os mistérios seduzem e incitam o homem à sua interpretação; apaixonando-se pelo mistério, o homem envolve-se no conflito gerado pelas diferentes interpretações. Os labirintos são por isso lugares de risco. Como eles, também as terras do risco que se encontram na Arrábida, atraem, seduzem, convidam o homem a penetrá-las. Já assim fora com os sufis árabes que as procuraram para nelas se esconderem; com o mercador Hildebrando que “cativado pela beleza da serra” aí se perdeu para sempre. Escondendo enigmas, representando riscos, a serra não convidava o homem a instalar-se, “excepto para orar e se esconder”; por isso o professor Martin, “chegado na tarde dum dia de Verão, percebeu que chegava a um estranho ponto da terra” e, ante a grandiosidade da paisagem, “as suas curiosidades pareceram-lhe ridículas”. (T.R. p. 19)

O título do romance - *As Terras do Risco* - gera-se assim no interior da obra já que “para além de uma classificação, os títulos sempre se prestaram a uma semântica, a um tratamento dos seus temas, dos conteúdos que contêm ou anunciam”<sup>1</sup> :

Riscos que escondem a serra e que se prendem com o seu carácter - a sua forma densa e labiríntica é associada à dificuldade de orientação no seu interior e por isso se apresenta como desafio ao homem que a ouse penetrar; imponente e grandiosa a serra é ao mesmo tempo perigosa e ameaçadora sempre em constante mutação.

Riscos da escrita - escrita excessiva, transbordante de sentidos, fragmentada, onde de cada ponto se pode partir para todos os outros.

Riscos que envolvem a investigação do professor Martin que, como o alquimista, procura a verdade, o conhecimento, a obra total.

O trabalho de reescrita da história levado a cabo pela personagem do romance é o trabalho levado a cabo pelo sujeito de escrita ao escrever o romance. Ambos constroem a sua verdade, o seu texto, tecido de diferentes interpretações, de diferentes vozes que se cruzam, interpenetram, confundem e anulam.

O romance transforma-se assim numa interrogação do acto

de escrita - é a paixão de se questionar a si própria e que obriga aquele a quem atrai a colocar essa questão. Escrita sobre a escrita, “a obra é a espera da obra”<sup>2</sup>. Falar da escrita como paixão ou das paixões da escrita é falar da paixão do conhecimento e da paixão da natureza ou, se quisermos, da paixão que move o homem a percorrer labirintos na tentativa de atingir a totalidade, de alcançar o inalcançável, o eterno, o absoluto.



# I parte

## Elementos teóricos fundamentais para a investigação a prosseguir

---

### 1 · Do conceito de intertextualidade à teoria da paródia

Dos estudos levados a cabo pelos formalistas russos é importante referir o contributo de Mikhail Bakhtine pelas posições teóricas assumidas, determinantes para a questão intertextual e questões com ela relacionadas. Bakhtine dá uma atenção especial às ciências da linguagem; ele encontra neste domínio situações extremas no início dos anos 20. De um lado a estilística que advém da expressão do indivíduo; do outro lado a linguística estrutural nascente com Saussure que da linguagem, apenas retem a *langue*. É entre estas duas posições que se situa o autor e o seu objecto de estudo: o enunciado humano como produto da interacção entre a “*langue*” e o contexto da enunciação; contexto este que pertence à história. O enunciado não é, para Bakhtine, individual, ele pode e deve vir a ser objecto de estudo de uma nova ciência da linguagem a que ele chama *translinguística*.

O carácter mais importante do enunciado é o seu *dialogismo* que nos remete para a sua dimensão intertextual. Intencionalmente ou não, cada discurso entra em diálogo com discursos anteriores. A voz individual só se poderá entender se se integrar no coro de outras vozes já presentes. Premissa verdadeira não só para a literatura como para todas as outras formas de discurso, o que o leva a preconizar uma nova interpretação da cultura: “la culture est composée des discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes

comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer”<sup>3</sup>. Assim, para Bakhtine, cada enunciado entra sempre em relação com outros enunciados, estabelecendo-se entre eles uma relação intertextual, para a qual Bakhtine criou o nome de *dialogismo* - “Deux oeuvres verbales, deux énoncés, juxtaposés l’un à l’autre, entrent dans une espèce particulière de relations sémantiques que nous appelons dialogiques. Les relations dialogiques sont des relations (sémantiques) entre tous les énoncés au sein de la communication verbale”<sup>4</sup>. Por detrás de cada enunciado estão os autores dos enunciados em questão. O enunciado é considerado como o testemunho dum sujeito. Neste sentido todo o enunciado tem um autor enquanto criador o que não quer dizer que o enunciado exprima a individualidade inimitável do seu autor. O enunciado presente é entendido como manifestação duma concepção do mundo; o enunciado ausente como a manifestação de uma outra; é entre estas duas concepções que se estabelece de facto o diálogo.

Para Bakhtine é no romance que a intertextualidade surge de forma mais intensa, daí o ter-lhe dedicado grande parte dos seus trabalhos. O romance é por excelência o género que fornece esta *polifonia*<sup>5</sup> : “Dans la prose littéraire, en particulier dans le roman, le dialogisme innerve de l’intérieur le mode même sur lequel le discours conceptualise son objet, et jusqu’à son expression, en transformant la sémantique et la structure syntaxique du discours. L’orientation dialogique réciproque devient ici comme un événement du discours même, l’animent et le dramatisant de l’intérieur, dans tous ses aspects”<sup>6</sup>.

No contexto da recepção ocidental dos estudos dos formalistas russos, nomeadamente de M. Bakhtine, Julia Kristeva propõe o termo *intertextualidade* para designar as interrelações textuais, remetendo-nos para as noções Bakhtinianas de *dialogismo* e *polifonia*<sup>7</sup>. A intertextualidade é entendida como um movimento que mostra que “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte”<sup>8</sup>. Abandonando o psicologismo e o subjectivismo nos estudos literários, Kristeva define o espaço textual à luz dos pressupostos estruturalistas, opondo intertextualidade a intersubjectividade, valorizando a primeira “à la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité et le langage poétique se lit, au moins comme double”<sup>9</sup>. Kristeva propõe uma visão da literatura como leitura constante dos corpus textuais anteriores<sup>10</sup>, afastando-se da crítica das fontes<sup>11</sup>. Um texto é assim o resultado da confluência, do cruzamento, da transformação ou contestação de outros textos; é em suma, um espaço de diálogo, “um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifónica”<sup>12</sup> que revela que qualquer texto parte de outro(s), não surgindo nunca do nada.

Outra referência importante para Kristeva na sistematização do contexto de intertextualidade é Saussure porque as relações dialógicas entre os textos pressupõem a *langue* “que possibilita e garante a interindividualidade dos signos”<sup>13</sup>, ainda que essas relações dialógicas se verifiquem a nível do discurso ou da enunciação e consequentemente da produção textual e não do sistema linguístico.

É sobretudo a partir dos estudos de Saussure sobre o anagrama que Julia Kristeva desenvolve a teoria da intertextualidade. O anagrama é a “palavra-tema” dissiminada na cadeia sintagmática de um texto literário, que funciona como elemento indutor da estrutura textual: “sob a linearidade da escrita, inscreve-se cripticamente, em abismo, uma palavra originária, a partir da qual irradiam e se expandem as palavras do texto”<sup>14</sup>. No anagramatismo, as palavras de um texto ocultam e dependem de outras palavras, resultando o texto numa complexa rede combinatória. Contudo, o anagramatismo Saussuriano não pode ser rigorosamente identificado com o fenómeno da intertextualidade porque o anagrama para Saussure é uma palavra e não uma estrutura textual.

Partindo dos conceitos de *dialogismo* e *polifonia* de Bakhtine e do conceito de *anagrama* de Saussure, Julia Kristeva define intertextualidade como a relação de interdependência semiótica de um texto face a outro, considerando-se assim o intertexto, o texto ou textos que fazem derivar ou determinam os novos textos. O intertexto é sempre um ou vários textos anteriores e que se encontram *debaixo* de cada texto por isso também designado por alguns autores de *subtexto* ou *hipotexto*<sup>15</sup>.

Julia Kristeva ao sistematizar os seus conceitos, pretende identificar a intertextualidade como marca distintiva do discurso e dos textos literários. A literatura seria assim distinta de outras formas de linguagem pelo seu carácter dialógico, intertextual. Neste sentido, Julia Kristeva, afasta-se da posição teórica de Bakhtine que considera que todo o texto verbal apresenta, na sua constituição, relações dialógicas com outros textos. Pode contudo afirmar-se que a intertextualidade desempenha, na produção e recepção literárias, uma função importante não comparável a qualquer outra classe de textos. Esta função relaciona-se com o “paradoxo histórico-literário”<sup>16</sup>. Sendo o texto literário uma entidade histórica, ele também contém, enquanto objecto estético, elementos a-históricos e extra-temporais que paradoxalmente lhe advêm da sua historicidade. O texto literário enquanto construção artística e objecto estético, transcende o momento histórico constitutivo desse mesmo texto literário. O texto literário não se esgota no seu contexto, não é pura historicidade; tem a capacidade de produzir novos significados<sup>17</sup>.

A proposta de Julia Kristeva tornou-se um ponto de referência teórica para diversos autores seja no sentido de a continuar ou dela se afastar.

Roland Barthes por exemplo, retomando o conceito de intertextualidade, correlaciona-o com a escrita: um texto é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações saídas dos mil focos da cultura”<sup>18</sup>.

Laurent Jenny, considera a intertextualidade fundamental para a apresentação e compreensão da obra literária, cujo sentido e estrutura só se apreende se relacionada com os seus arquétipos face

aos quais, a obra entra sempre em relação de realização, transformação ou transgressão. Para Laurent Jenny, o “olhar intertextual” é sempre um “olhar crítico”<sup>19</sup> que apreende, transforma e reescreve. Os textos não se limitam a herdar uma tradição antes a procuram, transformam e activam; “as formas literárias nunca são simples memórias - reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores”<sup>20</sup>. Para o autor, a intertextualidade é caracterizada pela introdução de um novo modo de leitura que rompe com a linearidade do texto. Assim as referências intertextuais transformam-se em lugares de alternativa que nos permitirão continuar a leitura ou voltar ao texto de origem. Processos simultâneos que enchem o texto de bifurcações que contribuem para a abertura do seu espaço semântico. Os constituintes do discurso, deixam de ser palavras para se tornarem “coisas já ditas”, “fragmentos textuais”. O estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao duma palavra que, ao deslocar-se de texto em texto, ilustra a ideia de que “a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes”<sup>21</sup>. Desta forma, o texto de origem está presente sem contudo ser necessário referi-lo. À luz da intertextualidade, ler um texto passa também pelo reconhecimento da sua ligação a outros textos. O trabalho intertextual activa, subverte, contradiz; a sua função crítica não permite a repetição ou a estagnação, antes a renovação e a transformação incessantes; “Abre-se então o campo duma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele”<sup>22</sup>.

Se a intertextualidade representa a força, a autoridade, a memória da tradição literária também pode funcionar como meio de a desqualificar, de a destruir; corroboradora ou contestatória, a intertextualidade assume assim uma função dual. Em termos psicanalíticos, tal dualidade exprime-se pela *angústia da influência*, estudada por Bloom. No seu ensaio<sup>23</sup>, H. Bloom, defende que todo o grande poeta estará vinculado por uma relação de tipo edipiano a um grande poeta seu predecessor, representando este o modelo, a tradição, a autoridade de que não se liberta e contra o qual trava uma luta contínua na tentativa de expôr e de conquistar a sua própria originalidade.

Também Gérard Genette procurou em *Palimpsestes* clarificar determinados conceitos ligados à questão da intertextualidade. Para Genette, o importante não é o texto na sua singularidade mas sim o que o torna literário, a sua *transtextualidade* ou *transcendência textual* que se manifesta, segundo o autor, em cinco tipos de relações textuais.

O primeiro tipo de relação textual, *intertextualidade*, decorre das propostas avançadas anteriormente por Kristeva. Ainda que mais restritivo que Kristeva, Genette define intertextualidade como uma relação de co-presença entre dois ou mais textos. Esta presença pode ser mais ou menos explícita, mais ou menos literal e assim falamos de citação, plágio ou alusão. Gérard Genette define outras formas de transtextualidade, dando especial destaque à *hipertextualidade* que será objecto de estudo de *Palimpsestes*. É a hipertextualidade que permite que se fale de literatura em segundo

grau. Trata-se de uma relação entre dois textos em que um deriva de outro já existente, sem que para isso o segundo texto refira explicitamente o primeiro texto. O primeiro texto, pré-existente, é designado por Genette de “hipotexto”, e o texto derivado recebe a designação de “hipertexto”. Genette ilustra estas designações apontando a *Eneida* de Virgílio e o *Ulisses* de Joyce como hipertextos de um único hipotexto, a *Odisseia* de Homero, ainda que sejam dois textos distintos. A transformação que nos leva da *Odisseia* a *Ulisses* é uma transformação simples e directa pois apenas transpõe a acção da *Odisseia* para Dublin do século XIX; a transformação que nos leva da *Odisseia* à *Eneida* é mais complexa e indirecta já que Virgílio não transpõe a acção, conta-nos sim uma outra história, as aventuras de Eneias e não de Ulisses “en imitant Homère”<sup>24</sup>. Assim o *Ulisses* de Joyce e a *Eneida* de Virgílio ilustram a diferença entre “transformação” e “imitação”, dois processos através dos quais a hipertextualidade se manifesta. É a partir das noções de transformação e imitação que Genette apresenta as relações hipertextuais dividindo-as pelos regimes *lúdico*, *satírico* e *sério*<sup>25</sup>.

Sendo o estudo de Genette importante em termos terminológicos e conceptuais, não deixa contudo de evidenciar a sua vertente formalista. Se por um lado torna mais clara a teoria da intertextualidade enunciada por Kristeva, por outro lado tende a ignorar a existência de elementos determinantes na noção de texto literário para além do enunciado, como sejam a historicidade, a intencionalidade, a função do autor.

A problemática da intertextualidade é retomada por Linda Hutcheon ao procurar redefinir o conceito de paródia, conceito sobre o qual o consenso se mostra difícil.

Ao longo do século XX e mais acentuadamente neste final de século, as formas de arte têm mostrado cada vez mais desconfiança perante a crítica exterior, de tal forma que têm procurado incluir essa mesma crítica dentro das suas próprias estruturas. A auto-referencialidade tornou-se o centro das atenções e é neste contexto que surge o interesse contemporâneo pela paródia, que se transforma num dos maiores modos de construção formal e temática dos textos. A paródia traduz a intersecção da criação com a recriação, da invenção e da crítica.

Assumindo que a mudança implica continuidade já que “a busca da novidade da arte do século XX tem-se baseado com frequência - ironicamente - na busca da tradição”<sup>26</sup>, os artistas modernos fazem uso de formas paródicas para através delas activar um passado, construindo novos conceitos, muitas vezes irónicos. Não se trata de imitar obras do passado mas sim de construir um processo de recodificação irónica ou de transcontextualização. A paródia promove a continuidade assumindo a distância crítica; representa uma relação formal entre dois textos, relação dialógica, onde a competência do leitor é fundamental para ser interpretada e reconhecida como

tal, porque falar de paródia não é apenas falar de dois textos que se inter-relacionam mas sim da intenção de parodiar uma obra e de reconhecer essa intenção. Implícita está a distanciação crítica que é assinalada pela ironia. De certa forma, a paródia assemelha-se à metáfora porque ambas exigem a construção de um segundo sentido. Este sentido, que é também o sentido da ironia, só ficará completo se a intenção do codificador fôr entendida pelo descodificador. Como todos os códigos, o código da paródia tem de ser compartilhado para ser compreendido como tal.

Refazendo contextos, incorporando em novos textos citações de outros textos que lhe são anteriores, os autores modernos fazem uso do discurso paródico que é simultaneamente aceitação e rejeição de formas literárias anteriores.

As formas de arte podem hoje servir-se da paródia para comentar o mundo, para dar novas significações a trabalhos anteriores reestruturando ou transcontextualizando o passado. A modernidade não implica ruptura mas continuidade. É neste sentido que Milan Kundera, ao apontar Cervantes como o fundador dos tempos modernos, afirma que “l’esprit du roman est l’esprit de continuité: chaque oeuvre est la réponse aux oeuvres précédentes, chaque oeuvre contient toute expérience antérieure du roman”<sup>27</sup>. O fim da herança de Cervantes, deverá significar e anunciar o fim dos tempos modernos.

A paródia é a forma de olhar o passado assumindo em relação a ele uma distância crítica; por isso mais do que as semelhanças, a paródia mostra as diferenças assumindo uma imitação caracterizada por uma inversão irónica que muitas vezes faz eco do passado com o fim de se apoderar de um contexto e de evocar uma atmosfera. É com esta situação que somos confrontados em *As Terras do Risco*. A chegada do professor Martin e de sua esposa Précieuse à Arrábida onde se irá desenvolver a trama do romance, arrasta consigo a evocação de um outro lugar, o lugar escolhido por Goethe para aí situar o encontro de Fausto e de Helena de Tróia. Os lugares aproximam-se pelas diferenças que os unem; a essência de cada um deles, o seu carácter, estabelece entre eles um sentido outro, que assenta no que os distingue. Evocando um espaço outro, evoca-se uma atmosfera, aproximam-se sensações separadas no tempo, procura-se a essência comum que assenta na analogia.

O antigo deve ser incorporado no novo; processo este efectuado pelo codificador e pelo descodificador, transformando-se a paródia numa “síntese bitextual”<sup>28</sup> que acentua as diferenças. Esta ideia de síntese de dois textos, pode ser confrontada com a leitura que Genette faz do papel da metáfora na obra de Proust que considera um palimpsesto onde se confundem e misturam vários sentidos e figuras que só identificamos no seu todo, no conjunto da sua obra. Esta visão de conjunto que ultrapassa as aparências para chegar à essência das coisas, é assegurada pela metáfora. Para Proust a metáfora é marca de estilo; de “beau style” que não é uma questão de técnica mas sim de visão profunda das coisas; diz ele: “On peut faire succéder indéfiniment

dans une description les objets que figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport...et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style; même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore"<sup>29</sup>. A metáfora deixa de ser um ornamento para se tornar um instrumento capaz de restituir a visão das essências, tornando-se num equivalente estilístico da memória que permite, aproximando sensações separadas no tempo, encontrar a sua essência comum que assenta na analogia. Proust compara Veneza a Combray que se aproximam pelo que as distingue. Assim, a essência singular de Veneza revela-se precisamente pela oposição que ela manifesta no interior de uma semelhança "j'y goutais des impressions analogues à celles que j'avais si souvent ressenties autrefois à Combray mais transposées selon un mode entièrement différent et plus riches"<sup>30</sup>. Veneza evoca Combray, aproximam-se, mas a sua essência está na diferença entre ambas. Para além destas metáforas ditas temporais encontramos na obra de Proust transposições espaciais; a paisagem ou o espaço de referência nunca é nomeado mas constantemente sugerido por um vocabulário cujo valor alusivo é evidente. Espaços diferentes que trocam as suas qualidades, que se sobrepõem simultaneamente e que nos conduzem à essência um do outro.

Como a metáfora, a paródia exige a construção de um segundo sentido que assenta nas diferenças entre os textos em causa e não nas semelhanças; a sua essência está no que os afasta e não no que os aproxima, está na resistência a uma assimilação e não na assimilação.

Ao contrário de Gérard Genette que limita a paródia a textos curtos, Linda Hutcheon integra o conceito de paródia num âmbito mais vasto que poderá ir "da admiração respeitosa ao ridículo mordaz"<sup>31</sup>, considerando que o texto alvo da paródia deve ser sempre outra obra de arte. Gérard Genette considera que a paródia só pode ser definida como transformação mínima de um texto criando o termo de hipertextualidade para definir as relações implícitas ou explícitas de um texto com outro anterior. Genette aponta uma categorização estrutural construída em termos de relações textuais; em contrapartida, Linda Hutcheon está para além disso, uma vez que tem em conta a intenção do autor, o efeito sobre o leitor, as competências envolvidas na codificação e na descodificação da paródia e os elementos contextuais que determinam a compreensão do texto paródico. A paródia implica uma intenção codificadora que olha o passado com uma distância crítica, intenção essa inferida pelo leitor a partir da sua inscrição no texto. Como todos os códigos, os códigos inerentes à paródia têm de ser partilhados para que ela seja entendida como tal. Esta partilha de códigos cria aquilo a que Booth chamou "comunidades amigáveis"<sup>32</sup>. Se ao leitor escapa uma alusão paródica, ele limitar-se-à a ler o texto paródico como qualquer outro texto, anulando nele

a qualidade de texto paródico. É necessária a partilha de códigos para que o fenómeno surja. Linda Hutcheon, considerando a sua teoria da paródia como intertextual, atribui o papel central à codificação e ao partilhar dos códigos entre emissor e receptor.

Considerando com Gérard Genette a paródia como uma relação estrutural entre dois textos, fazendo eco da teoria de Bakhtine ao defini-la como uma forma de dialogia textual, Linda Hutcheon vai mais longe ao considerar a paródia mais activa do que passiva afastando-a das categorias puramente textuais. Assim, a paródia moderna, não se pode ficar por uma análise formal porque não envolve apenas um enunciado estrutural mas também uma enunciação, acto este que inclui um emissor, um receptor, um tempo e um lugar, um discurso que o segue e precede e um contexto enunciativo que influencia a paródia. A este propósito, Edward Said defende uma teoria literária que considere o que ele chama “a situação do texto no mundo”<sup>33</sup>. O autor crê que a arte, não pode fugir ao seu contexto histórico, social e ideológico; por isso considera que todos os textos, mesmo os paródicos, são “mundanos”, são acontecimentos que mesmo parecendo negá-lo, fazem parte do momento histórico em que são localizados e interpretados. A paródia não está desligada do mundo porque todo o acto de enunciação está envolvido no activar da paródia. Sendo a paródia interdiscursiva e de voz dupla, não nos podemos surpreender com a valorização da obra de Bakhtine quando o autor formula a ideia de *polifonia literária* e de *dialogismo* considerando a paródia “um híbrido dialogístico intencional” dentro da qual “línguas e estilos iluminam-se activa e mutuamente”<sup>34</sup>.

Partindo da definição de paródia como repetição com distância crítica, Linda Hutcheon distancia-a de outros géneros tradicionalmente confundidos com ela como são o pastiche, a citação e a sátira. Retomando o étimo grego de paródia, a autora observa que o próprio étimo dá mais informação do que aquela que se lhe atribui. O prefixo *para* tem dois significados ainda que tradicionalmente só seja mencionado um deles, o de *contra*, *oposição*; tornando-se a paródia uma oposição entre dois textos, ponto de partida para a componente ridícula da definição habitual de paródia; um texto surge em confronto com outro, na tentativa de o caricaturizar, contudo, nada no conceito de paródia sugere a inclusão do ridículo. Paralelamente, o mesmo prefixo *para* pode significar *ao longo de*, sugerindo desta feita, uma relação de acordo, de cumplicidade. Este sentido permite-nos o alargamento do conceito, tornando a paródia uma repetição com diferença que contém implícita, uma distância crítica entre o texto parodiado e o novo texto; distância esta, que é geralmente assinalada pela ironia. Partindo deste pressuposto a autora estuda a interacção da ironia com a paródia, considerando a ironia a principal estratégia retórica utilizada pela paródia<sup>35</sup>.

Como figura de retórica, a ironia é essencial ao funcionamento da paródia. A paródia não é um tropo como a ironia; define-se não enquanto fenómeno intratextual mas enquanto modalidade intertextual. Como as outras formas intertextuais, a paródia efectua

uma sobreposição de textos. Ao nível da estrutura formal, um texto paródico é a articulação de uma síntese, dum incorporação dum texto parodiado (anterior) num texto parodiante; dum encastramento do velho no novo. “La parodie représente à la fois la déviation d’une norme littéraire et l’inclusion de cette norme comme matériau intériorisé”<sup>36</sup>.

Ao relacionarmos a paródia com a ironia, temos de ter em conta o duplo funcionamento da ironia do contraste semântico e da avaliação pragmática. A ironia é ao mesmo tempo estrutura antifrásica e estratégia avaliativa; o que permite e exige ao leitor-descodificador interpretar e avaliar o texto que está a ler. Num texto que se quer irónico é necessário que o acto de leitura seja dirigido para além do texto, para uma descodificação da intenção avaliadora e por isso irónica do autor. Se a nível semântico a ironia provoca um contraste entre o sentido pretendido e o afirmado realizando uma sobreposição estrutural de contextos semânticos - o que se diz e o que queremos dar a entender com o que se diz - dando a um significante dois significados; a nível pragmático a ironia tem um papel muito mais relevante; a ironia julga, avalia. Colocando esta estrutura em paralelo com a estrutura da paródia, constatamos que a ironia opera ao nível semântico da mesma maneira que a paródia opera a nível textual. A paródia representa também uma marca da diferença no meio dum sobreposição de contextos. A ironia, como a paródia reúne a diferença na síntese, a alteridade na incorporação. É esta semelhança estrutural que explica o uso privilegiado da ironia como figura de retórica do discurso paródico; “Là où l’ironie exclut l’univocalité sémantique, la parodie exclut l’unitextualité structurale”<sup>37</sup>.

## 2 • O conceito de ironia

A concepção de ironia foi durante muito tempo limitada à tradição retórica designando uma forma de discurso ou expressão segundo a qual queremos dar a entender o contrário do que dizemos. A alteração deste pressuposto só se torna perceptível nos finais do século XVIII quando a concepção socrática de ironia é retomada pelos românticos. A ironia sai então do círculo definido e limitado da retórica e entra na literatura. A relação do autor com a sua obra, o movimento que o faz transcender a criação literária, foram considerados os verdadeiros traços da ironia. De representação a literatura passa a expressão de um Eu que F. Schlegel define explicando que “o íntimo é pressionado para fora como uma força alheia a nós”<sup>38</sup>. A consciência dessa força é a porta aberta ao outro, que é ainda um Eu. O narrador é então a encenação do Eu, o seu duplo, mesmo que o texto surja em terceira pessoa. A consciência da dramatização do Eu concretiza-se na ironia.

Obras da literatura universal como o D. Quixote de Cervantes nunca anteriormente consideradas numa perspectiva irónica são, à luz do alargamento sofrido pelo conceito de ironia, consideradas irónicas.

Foi a obra de Friedrich Schlegel que trouxe a justificação da mudança. O termo “ironia romântica” indica não só a significação retórica da ironia como também a existência duma forma literária de ironia descoberta pelos românticos na obra de escritores admirados e estudados por eles, como o foram Cervantes e Shakespeare entre outros. Schlegel diz a propósito: “C’est là que je cherche et que je trouve le romantisme chez les premiers Modernes, dans Shakespeare, dans Cervantès, dans la poésie italienne, dans cette époque des chevaliers, de l’amour et des contes, d’où proviennent la chose et le mot lui-même”<sup>39</sup>. Os primeiros românticos não tinham sequer consciência de eles próprios constituírem o romantismo, para eles confinado ao fim da Idade Média e à criação literária do Renascimento.

Os *Fragmentos Críticos* de F. Schlegel e mais tarde os *Fragmentos* da revista *Athenaum*, esclarecem este novo conceito de ironia ligado ao princípio romântico de um acordar da antiguidade clássica na época moderna, uma espécie de segundo renascimento expresso nos românticos pelo projecto de construção de uma nova mitologia<sup>40</sup>.

À problemática levantada pelos românticos sobre a ironia, que parece puramente histórica, juntaram-se definições teóricas que deram à ironia uma posição predominante no seio da teoria recente da literatura. Se limitarmos o conceito de Romantismo a uma época histórica, o termo “ironia romântica” é demasiado estreito; a verdade é que Schlegel e os críticos que se lhe sucederam não conceberam a ironia como uma categoria histórica mas sim como um traço característico da literatura sempre capaz de novas multiplicações. O próprio termo “ironia romântica” só era utilizado pelos românticos quando se referiam a escritores que tal como Shakespeare, foram, pelo seu vocabulário, poetas românticos. “Ironia romântica” não era propriamente uma designação que os autores românticos aplicavam a si próprios mas sim uma categoria estabelecida pelos críticos posteriores que designa a ironia descoberta na época romântica. Assim, quando hoje utilizamos o termo “ironia romântica”, sabemos que se trata duma concepção de ironia que surge especificamente na literatura através da qual o autor está presente na sua obra e conduz os jogos possíveis da dissimulação. Este conceito de ironia não é exclusivo dum género literário e não é limitado no tempo a épocas determinadas; ele constitui uma característica da literatura moderna e por isso o vamos encontrar na obra de Agustina Bessa-Luís<sup>41</sup>, particularmente na obra que é nosso objecto de estudo *As Terras do Risco*.

Há contudo uma certa articulação entre a ironia clássica e a ironia romântica. Numa perspectiva da história da literatura europeia, a ironia surge de duas formas fundamentais, sendo uma caracterizada como figura retórica segundo a qual expressamos o contrário do que queremos expressar; a outra, a ironia moderna ou romântica, que se afirma na relação literária entre autor e leitor, é um processo através do qual o autor se distancia da sua obra, assumindo uma atitude lúdica e subjectiva, cujo traço encontramos já em escritores da Idade Média.

As formas características de ironia clássica remontam a

Sócrates, o verdadeiro mestre da ironia. É Platão que nos dá, nos diálogos socráticos, a sua verdadeira dimensão. Nietzsche na *Origem da Tragédia* analisa os diálogos platónicos e considera-os o receptáculo de todos os géneros artísticos anteriores; “mistura de todos os estilos e de todas as formas precedentes, o diálogo oscila entre a narrativa, o lirismo e o drama, entre a prosa e a poesia e além disso infringe a antiga e rigorosa regra da unidade formal na linguagem”<sup>42</sup>. Estabelecendo a ligação entre o diálogo platónico e as formas narrativas modernas especialmente o romance, acrescenta Nietzsche “o diálogo platónico foi de certo modo a jangada que salvou a poesia antiga e os seus descendentes, após o naufrágio: comprimidos em pouco espaço, submissos perante o timoneiro Sócrates, vogam em direcção a um mundo novo que nunca se cansou de ver este espectáculo fantástico. Platão conseguiu realmente legar à posteridade o protótipo de uma obra de arte nova, do romance que pode ser considerado o aperfeiçoamento indefinido da fábula de Esopo”<sup>43</sup>. Esta relação do diálogo platónico com o romance moderno não é apenas fruto da mistura dos géneros; ela nasce do olhar sobre a forma discursiva auto-reflexiva e autocrítica do diálogo platónico; relação que reside na troca dialogada de diferentes pontos de vista, de diversas perspectivas que iremos também encontrar na época moderna de onde não sobressai uma voz autoritária mas várias vozes que expressam diferentes opiniões<sup>44</sup>.

Também Aristóteles se debruçou sobre a figura de Sócrates e sobre o diálogo platónico, alterando a significação do conceito de ironia considerada uma forma de afastamento e desvio da realidade, uma forma eminente de gabarolice. Nos seus textos, Aristóteles, define a ironia, ainda que de forma muito ténue, como uma divergência em relação à autenticidade; apesar de tudo, toma Sócrates como exemplo para ilustrar o aspecto nobre da ironia, considerando-a, quando usada com medida, um comportamento apropriado.

É na disciplina de retórica que a ironia encontra o seu lugar nos séculos seguintes definida como expressando o contrário do que se quer dizer. Cícero introduz o conceito na língua latina apelidando-o de *dissimulatio* e Quintiliano classificou-o entre os tropos. Ao longo da Idade Média, a ironia foi apenas concebida no espírito retórico; a ironia socrática era desconhecida e só no Renascimento ela foi redescoberta; mesmo assim nos momentos seguintes assiste-se a uma regressão e Sócrates quase deixou de ser evocado. O conceito de ironia mantém-se integrado na retórica até finais do século XVIII, momento em que, procurando uma conceptualização mais consciente, se assiste à grande transformação que faz passar a ironia da sua forma antiga à moderna, da sua forma clássica à romântica. É o momento em que Friedrich Schlegel alarga o conceito assumindo a sua transformação no fragmento 42 dos *Fragments Critiques*<sup>45</sup>:

“La philosophie est la patrie propre de l’ironie, que l’on aimerait définir beauté logique: car partout où l’on philosophe en dialogues parlés ou écrits, et non sur le mode rigoureusement systématique, il faut exiger et faire de l’ironie; même les Stoiciens

tenaient l'urbanité pour une vertu. Sans doute y a-t-il aussi une ironie rhétorique qui, employée avec retenue, est remarquablement efficace, en polémique surtout; toutefois, elle est à l'urbanité sublime de la muse socratique ce que l'éclat du plus brillant morceau d'orateur est à une tragédie antique de haut style. Seule la poésie là encore peut s'élever à la hauteur de la philosophie; elle ne prend pas appui, comme la rhétorique, sur de simples passages ironiques. Il y a des poèmes, anciens et modernes, qui exhalent de toutes parts et partout le souffle divin de l'ironie. Une véritable bouffonnerie transcendante vit en eux. À l'intérieur, l'état d'esprit qui plane par-dessus tout, qui s'élève infiniment loin au-dessus de tout le conditionné, et même de l'art, de la vertu et de la génialité propres: à l'extérieur, dans l'exécution, la manière mimique d'un bouffon italien traditionnel”.

Neste fragmento Schlegel afirma a verdadeira tradição da ironia como sendo não retórica mas filosófica, e dentro desta numa espécie particular de argumentação filosófica praticada por Sócrates, da qual, Platão nos seus diálogos, fez arte. Schlegel classifica este tipo de argumentação como “beleza lógica” que mais não é do que a dialéctica socrática ou platónica, o movimento progressivo do pensamento. O fragmento sugere que sempre que se filosofa sob a forma de diálogo se deve produzir e exercer a ironia; o que coincide com a opinião de Schlegel sobre Platão: “Platon n'avait pas de système mais uniquement une philosophie: la philosophie d'un homme est l'histoire, le devenir, le développement et la formation progressifs de ses pensées”<sup>46</sup>. A filosofia é uma procura; Platão exerceu-a sem nunca chegar a um fim, tentando apresentar como arte a marcha incessante do seu espírito sempre em busca do conhecimento. Não ignorando o lugar da ironia na tradição retórica europeia, Schlegel considerou a ironia retórica mais insignificante do que a expressa na “pátria da filosofia” que se manifesta por todo o lado, na obra inteira, e não em passagens específicas. Assim afirma no citado fragmento que não será a retórica a elevar-se ao nível da filosofia mas a poesia, usando a ironia “de toutes parts”, ligando a qualidade irónica a um traço da literatura que se encontra em obras de Diderot, Cervantes, Shakespeare bem como em elegias antigas e mesmo em autores recentes como Goethe que até ao momento não tinham sido interpretados como tal - obras que “exhalent de toutes parts et partout le souffle divin de l'ironie”. Este sopro divino da ironia é descrito pelo ambiente que domina o interior das obras, um “état d'esprit qui plane par-dessus tout”. O fragmento aponta ainda para a “bouffonnerie transcendente”, atitude de “clown”, exterior à ironia ou a forma como a ironia deverá entrar na obra literária à “la manière mimique d'un bouffon”.

A definição de ironia colocada nestes termos não inventou nada de novo, apenas nomeou algo que reenviava para um traço essencial da literatura europeia. A associação dos contrastes, do sério e do gozo, da alegria e da tristeza, fez surgir uma série de figuras que sob a capa do bufão formaram a galeria de personagens dominantes na literatura do Renascimento. É este bufão que encontramos em Rabelais, em Cervantes, em Shakespeare. O seu traço característico é uma sábia

mistura de esperteza e loucura, de saber e ignorância, no qual os contrastes se interpenetram de tal forma que constituem um todo<sup>47</sup>. Neste sentido, os românticos consideravam o D. Quixote de Cervantes a encarnação viva da ironia no sentido dum contraste entre a realidade e a criação literária. Um traço característico do romance em questão é o facto do autor interromper frequentemente a atmosfera narrativa para se dirigir aos leitores colocando-lhes questões ou fazendo observações.

A mesma atitude é assumida por Agustina Bessa-Luís em *As Terras do Risco*. A comunicação com o leitor está a cargo do narrador que o guia e o faz entrar no labirinto da escrita. O leitor aprende o jogo, compromete-se, e se a leitura é uma actividade guiada pelo texto, o leitor terá de reagir a estímulos presentes no próprio texto para apreender a mensagem por ele veiculada. Sendo a narrativa o lugar por excelência da ironia, cabe ao narrador a posição de ironista. O seu estatuto de conhecedor de toda a história coloca-o numa posição privilegiada face ao leitor, manobra por isso a narração como bem entende, na tentativa de cativar o leitor porque sem ele, a comunicação não se estabelece. Por isso em *As Terras do Risco*, o narrador adianta informações “Ainda que seja cedo para o contar...” (T.R. p. 51); explica o evoluir da narrativa anunciando factos futuros “Em breve as coisas iam complicar-se, conforme os documentos que o professor Martin Arnoul encontrasse ou farejasse nas bibliotecas, as suas viagens iam tocar outros continentes” (T.R. p. 59); sugere pistas de leitura, chamando a atenção para pormenores que mais tarde ajudarão o leitor a dar significado diferente às atitudes que então as personagens assumam - Précieuse, a bonita esposa do professor Martin, provoca reacções estranhas nos outros. O padre José Maria viu-a pela primeira vez na lapa de Santa Margarida e teve um sobressalto. Nada no momento justificava tal atitude, por isso o narrador a justifica dando-nos conta de que “Ela estava transtornada por uma enfermidade de espírito que ia durar dois anos e meio” (T.R. p. 70). Por vezes o tom moralizante utilizado, faz surgir uma segunda pessoa interpelativa, atitude que traz uma proximidade do narrador em relação ao leitor. Como condutor da história o narrador interrompe-a voluntariamente para dar conta ao leitor dos seus propósitos criando assim cumplicidade com ele - “Durante um certo interregno vamos falar de Edgar Mendes, de quem se disse que nasceu em Viseu, eu transferi para Moimenta mas que na realidade viveu em Vila Pouca de Aguiar até aos dez anos” (T.R. p. 101). O narrador joga, anula a distinção entre jogo e seriedade, entre verdade e falsidade como os bobos das comédias de Shakespeare. Sem nunca perder a comunicação com o leitor procura a cumplicidade com ele nas pausas narrativas que provocam um desvio da história. É o momento em que o pensamento corre e se ramifica. A pausa tem um lugar privilegiado no exercício da ironia. É durante as pausas que o ponto de vista do narrador se deixa substituir por um ponto de vista mais geral o que leva a que por vezes se introduza no discurso a linguagem aforística tão característica de Agustina - “Os homens que se apaixonam são todos do mesmo tipo:

apreciam as delícias da melancolia. Podem ser violentos ou sensatos, mas aproxima-os essa natureza que sente as lágrimas, embora não seja piegas nem sentimental. Os homens de lágrimas, que tiram do sofrimento um encanto superior ao do prazer prometido, são os que se apaixonam. Assim era Baltar o guardião” (T.R. p. 94).

É nas pausas que melhor se percepção a presença do narrador/autor. A representação do autor é expressão da mais pura ironia. O autor/narrador é um simulador que dá forma a um mundo onde tudo cabe porque tudo pode ser negado. Aquele que escreve assume a posição do ironista “recusando a certeza, o acabado das verdades feitas em nome da *sua* verdade”<sup>48</sup>. Consequentemente o ironista nada pode garantir, porque a sua verdade não é uma verdade acabada mas sim uma verdade possível; por isso somos confrontados com o inacabado - “Eis como se termina um livro - deixando sempre alguma coisa por dizer”<sup>49</sup>.

A ironia exprime-se essencialmente na reflexão crítica do autor sobre ele próprio que de certa forma se coloca fora da sua obra, contemplando-a com um sorriso trocista. Nesta perspectiva, a ironia é indissociável da formação da consciência literária moderna. “Dans son alternance d’approbation et de négation, de sortie hors d’elle-même et de retour en soi-même, d’expansion et de contraction, d’autocréation et d’autodestruction, l’ironie est le principe stimulant de la théorie romantique”<sup>50</sup>. A ironia apresenta-se na maior parte das vezes sob a “forma do paradoxo”<sup>51</sup> em expressões como “tout offert à coeur ouvert et profondément dissimulé” ou “conflit entre l’inconditionné et le conditionné”, assume-se como “l’impossibilité de la nécessité d’une communication sans reste”. Schlegel ao definir a ironia socrática, considera-a “l’unique feinte fœnicierement involontaire et pourtant fœnicierement lucide”<sup>52</sup>. A lucidez é importante no acto da criação da que “pour pouvoir bien écrire d’un objet, il ne faut plus y être intéressé; la pensée qu’on veut exprimer avec lucidité doit être entièrement dépassée”; só assim o criador terá consciência do valor da auto-limitação que é a tarefa mais necessária - “car partout où l’on ne se limite pas soi-même le monde vous limite, ce qui vous rend esclave” e ao mesmo tempo a tarefa mais elevada - “car on ne peut se limiter soi-même que sur les points et les plans où l’on a une force infinie, auto-création et auto-négation”<sup>53</sup>. Schlegel define a técnica irónica como uma “alternance incessante d’auto-création et d’auto-destruction”<sup>54</sup>; dois factores contrários que agem na produção literária, assumindo a ironia uma posição intermédia entre o entusiasmo e o cepticismo. A técnica de auto-destruição e auto-criação encontra o seu modelo no método filosófico de Fichte para quem o termo transcendental designa uma atitude de reflexão segundo a qual o Eu na sua acção criativa é determinado por um movimento centrífugo que o faz sair dele próprio e por um movimento centrípeto que o faz regressar definindo-o. Schlegel transpôs este ponto de vista transcendental para o fenómeno da criação literária, definindo a atitude transcendental como um processo de reflexão que assenta na interacção de opostos - auto-criação e auto-destruição. Processo de

reflexão transcendental considerado como um princípio móvel e apontado como a marcha da ironia. A dialéctica é assim considerada por Schlegel essencial; as antinomias não são expostas no sentido de atingir um equilíbrio final ou uma reconciliação harmoniosa entre contrários mas sim reconhecidas como natureza interna da vida intelectual nas tensões e oposições que provocam. A ironia assume-se como um movimento do pensamento, uma revolução permanente: “la vie de l’esprit universel est une chaîne ininterrompue de révolutions intérieures”<sup>55</sup>. O resultado que obtem o artista neste oscilar constante entre dois contrários é apresentado como auto-limitação: “Avoir le sens (...) est une division de l’esprit; auto-limitation, donc le résultat d’une auto-création et d’une auto-négation”<sup>56</sup>. Constituindo este oscilar entre auto-criação e auto-destruição o traço fundamental da ironia, ela não deixou de ser tratada por Schlegel sob outros aspectos; a ilustrá-los está a referência à relação da individualidade do autor com a sua obra onde o seu espírito se manifesta de uma forma particular; a poesia moderna deve associar a sua trama literária com “la réflexion artistique et le beau réfléchiement de soi” e “se présenter elle même, et être partout à la fois poésie et poésie de la poésie”<sup>57</sup>. Da mesma forma lemos no *fragmento 116* que a poesia romântica “peut le mieux flotter entre le présenté et le présentant, sur les ailes de la réflexion poétique, porter sans cesse cette réflexion à une plus haute puissance, et la multiplier comme dans une série infinie de miroirs”<sup>58</sup>. Schlegel defende ainda uma concepção cósmica da ironia: “l’ironie est la claire conscience de l’éternelle agilité, de la plénitude infinie du chaos”<sup>59</sup>. Tudo o que surge não deixa de ser apenas um pedaço de um todo global; concepção esta que aponta para uma estreita ligação entre a perfeição infinita e a ironia romântica uma vez que é a ironia que faz da poesia romântica uma “poesia universal e progressiva” encaminhando-a para um estado de transformação constante. “Elle seule est infinie” escreve Schlegel a propósito da poesia romântica apontando para o seu estado de evolução constante e permanente já que “c’est son essence propre de ne pouvoir qu’éternellement devenir et jamais s’accomplir”<sup>60</sup>.

É importante referir para a compreensão moderna do conceito de ironia o trabalho de Kierkegaard sobre o método socrático. Para este autor, o conceito de ironia faz a sua entrada no mundo com Sócrates, mas os conceitos, tal como os indivíduos, têm a sua história e tal como eles, não resistem ao tempo. No entanto, “por isso e apesar disso, guardam mesmo assim uma espécie de saudade da terra onde nasceram”<sup>61</sup>. Se por um lado a filosofia não pode ignorar a evolução do conceito, também não se pode fixar na sua primeira aceção.

Muitos críticos viram no trabalho de Kierkegaard uma crítica ao romantismo; contudo, o grande objectivo do autor foi compreender a subjectividade ou mais exactamente o devir subjectivo, sendo Sócrates o escolhido para guiar tal processo.

Kierkegaard evoca duas formas fundamentais de ironia; a primeira é aquela em que “a subjectividade pela primeira vez faz valer o seu direito na história universal”, o que nos remete para a

subjectividade socrática. A partir desse momento, nada mais voltaria a ser como dantes; o antigo desapareceu e tudo se tornou novo. Se a partir de então surge uma nova forma de aparição da ironia, isso acontecerá de forma a que “a subjectividade a faça valer numa forma ainda mais alta. Tem de existir uma segunda potência da subjectividade, uma subjectividade da subjectividade, correspondente à reflexão da reflexão”. Nesta acepção da ironia moderna, a consciência “toma consciência da ironia nítida e determinantemente”<sup>62</sup> apresentando a ironia como sendo o seu ponto de vista. A primeira ironia, a de Sócrates não foi combatida “por se ter feito justiça à subjectividade” a segunda ironia foi “combatida e aniquilada pois como era injustificada, só se podia fazer justiça a ela superando-a”<sup>63</sup>. A história do conceito de ironia permanece sob o ponto de vista de Kierkegaard dispersa e por isso é levado a fazer uma longa reflexão sobre as significações assumidas pelo conceito ao longo do tempo.

A ironia não se reporta a nenhum fenómeno individual mas sim a toda a existência que se torna estranha ao sujeito irónico tornando-se este, estranho à existência na medida em que a realidade perdeu a validade para ele<sup>64</sup>. O sujeito irónico vê o passado em toda a sua imperfeição; para ele, a realidade perdeu a validade e torna-se incompleta. Sem se conformar com o presente não possui ainda o novo. Ele apenas o julga<sup>65</sup>. O indivíduo irónico afasta-se do seu tempo e assume uma posição contra ele. O porvir é ainda oculto mas a realidade a que se opõe é aquilo que ele deve destruir. Eis a ironia como a “negatividade infinita e absoluta”. É negatividade porque apenas nega; é infinita pois não nega este ou aquele fenómeno; é absoluta pois “aquilo por força de que nega, é um mais alto que contudo não é”<sup>66</sup>. A ironia é a determinação da subjectividade já que o sujeito está “negativamente livre” pois a realidade que lhe dará o conteúdo não está à vista; é livre do vínculo ao qual a realidade que existe mantém com o sujeito, é negativamente livre pois não há nada que o prenda. Esta liberdade dá ao sujeito irónico um certo entusiasmo na medida em que se deixa absorver pelo infinito das possibilidades. No entanto não se entrega a este entusiasmo que apenas nutre o entusiasmo de destruição que há nele. Não estando na posse do novo, o seu princípio está contudo presente como possibilidade por isso o sujeito irónico anula a realidade com a própria realidade e neste sentido se coloca ao serviço da ironia do mundo. Esta relação da subjectividade com a ironia é expressa por Kierkegaard nas suas teses<sup>67</sup>; o autor considera a partir delas que a “negatividade absoluta e infinita” constitui o traço distintivo da ironia socrática e de toda a ironia. Esta transformação do conceito de ironia aparece em Kierkegaard na sua última tese onde defende que “como toda a filosofia se inicia pela dúvida, assim também se inicia pela ironia toda a vida que se chamará digna do homem”<sup>68</sup>. Para que o espírito irónico se desenvolva exige-se que o sujeito tome consciência da sua ironia, se sinta negativamente livre ao condenar a realidade dada e goze a liberdade negativa. Para que tal aconteça, a subjectividade tem de ser desenvolvida e na medida em que se faz valer, surge a ironia. O facto

de o sujeito ver a realidade ironicamente não implica que ele se relacione também ironicamente consigo próprio ao impor a sua própria concepção de realidade. Assim se falou de ironia e da concepção irónica da realidade, que raramente se configurou ironicamente e, a acontecer, a ruína da realidade era certa e inevitável uma vez que o sujeito irónico predomina sobre a realidade; procedendo então como com a ironia do mundo - deixa o existente subsistir sem lhe dar validade alguma e sob tal máscara empurra-o para a ruína; o que nos remete uma vez mais para Sócrates. Toda a realidade tinha perdido para ele a validade tornando-se ele próprio em relação a ela, um estranho. Por outro lado, Sócrates, serviu-se da ironia para destruir o helenismo, frente ao qual, o seu comportamento também era irónico - fingiu deixar a ordem estabelecida subsistir, conduzindo-a à ruína. Contudo não era a realidade em geral que ele negava mas sim a realidade duma certa época e o que a ironia exigia era a realidade da subjectividade, a realidade da idealidade.

Sobre a forma moderna de ironia, também Kierkegaard reflete no seu texto, sob o título *A ironia após Fichte* considerando que o ponto de vista da ironia romântica é o Eu fichtiano ou a “subjectividade fichtiana”<sup>69</sup> assumindo assim a crítica de que a ironia não estava ao serviço do espírito do mundo. Kierkegaard comenta a falta de sentido da realidade e do tempo presente dos primeiros românticos citando como exemplo a sua relação com a realidade histórica que com um gesto, se tornou mito, poesia, lenda e aventura e não história real. A ironia vivia ora na Grécia “sob o belo céu grego” ora “mergulhava nas florestas primitivas da idade média”. Kierkegaard constata o mesmo fenómeno “em todos os domínios teóricos”. Uma qualquer religião podia ser para a ironia o absoluto “mas ela sabia todo o tempo muito bem que a razão pela qual isto era o absoluto era porque a própria ironia assim queria”<sup>70</sup>

A ironia conseguiu dominar a realidade histórica fazendo-a vagar, tornando-se ela própria também errante. A sua forma de realidade é pura possibilidade e para a preservar deve-se “viver poeticamente”<sup>71</sup>. A forma importante para viver neste mundo irónico e poético reside na máscara e na fantasia à escolha do ironista “Ora ele anda com a face orgulhosa de um patricio romano, envolto numa toga com orlas de púrpura, ora se oculta num humilde traje de peregrino penitente, ora se senta com as pernas cruzadas como um paxá turco no seu harém, ora ele erra por aí sob os trajes de um tocador de cítara”<sup>72</sup>. Aspectos em que o irónico pensa quando se diz que se deve viver poeticamente e é isso que ele consegue ao poetisar-se a si mesmo. Mas o irónico não se contenta em criar-se a si próprio, ele quer também criar o mundo que o rodeia e nesse sentido “a sua vida perde toda a continuidade”<sup>73</sup>, transformando-se numa sucessão de ambientes. Sendo esses ambientes reais para o irónico ele exprime-os sempre sob a forma de contraste: “As suas aflições ocultam-se no nobre gracejo, a sua alegria é envolvida em lamentações. Ora ele está no caminho do convento, e durante o trajecto visita a montanha de Venus, ora se dirige à montanha de Venus e durante a viagem reza num convento”;

e se é necessário um elemento que assegure a unidade e a coesão, esse elemento é o tédio que se assume “como a única continuidade que o irónico tem”<sup>74</sup>. A ironia permanece negativa; em termos teóricos estabelece o desacordo entre ideia e realidade e vice-versa; em termos práticos entre possibilidade e realidade e vice-versa.

A ironia é necessária a toda e qualquer produção artística e o poeta deve relacionar-se ironicamente com a sua poesia para dessa forma abrir um espaço ao elemento objectivo. Shakespeare, apontado como mestre da ironia assim age na sua obra e se por vezes a sua lírica culmina na loucura, não falta nessa loucura, um grau de objectividade. A ironia está presente em toda a parte ao mesmo tempo “ela ratifica cada traço individual, para que não haja excesso ou defeito” por isso “quanto mais ironia houver tanto mais livre e poeticamente o poeta flutuará suspenso sobre a sua obra poética”<sup>75</sup>, por isso a ironia não está presente aqui ou ali, mas por todo o lado, de forma que a ironia visível é ironicamente dominada. A ironia liberta simultaneamente o poeta e a poesia mas, para isso acontecer o poeta tem também de dominar a ironia. O facto de o poeta dominar a ironia no momento da criação poética não implica que a domine na realidade à qual ele mesmo pertence. O poeta não vive poeticamente pelo facto de criar uma obra poética; ele só vive poeticamente quando ele mesmo está orientado e assim integrado no tempo em que vive, está positivamente livre na realidade à qual pertence. É nesta altura que a ironia adquire a sua verdadeira significação e validade. O que a dúvida é para a ciência, a ironia é para a vida pessoal. Se os homens da ciência não admitem uma verdadeira ciência sem a dúvida, também se pode com a mesma razão afirmar que nenhuma vida humana é possível sem ironia; “A dúvida é aquilo que nos faz avançar. A civilização e a descoberta partem da dúvida. A dúvida é a minha atitude perante tudo”<sup>76</sup>. A ironia não é a verdade mas sim o caminho. No que respeita à prática, a ironia ensina a realizar a realidade não no sentido de a idolatrar, negando que há ou deveria haver em cada homem uma nostalgia de algo mais alto e mais perfeito. Esta nostalgia não pode esvaziar a realidade, antes pelo contrário “o conteúdo da vida tem de ser um verdadeiro e significativo momento numa realidade mais alta, cuja plenitude atrai a alma”. Assim a realidade adquire o seu valor como história; ela não quer ser recusada e a nostalgia deve ser um sentimento são e não uma forma medrosa de fugir do mundo. No campo teórico, “a essência tem de se mostrar como fenómeno”<sup>77</sup>. Uma vez que a ironia é dominada, deixa de crer em algo escondido por detrás e ao mesmo tempo impede a idolatria do fenómeno.

### 3 • Fragmento e escrita fragmentária

Na estética romântica, o fragmento ocupa o mesmo lugar da ironia - zona inacessível entre o finito e o infinito. Reenvia-nos simultaneamente para uma tradição inspirada nos epigramas e máxi-

mas latinas e para uma escrita caracterizada por um relativo inacabamento, pela ausência de desenvolvimento discursivo.

Na sua acepção filológica assume o valor de ruína com função de evocação; evoca o que se perdeu ainda que represente, enquanto esboço, a unidade viva duma individualidade, duma obra ou dum autor.

Na sua acepção literária, designa a exposição de um assunto que não se pretende levar à exaustão correspondendo ainda à ideia moderna que o inacabado pode ou deve ser publicado.

Delimita-se assim o fragmento por uma dupla diferença; se não é um retalho, um simples trecho, também não é aquilo a que os moralistas chamam de máximas, sentenças ou opiniões. Estes, pretenderam sempre dar aos seus trechos a ideia de acabamento; o fragmento, pelo contrário, assume um certo inacabamento. Surge assim a distinção subtil entre fragmento como uma totalidade em miniatura “pareil à une petite oeuvre d’art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant et clos sur lui-même comme un hérisson”<sup>78</sup>, e o fragmentário considerado como qualquer coisa que não se pode fechar.

Schlegel viu na forma fragmentária a que melhor se adaptava à compreensão e à comunicação humanas. Procurando o conhecimento, o homem procura a verdade; mas esta procura é infinita e por isso o homem assume o carácter de errante eterno, de *homo viator*. Esta procura incessante do conhecimento, da verdade, encontramos-a em *As Terras do Risco*, onde o professor Martin, inquieto e insatisfeito, ávido de conhecimento, se isolava e se embrenhava em documentos onde pressentia a ideia que perseguia, “na busca obsessiva de elementos novos para confirmarem a sua tese. Eles surgiam de todos os lados(...) o caso tornava-se labiríntico que não dava a Martin ocasião para outros pensamentos” (T.R. p. 64/65).

Apresentados como inacabados, os fragmentos são considerados como uma pequena obra de arte, devem por isso ter os seus traços. Perdido numa quantidade de papéis, documentos, fichas, correspondência, o professor Martin via-se envolvido numa teia de indícios que ora se abriam e lhe sugeriam francos avanços, ora se fechavam “devido ao delicado do assunto” (T.R. p. 35); não sendo a confirmação da sua ideia, apontam para ela, como o fragmento não sendo a obra total, aponta para ela.

Neste sentido deveremos também entender a totalidade da poesia como fragmento. Deste pressuposto parte Schlegel para a definição de poesia romântica como “universelle et progressive” cuja essência é “ne pouvoir qu’ éternellement devenir et jamais s’accomplir”. Conceitos que nos remetem para a poesia enquanto *poiesis*, enquanto e como produção.

O fragmento deve por isso ter os traços da obra de arte. Sem ser a obra de arte é contudo em relação a ela que é preciso destacar a sua individualidade que é antes de mais a multiplicidade inerente ao género. A totalidade fragmentária não pode ser situada em lado

nenhum, ela está simultaneamente no todo e nas partes; cada fragmento vale por si e a totalidade é o fragmento na sua individualidade acabada.

A obra implica para os românticos o inacabamento. A verdadeira obra, a obra absoluta e universal é essa “vida espiritual” na qual vivem todos os indivíduos e que a distingue das obras da poesia e da filosofia isoladas ou fragmentadas<sup>79</sup>. A obra neste sentido está ausente e a fragmentação é a marca dessa ausência. De certa forma o fragmento traduz a verdade de toda a obra, faz e não faz o sistema; daí a origem romântica ser o caos e a época dos românticos ser a época do caos das obras, ou das obras caóticas. Escreve Schlegel “Lorsqu’on observe avec une égale attention l’absence de règles et les buts de l’ensemble de la poésie moderne et l’excellence des parties prises isolément, la masse de cette poésie apparaît comme un océan de forces en lutte où les particules de la beauté dissoute, les morceaux de l’art disloqué s’entrechoquent dans le désordre d’un trouble mélange. On pourrait l’appeler un chaos de tout ce qui est sublime, beau et séduisant”<sup>80</sup>. A obra de Jean Paul é considerada nos fragmentos como um caos<sup>81</sup>; esse mesmo Jean Paul que fora apresentado como “un des seuls produits romantiques de notre époque sans romantisme”<sup>82</sup>. O caos é de facto a situação de ingenuidade perdida e do absoluto não encontrado e neste sentido o caos define sempre a condição humana - somos seres orgânicos em potência, caóticos<sup>83</sup>. O caos é algo que se constrói, por isso a atitude romântica não é dissipar o caos mas sim construí-lo; a organização pode e deve ter lugar no seio da desorganização como a sua própria paródia. É o construir que acaba por reenviar ao caos como obra exemplar; a fragmentação reenviaria assim paródica e seriamente a ela própria, ao seu próprio caos.

Nesta perspectiva, podemos abordar a obra de Agustina e especificamente *As Terras do Risco*.

### **3.1 • Entre a fragmentação e a unidade - o romance de Agustina Bessa-Luís**

Agustina Bessa-Luís refaz em cada livro a labiríntica teia da obra total onde persiste “o sentido do uno através do múltiplo, da totalidade através do fragmento, do absoluto através do relativo”<sup>84</sup>. Cada obra se assume como itinerário cujo horizonte é a totalidade que se cumpre no ainda não dito. Há nos romances de Agustina uma vontade de dispersão, um ímpeto errante e ao mesmo tempo uma força centrípeta que conduz ao lugar inicial, ao paraíso perdido, à obra total, ao caos - lugar de revelação do humano e do sagrado. A nostalgia do centro, conduz à verdade, daí a vontade de romper o véu e iniciar o percurso que leva ao sentido absoluto e oculto das coisas, à sua essência. Do mesmo modo a obra literária deixa de lhe pertencer para iniciar o seu percurso de errância absoluta. Esta sensação de dispersão é reforçada pela errância da própria narrativa, *derivação contínua*.

Marcados pela dispersão, há nos romances de Agustina uma continuidade interior que se não quebra, algo de mais profundo que

liga os desvios, as ramificações de pensamento, os fragmentos de história; “é uma arte de um todo que vive de múltiplos fragmentos obstinadamente recuperados e de novo perdidos; de um repouso que se alimenta de incessante movimento; de um centro que se projecta em renovada abertura”<sup>85</sup>. Eduardo Lourenço fala de uma tapeçaria onde “de cada ponto da obra pode partir-se para todos os outros sem que haja um círculo de que cada um seja o centro. É uma tapeçaria, mas de um género especial, aberta”<sup>86</sup>. A narrativa não segue o desenvolvimento linear, rejeita um encadeamento presidido por uma lógica causal e repudia a inscrição dos acontecimentos numa sucessão cronológica, sendo pautada por um tempo interior marcado pela interrupção e engendrando-se a partir duma memória, duma percepção, duma imaginação descontínua.

A história gera-se a ela própria como a escrita, construindo assim um universo inesgotável. Como tal, o poder da escrita conserva em si um aspecto inacabado, perspectivista, cuja essência está no devir. Consequentemente, a escrita assume-se como caminho, percurso de uma verdade em devir e o romance mantém-se em aberto e visa sugerir a possibilidade de algo mais, assumindo-se como processo e não como produto. Neste sentido, quase todos os romances de Agustina nos surgem como inconclusos; “O final vem como uma melodia que morre devagarinho e alongando-se na distância, terminando para nós que deixamos de a ouvir mas que temos a vaga consciência de que ela continua noutra parte”<sup>87</sup>.

Manifesta-se uma analogia entre a experiência literária e a procura do conhecimento porque ambas são marcadas pela errância; “Há sempre uma luta obscura entre a narrativa e o encontro com as sereias, esse canto enigmático que é poderoso pela sua falha” e o romance nasceu dessa luta. O canto encanta e o encontro é sempre adiado para não quebrar o encanto, o fascínio, o desejo de procurar, a vontade de encontrar. Nesse percurso não há caminho, faz-se caminho ao andar. “Com o romance o que fica em primeiro plano é a navegação prévia, a que leva Ulisses até ao ponto de encontro”; a palavra de ordem é que “seja excluída qualquer alusão a um fim e a um destino”<sup>88</sup>. A viagem é infundável, como infundável é o percurso da escrita.

A unidade da obra é feita de diversos elementos - ecos, memórias, cruzamentos, mais do que por linhas bem definidas. Unidade que se mantém em aberto e visa sugerir o inacabamento inerente a qualquer acto de conhecimento humano, a possibilidade de algo mais, de um progresso. A obra abre-se ao desconhecido e esta abertura é condição de conhecimento, janela pela qual nos apercebemos do infinito: “Partiram, é verdade que partiram, levando roupas e livros, conchas e cartões de visita de muita gente que tinham conhecido. Debaixo da chuva miúda a Arrábida parecia desaparecer nas nuvens. Às vezes, outra rapariga do tabuleiro, que se aventurava até às guaritas, dizia que vira Précieuse, ou alguém muito parecido. Constava que ela vivia em Palmela, casada com um desses fidalgos desengenhosos que reflectem a vida dos portugueses autênticos, sem

planos e sem vinganças. Outros diziam que ela e Martin nunca se separaram e que ele continuou a sua pesquisa sobre Jaques Peres. Mas não devemos acreditar em tudo o que nos dizem” (T.R. p. 283/294). Na esteira de Kierkegaard, Agustina Bessa-Luís nunca diz a verdade, reserva-a para si; permite apenas que ela se reflecta sob diversos ângulos nas suas personagens.

Em *As Terras do Risco*, é a escrita com todos os seus mistérios e enigmas que pauta o evoluir da narrativa. Trabalho de escrita e sobre a escrita a que vamos assistindo; por isso em *As Terras do Risco* “é a própria construção do romance que concretiza a ideia de romance”<sup>89</sup>. O professor Martin, que conhecemos já de *O concerto dos Flamengos*, vem a Portugal investigar o original do contrato de casamento de Isabel de Portugal com Filipe de Borgonha, na tentativa de nele encontrar elementos que provem a ascendência judia e peninsular de William Shakespeare. O trabalho que o professor Martin vai iniciar na biblioteca do convento da Arrábida é um trabalho minucioso de interpretação; é um trabalho que o há-de levar por caminhos labirínticos e sinuosos correndo o risco de se perder e de, levado pela fantasia, se confundir com o seu objecto de estudo. O professor Martin envolve-se num trabalho de decifração de “manuscritos de letra desbotada” (T.R. p. 17) e como tal susceptíveis de diferentes interpretações. Manuscritos que, de certa forma apagados ou pouco claros levam aquele que os estuda a um trabalho de adivinhação que é ao mesmo tempo uma actividade onde a imaginação tem lugar. O manuscrito, pelas suas características, assume então na obra o papel do fragmento já que contém em si o germe que o torna produtor de vários sentidos uma vez que “cada uma das cláusulas do contrato era uma fonte de investigações para Martin” (T.R. p. 28); não permitindo nunca chegar a uma conclusão, à totalidade da obra porque “Faltam as conclusões. Não está acabado nem nunca estará. As conclusões duram uma vida” (T.R. p. 174).

Como o fragmento, o manuscrito enquanto caos, é a matéria oferecida ao criador de um mundo, e a este título, o fragmento romântico instala definitivamente a figura do artista como autor e criador, que se assume como “le sujet du jugement, le sujet de l’opération critique, précisément, c’est-à-dire de l’opération qui distingue les incompatibles et construit l’unité objective des compatibles”<sup>90</sup>. Este estatuto operatório é um dos motivos mais conhecidos do romantismo, o *Witz*<sup>91</sup>, que estabelece com o fragmento uma estreita ligação. O *Witz* implica toda a estrutura fragmentária dialógica e dialéctica do fragmento; o seu modo operatório é a relação com a plenitude infinita; “Dans la relation avec le savoir, ou d’une manière générale avec toutes les autres activités, on peut donner au Witz, en tant que faculté de découvrir l’analogie entre les objets qui sont autrement très indépendants, différents et séparés, et d’associer aussi en une unité, le plus divers, le différent, le nom d’*esprit combinatoire*. Bien que dans l’ensemble le Witz soit comme la conscience une faculté très repandue, il s’agit pourtant dans ce sens plus élevé d’un don rare, que l’on ne rencontre pas chez tout en

chacun; car c'est précisément cet esprit de combinaison que donne aux sciences, et particulièrement à la philosophie, leur richesse et plénitude; sans lui, elles sont sèches, arides et vides"<sup>92</sup>. O espírito combinatório é definido por Schlegel como invenção ou génio inventivo encarado não como sentimento mas como ciência. Este estado de espírito é conseqüentemente o princípio do saber. Na poesia a sua actuação passa pelo jogo; jogo de pensamento dotado duma plenitude e duma diversidade infinita já vislumbrada em D. Quixote e na referência à comédia de Aristófanes.

Esta faculdade do espírito permite-nos a união do heterogéneo; descobre e agarra na confusão do caos as novas e possíveis relações inéditas; significa a capacidade de associar representações estranhas umas às outras; cuja essência reside na fantasia e na invenção ligando-se à liberdade poética e à ausência de leis, apresentando-se como o princípio da invenção espontânea e criativa.

Tal é também a essência do sonho que passa conseqüentemente a assumir um papel relevante na criação poética, permitindo ao autor / criador transmitir a intuição do todo com a ajuda duma técnica particular para a qual Schlegel utiliza o conceito de *Arabesco*.

## 4 • O arabesco

O arabesco, pela sua origem histórica designava um tipo de pintura mural de funções meramente decorativas muitas vezes identificado com o grotesco e o mourisco e nesta acepção designava um emaranhado de linhas. Redescoberto no renascimento italiano por Rafael, o arabesco vem participar duma cultura em que o ornamento é fundamental - a opulência das formas do barroco deixa-se recobrir cada vez mais por uma profusão ornamental cujo carácter aleatório será posto em causa pela burguesia ascendente que reclama para si uma atitude de despojamento e seriedade que se projectou na Alemanha como ideal clássico. Paradoxalmente, é no período clássico da cultura alemã que surge a necessidade, ainda que condicionada, do ornamento, entendido não só no plano das artes plásticas como no plano literário. A estética clássica necessita do ornamento para reivindicar a autonomia da arte, demarcando-se das outras formas de comunicação. É neste sentido que Goethe distingue a arte no sentido mais elevado, do arabesco decorativo, ao mesmo tempo que atribui a este último um certo valor enquanto forma de emoldurar a arte superior e de embelezar o quotidiano. A atitude de Goethe encontrou eco em Karl Philipp Moritz, que entendeu também o arabesco como arte subordinada e constatou nele a predominância da variedade sobre a unidade. Esta atitude vem legitimar o advento da estética romântica em que o arabesco desempenha de novo um papel fundamental. Jean Paul Richter por exemplo, cultiva nas suas obras o arabesco e terá sido através delas que Schlegel tomou conhecimento de tal artifício.

Schlegel em *Lettre sur le roman*<sup>93</sup> desenvolve o conceito de

arabesco investindo-o de um sentido especificamente romântico. Na referida carta, Schlegel faz o elogio da obra de Jean Paul, Sterne e Diderot definidas como arabescos; apontadas como exemplo de situações em que a poesia, em condições pouco favoráveis, cresce de forma selvagem. A poesia romântica é definida no texto como a apresentação de um assunto sentimental numa forma fantástica, surgindo a fantasia como elemento fundamental do arabesco. Os verdadeiros arabescos são vistos como a forma ideal da poesia definida como aquela que reflete sobre si própria.

Schlegel via no arabesco a forma mais antiga e mais original da fantasia humana e insistia nalgumas das suas características para ele as mais belas do arabesco “la profusion et l’aisance fantastiques, le sens de l’ironie, et surtout la variété et l’unité voulues du coloris”<sup>94</sup>. A fantasia se atribuía um sentido profundo e significativo: uma livre manipulação da imaginação, um jogo irónico com as formas poéticas, uma imaginação sem limites que colocaria a criação literária no caminho da missão suprema da poesia - a plenitude infinita.

Tal atitude vem no seguimento da alteração do papel da literatura. Inaugura-se uma época nova em que a literatura deixa de reproduzir uma realidade previamente dada onde o autor se limitava a seguir um código mimético imposto pela poética, valorizando a capacidade generativa da escrita, assumindo esta um carácter produtivo, uma capacidade de gerar a obra inédita e absoluta. A atenção recai sobre o acto de criação e a obra assume-se como permanente criação. O fazer literário constitui-se literatura. A literatura produz-se, produzindo a sua própria teoria já que, e retomando um preceito de Iéna “la théorie du roman doit elle-même être un roman”<sup>95</sup>. A literatura não é mais concebida na sua relação com a realidade exterior mas antes apontada como entidade que tem origem no poder criador da imaginação. A literatura como expressão constrói o seu próprio universo. Neste sentido a criação poética aproxima-se do sonho.

## 5 • O sonho e a criação poética

A problemática do sonho conduz-nos à reflexão sobre a importância que o homem atribui ao inconsciente. Os estados de vigília são tidos como estados objectivos e os estados de sonho encarados como estados subjectivos.

Ao contrário dos estados de vigília em que todos partilham de um universo comum, nos estados de sonho cada um tem o seu universo particular que se traduz numa maneira própria de ver o mundo. Assim falamos de linguagem dos sonhos como expressão de diferentes sentidos e ao mesmo tempo expressão do inconsciente criador. O sonho levanta questões que se relacionam com o Eu do indivíduo, com o seu sentir profundo, com a sua forma de ver / ler o mundo, com as suas vivências, com as reminiscências que o habitam.

É com os românticos que o sonho ganha e assume um papel

relevante na criação poética, valorizando-se o inconsciente criador. A linguagem dos sonhos é partilhada por outras expressões, entre elas a expressão poética. Como o sonho, a criação poética gera-se no interior do indivíduo; entre ambos existe um parentesco profundo já que o interior do indivíduo e as suas reminiscências anteriores, despoletam a imaginação e conseqüentemente a criação de sentidos, a expressão de um sentir. Se o romântico procura imitar o processo do sonho é justamente porque tem consciência das afinidades que existem entre esse processo e o da imaginação criadora; ele tem consciência do seu enraizamento nas reminiscências anteriores. O acto poético assume, juntamente com os estados de inconsciência, de sonho ou de extase, a importância do real e o homem passa a aceitar como válidas as suas próprias expressões, o produto da sua imaginação. Entregues a estados subjectivos inerentes ao sonho e à criação poética, entramos dentro de nós mesmos, procurando em nós o mais verdadeiro, a nossa própria consciência, a memória do amor como diz Agustina. A imagem trazida pelas palavras do criador, provoca em nós uma ressonância afectiva reconhecendo nela uma cadeia de associações que ligam essa imagem aos motivos dum mundo antigo que não conhecemos mas que reconhecemos. O homem encontra a criação dentro dele próprio, conhecer é entrar em si; Novalis expressara já esta ideia ao afirmar “le chemin mystérieux va vers l’intérieur. C’est en nous, sinon nulle part qu’est l’éternité avec ses mondes, le passé et l’avenir”<sup>96</sup>. O acto da criação resulta assim dum caminho misterioso a percorrer dentro de nós, feito através de palavras, traduzindo a expressão de um sentir, de uma visão particular do mundo. O fazer literário torna-se expressão de um mundo interior; a palavra poética traduz a expressão de um Eu que gera a obra autêntica; a arte deixa de imitar a natureza e passa a ser a sua própria expressão; a fronteira entre o sonho e a realidade esbate-se. No sonho como na criação poética, o espírito deixa de se manter em contacto com o mundo da realidade para se abandonar ao seu funcionamento autónomo. O pensamento do sonhador como do criador basta para mudar a paisagem, os seres, as coisas que se assumem como novas, acabadas de criar. No sonho, a irrupção de ideias não acontece por acaso; antes por rotas traçadas e fixadas por circunstâncias que determinaram a sua formação, assentes em associações subjectivas onde as leis da simultaneidade e da analogia substituem as suas relações reais.

O sonho resulta de uma intensa actividade da imaginação; actividade que cria a partir de dentro; Jean Paul, de quem Schlegel disse ser “o autor das únicas produções românticas da nossa época não romântica”<sup>97</sup> assume a aproximação do sonho e da criação poética, aproxima o sonhador do poeta acreditando na toda poderosa imaginação pois só ela poderá dar resposta à nossa necessidade inata de comunicar com o infinito; diz Jean Paul: “C’est dans le rêve que la fantaisie peut le plus somptueusement déployer et fleurir ses jardins suspendus (...) Le rêve est poesie involontaire, et montre que le poète, plus qu’un autre, fait travailler son cerveau physique (...) Le poète authentique n’est de même, en écrivant que le spectateur et non le

maître à parler de ses personnages, c'est-à-dire qu' il ne leur compose pas un dialogue fait de pièces et de morceaux selon une stylistique de la connaissance des êtres laborieusement apprise, mais au contraire les regarde vivre comme en rêve, et alors les entend"<sup>98</sup>. Assumir o sonho como poesia involuntária é uma fórmula desenvolvida por Jean Paul e ao mesmo tempo, um dos temas constantes do romantismo. Jean Paul toma consciência do seu Eu através do sonho que ao mesmo tempo lhe proporciona a transfiguração do real. Mestre incontestável do sonho, toda a sua obra é um sonho imenso onde a fronteira entre sonho e realidade desaparece. Nas suas páginas há caracteres oníricos que transformam a consciência dos heróis e através dela a paisagem exterior.

Assim também a forma de estar na literatura de Agustina Bessa-Luís que, nos seus romances, cria um mundo literário autónomo, emblema de vida e de imaginação<sup>99</sup>. Na sua arte romanesca impôs um mundo novo "insólito, veemente, estritamente pessoal, desarmante e tão profusamente rico, verdadeira floresta da memória, tão povoada e imprevisível como a própria vida onde nada é esquecido e tudo transfigurado"<sup>100</sup>. O romance constrói-se, motivado pela expressão do Eu e onde a imaginação tem um papel importante já que se liga directamente à invenção, à imaginação criadora; ao sonho e à fantasia.

Agustina Bessa-Luís valoriza o invisível como objecto da criação estética; a sua arte assenta na tentativa de tornar visível o invisível através da profusão de imagens. A arte, diz Agustina no prefácio a *Ternos Guerreiros*, "é uma constante das realidades invisíveis. Tudo o que está patente aos nossos sentidos e ao nosso intelecto desde o princípio do homem, vai-se desfazendo da bruma e aceitando comunicar-se-nos"<sup>101</sup>. O escritor utiliza a linguagem como veículo de aproximação do homem às suas origens, libertando-o através do imaginário; a linguagem é assim libertadora da imaginação para atingir o todo transformando-se cada obra num fragmento desse todo.

Qualquer obra de Agustina decorre de um *fluir caudaloso* da consciência da autora que não sente o imperativo de o reter.

Ainda que por vezes perturbados com a interrupção da narração linear, com as associações e as interrupções do discurso "apercebemo-nos de que a esta cosmovisão narrativa corresponde o «fluir caudaloso» do inconsciente ao pretender captar, no presente, a vivência do passado"<sup>102</sup>. A "memória do amor" é guia da romancista que fixa a sua atenção nos factos que mais ama que constituem momentos perfeitos; daí os constantes desvios em busca de tais momentos. Por isso se identifica com o contador de histórias<sup>103</sup>: "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.”<sup>104</sup> A matéria narrativa é quase exclusivamente constituída por “um longo percurso através da memória”<sup>105</sup>, onde o importante não é a sequência cronológica dos acontecimentos mas sim o significado do tempo passado, garantido pela memória. A faculdade de contar é condição de toda a actividade criadora.

A Arte de Agustina Bessa-Luís é herdeira da aprendizagem de Maria “Falavam-lhe do passado, punham em relevo os pequenos factos, as modas, as comidas, as manias. Tudo saía do vaso imenso do passado como um mago sai da garrafa encantada. E, ao sair, invade tudo. Sobe em espiral como uma nuvem logo mudada em mil formas humanas. Maria nunca mais se apartou desse talento colectivo que o passado lhe trazia, com as suas misérias, formosuras, castigos, em busca da repetição que lhe era devida, da eternidade que lhe era devida”<sup>106</sup> - eis a criação: misteriosa e inexplicável.



## II parte

# *As Terras do Risco* enquanto romance intertextual

---

### 1 · Do diálogo intertextual ao discurso paródico em *As Terras do Risco*

*As Terras do Risco* de Agustina Bessa-Luís, é uma obra que suscita no leitor a vontade de (per)correr todos os riscos que atraem e espreitam aqui e ali, no denso tecido textual. Para que o texto possa assumir essa pluralidade de sentidos / de riscos implícitos no título, é necessário que o abordemos numa perspectiva intertextual. O princípio da intertextualidade destaca na escrita o seu estatuto de teia, de labirinto e permite-nos olhá-lo não na sua linearidade mas na verticalidade. No texto de Agustina, vários outros textos dialogam, transformando-se assim num diálogo a várias vozes, polifónico. Se múltiplas são as vozes, múltiplas são as intenções de fala já que arrastam com elas uma memória, um eco, um sinal que para serem decodificados é necessário que o leitor atento, persiga o fio da memória e a reconheça também como sua. Confiando na competência do leitor na decodificação do texto, o narrador manipula essas vozes, esses ecos, essas memórias, subvertendo-os, recriando-os, parodiando-os.

Presentimos no texto o eco de outros textos longínquos que continuam a existir como modelos estéticos ideais. Actualizá-los não é imitá-los, não é trazê-los para o presente onde provavelmente já não

teriam lugar; é sim (re)criá-los num tempo e num espaço outros, mantendo em relação a eles uma distância crítica, uma atitude irónica. No novo texto criado, ainda que conheçamos o modelo, não o reconhecemos contudo; reconhecemos sim as dissemelhanças, as diferenças que o novo olhar, porque crítico, porque irónico, lançou sobre esse texto onde o antigo é incorporado parodisticamente.

Se por um lado a paródia é conservadora, é também subversiva. É simultaneamente “duplicação textual (que unifica e reconcilia) e diferenciação (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre o texto e «mundo»)”<sup>107</sup>. A paródia é assim um dos modos de construção formal e temática dos textos e assume paralelamente uma função hermenêutica já que nos conduz e remete para textos anteriores.

Tratar a textualidade, abordando o texto como teia, como labirinto ou como diz Eduardo Lourenço a propósito da obra de Agustina, como tapeçaria, permite-nos pensar o texto na relação que ele mantém com outros textos que o precedem, e paralelamente, vê-lo como escrita que se mostra reescrita ou leitura.

Reportando-nos à sua origem, a escrita tem a característica de lei divina, marca da palavra de Deus, que se materializa nas tábuas da lei, tornando-se assim palavra total, verdade inquestionável e eterna. A partir daí, é dito verdadeiro, absoluto e, todo o re-dito, para não assumir um carácter profano, deve limitar-se à cópia, à imitação, nunca se impondo como um dizer outro. Neste sentido, o escritor, é o que se anula enquanto sujeito de escrita e se limita à imitação e à cópia. Esta a função dos escribas, dos copistas medievais que copiavam os textos sagrados.

Ao contrário da Antiguidade em que se privilegiava a oralidade e o diálogo nomeadamente com Platão, na Idade Média, o livro torna-se um culto, por representar a palavra divina, a verdade total.

Mas a cópia provoca por vezes falhas, erros, que subvertem o texto distorcendo-o e criando nele sentidos diferentes. Encara-se então a cópia como repetição que gera fendas onde o sujeito da escrita se assume. Dessa forma todo o texto se lê como texto que se repete e transforma, e como história do sujeito que, anulando-se também se manifesta. Deste modo, a escrita “não é gravação no espaço virgem do seu suporte mas sim leitura do texto apagado que a sustenta”<sup>108</sup>, tornando-se qualquer escrita não só uma operação de leitura mas também uma operação de revelação.

O olhar um texto nesta perspectiva é olhá-lo numa perspectiva intertextual que nos permite vê-lo como uma teia ou como “mosaico de citações” na concepção de intertextualidade apresentada por Julia Kristeva.

A orientação da produção literária vai assim de encontro aos conceitos de polifonia e dialogismo Bakhtinianos. A intertextualidade permite uma “arqueologia do texto”<sup>109</sup> que não aponta para a história da literatura ou para a crítica das fontes mas sim para a presença

implícita ou explícita de um ou vários textos noutra. A citação enquanto forma específica da intertextualidade ou como a define Genette “sa forme la plus explicite et la plus littérale”<sup>110</sup> deverá assumir as suas raízes nessa mesma arqueologia a determinar.

A análise intertextual dá ao texto uma dimensão de *palimpsesto* como sugere Genette. A citação como forma específica de intertextualidade permite-nos pensar o cruzamento dos diferentes textos num outro, as interpelações que os textos se fazem uns aos outros e ainda a posição assumida pelos sujeitos de escrita.

O termo citar tem um significado etimológico diferente do que hoje lhe atribuímos. Indica convocar, comparecer perante a justiça para depôr e testemunhar. A citação é na sua origem um acto de testemunho e ao mesmo tempo um acto de legitimação que autentica; por isso citar se torna voz de autoridade. Mas citar implica também uma dupla estratégia discursiva; se no tribunal, no momento de ditar a sentença, o magistrado recorre à lei, citando-a, ao mesmo tempo ele oculta-se por detrás da lei para impôr a sua interpretação da mesma. É nestas circunstâncias que a citação ganha sentido - se por um lado anula o sujeito da enunciação que, ao anular-se deixa que outro se inscreva no texto, por outro lado é no assumir dessa atitude que ele se revela. No caso de *As Terras do Risco* as citações que surgem dos textos de Shakespeare, anulam o sujeito de escrita mas ao mesmo tempo permitem que ele se revele. A citação integral seria plágio, abuso, mas citar, pode ter sentido como “repetição comentada” como “confronto entre sujeitos”<sup>111</sup>. O texto onde está presente a citação resulta do trabalho de interpretação de outros textos e por isso a citação não fecha o sentido, antes o abre ao criar um espaço onde se lê e se inscreve o não-dito. Desse modo a citação não poderá ser vista e lida apenas como cópia ou imitação porque arrasta consigo um desvio de sentido. “Citar é estilhaçar o todo”<sup>112</sup>; assim sendo, a citação pode produzir um efeito semelhante ao da paródia; o simples facto de ser retirada do seu contexto a transforma, assim como o novo contexto em que ela se introduz se transforma também. “A citação, ao criar, mais do que ressonâncias, dissonâncias, institui-se como texto paralelo ou paródico, como texto outro. Enquanto repetição ela é sempre retorno do mesmo, parafraseado ou parodiado”<sup>113</sup>.

Em *As Terras do Risco*, as citações das peças de Shakespeare vão pautando a intriga, imprimindo-lhe não só a memória histórica que faz emergir o passado, como também e sobretudo para o pôr em causa, já que sugerem novos caminhos de leitura e de interpretação que levantam no espírito do leitor a dúvida. As citações são ironicamente usadas no texto, imprimindo-lhes, através da leitura que delas fazem as personagens, um novo sentido, a partir do qual se confundem os dados e se subverte a história. Elas acabam por criar e sugerir situações em que se parodia a própria história por isso são também em si geradoras de sentido. É a partir delas que os jogos da imaginação se constroem.

Ao mesmo tempo, as figuras de Fausto e de Helena de Tróia

surgem como pólos simbólicos do romance levando o leitor a um diálogo intertextual entre o romance e o *II Fausto* de Goethe.

Agustina Bessa-Luís em *As Terras do Risco*, transcontextualiza personagens e enredos de um outro texto primeiro que lhe surgiu como modelo estético, assumindo em relação a esse primeiro texto uma distância crítica veiculada pela ironia, transferindo e reorganizando o passado, reinventando-o num contexto outro. Com a mesma força com que Fausto evocou Helena através dos séculos<sup>114</sup>, Agustina Bessa-Luís evoca de novo essas figuras, olha-as com um olhar crítico e materializa-as em Martin e Précieuse.

A chegada de Martin e Précieuse ao convento da serra da Arrábida onde se irá desenvolver a trama do romance, arrasta consigo a evocação de um outro lugar; o lugar escolhido por Goethe para aí situar o encontro de Fausto e de Helena. “Quando o professor entrou no recinto do convento e teve diante dos olhos a grande planície sobre o mar, ocorreu-lhe que já estivesse num lugar de algum modo parecido. Tinha sido em Mistra onze anos passados. O castelo dos Templários fizera uma forte impressão a Goethe quando ele o visitara; de modo que ali situara o encontro de Helena de Tróia com o doutor Fausto.” (T.R. p. 44).

O professor Martin assume a qualidade fáustica por condição interrogativa e a sua esposa, Jeanne Précieuse, é repetidamente comparada com Helena de Tróia; Précieuse “não se parecia com nenhuma mulher da literatura, nem com Julieta, nem com a Cat barulhenta, nem com Marilyn, a cornuda e ociosa, mais inteligente do que era próprio para a educação que recebeu. Mas com Helena talvez tivesse afinidade” (T.R. p. 148). A relação do professor Martin com Précieuse é associada à de Fausto e de Helena. Por seu lado, Baltar, o guardião do convento, “estava na situação de Mefistófeles, que invejava Fausto, aqui representado por Martin Arnoul” (T.R. p. 173). É ainda curioso notar a confusão voluntária que se estabelece entre a Tróia portuguesa que se avista da serra da Arrábida e a Tróia mítica, cheia de significações. “Tróia estendia-se pelo estuário do rio, com o dentado dos novos edifícios. Com a riqueza duma Hong-Kong e a sobranceira escarpa da Arrábida, Tróia teria sido um dos lugares do mundo mais sedutores, tendo a registar-lhe a lenda que a classe média tão bem absorve, o nome dramático e soberbo” (T.R. p. 25). Desmistificando ironicamente o mito de Tróia, atribui-se todavia à escrita, e só a ela, esse poder mitificador “houve muitas Tróias, mas o que as distingue é ter-se escrito ou não sobre elas - disse Martin - A de Helena mereceu outro tratamento para além do poder exterminador dos homens. Senão não passava de tristes ruínas duma cidade comercial” (T.R. p. 82).

Précieuse identifica-se com Helena de Tróia; como ela, tem consciência da sua força que lhe advém do forte poder de sedução e, “o facto de o promontório de Tróia estar ao alcance da vista fez despertar nela muitos pensamentos lisonjeiros porque a mulher partilha com a Antiguidade uma dialéctica que autolegitima e actualiza a

sua realidade pessoal. Entretinha-se a imaginar Helena, princesa dos Aqueus, perto de si. Pensava que podia evocar o seu espírito” (T.R.p. 39).

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

O professor Martin e a sua esposa Précieuse, recriam as cenas de Fausto e de Helena, ao mesmo tempo que se associam às peças de Shakespeare para, através da citação, as recriarem, as reinventarem, dando-lhes sentidos outros, construindo novas teorias que abalam a história canónica, que a põem em causa e que sobretudo nos levam a concluir como Agustina que “não podemos acreditar em tudo o que nos dizem” (T.R. p.294).

É curiosa em *As Terras do Risco* a evocação de Fausto e de Shakespeare; se por um lado Fausto é o homem que procura a verdade, Shakespeare é o homem que a esconde. Se o percurso de Fausto é um percurso linear, não se afastando nunca dos objectivos que persegue, o percurso de Shakespeare opõe-se-lhe pela dispersão que traduz.

Fausto é animado por uma vontade de afirmação do sujeito; Shakespeare usa máscaras, ocultando-se por detrás delas, despersonalizando-se, criando dele múltiplas e diversas imagens. A obsessão do Eu em Fausto opõe-se à dispersão do Eu em Shakespeare. Fausto tem um percurso que segue. O seu objectivo exige-lhe uma entrega total, esquecendo-se das coisas e dos seres que o rodeiam. Obsessivo não ousa afastar-se dele, ainda que, pontualmente, haja situações que o possam atrair. No pólo oposto, Shakespeare, assume a atitude contrária à de Fausto. Preocupado em não deixar vestígios, esconde-se, oculta-se, tece labirínticas teias de enganos, faz-nos seguir pistas falsas, confunde-nos justapondo os inconciliáveis transformando-se numa “soma de lacunas e contradições” (T.R. p. 146) que avivam nele o seu lado Touchstone.

N’*As Terras de Risco*, o percurso obsessivo de afirmação do Eu é assumido pelo professor Martin que chega à Arrábida com um objectivo definido que se propõe alcançar. Entregue à sua ideia, fica indiferente a tudo e a todos; “tinha um defeito: nunca acreditava em nada senão por efeito duma fé desencadeada por uma inteligência que, de certa maneira, a razão não protegia” (T.R. p. 53). O isolamento a que se entregava era cada vez maior, “sempre na busca obsessiva de elementos novos para confirmarem a sua tese” (T.R. p. 65). Précieuse “chamava vício sórdido à ideia que do fundo do coração ele perseguia” (T.R. p. 73). Por vezes Martin tentava partilhar com ela o seu trabalho ainda que se calasse sobre as pistas mais brilhantes, “porque ele fazia uma obra brilhante, guiado por um instinto de caçador” (T.R. p. 73). Determinado e animado pela paixão que o possuía, ficava indiferente às censuras e ameaças que vinham de todo o mundo;

Martin “não se preocupava, metido como estava no assunto e incapaz de o abandonar”. (T.R. p. 133) Esforçava-se por convencer os académicos, mesmo os mais cépticos da sua teoria; “Ele ia direito ao rigor dos factos, queria a sua libra de carne, nem que fosse cortada dum corpo vivo. Queria o seu direito; ninguém o podia acusar doutra coisa. Jaques Peres era a sua libra de carne, e ele havia de a conseguir, embora deixasse mutilado o corpo da História e demonstrada a vacuidade dos hipócritas que a afirmam” (T.R. p. 109).

Paralelamente, Précieuse, “a mulher de cultura romântica” (T.R. p. 39) assume um percurso marcado pela dispersão e, ao contrário de Martin, percorre vários caminhos, assume vários comportamentos, engendra jogos de poder e de desejo que confundem e questionam o resto das personagens. É ela que verdadeiramente conduz a acção já que, por detrás de uma conformidade aparente “estava a rebeldia e o desapego que as mulheres nutrem pela disciplina”. (T.R. p. 140)

Assistimos em *As Terras do Risco* ao confronto entre Fausto e Shakespeare, entre a atitude do masculino e a atitude do feminino, concretizadas em Martin e Précieuse. Por isso os tempos de Martin e Précieuse são diferentes. Se para Martin o tempo se desenrola linearmente, levando-o a perseguir uma ideia, a seguir um percurso, como Fausto o fizera no seu tempo; o tempo de Précieuse é multifacetado e multidireccional, por isso disperso, semelhante ao percurso de Shakespeare.

O percurso de Fausto como o de Martin é marcado pelo tempo masculino; o de Shakespeare como o de Précieuse é marcado pelo tempo feminino<sup>115</sup>.

Fausto e Shakespeare são ambos homens do século XVI; época de profundas alterações, de grandes contradições em que o espírito medieval coexiste com o espírito de uma nova era - o Renascimento.

## 2 · De Fausto ao homem fáustico

O anseio ilimitado do conhecimento, característico do século XVI vai concentrar-se no mito de Fausto. Sábio prodigioso, alquimista, feiticeiro, esconjurado, Fausto transforma-se na figura do homem de muitos saberes, senhor da magia, conhecedor do profano e do sagrado.

Ainda no século XVI encontramos obras literárias que tomam a vida de Fausto como tema e onde lhe são atribuídas características de lendas medievais anteriores à sua época como a lenda do mago e o motivo do pacto com o diabo<sup>116</sup>. A sua história, a partir de então, confunde-se com a lenda e por isso dá lugar ao mito.

A grande questão que o mito de Fausto levanta é da procura apaixonada do saber que surge como força impulsionadora das suas acções. Numa sociedade fechada dominada pela igreja, uma

vez que na Alemanha a Renascença adquiria um cunho marcadamente religioso e moralista, Fausto segue um percurso diferente, procura um saber superior, desligado da fé, orientado pela razão, o que facilmente o colocava sob suspeita de ter um pacto com o diabo que representaria a única via que Fausto tinha para satisfazer a sua vontade de conhecer e de experimentar. A paixão ilimitada de saber faz Fausto escolher a via do conhecimento para o atingir; saber desligado da fé e por isso um saber que o condenará.

Figura controversa, Fausto foi elogiado por uns, atacado por outros mas alvo de grande popularidade entre todos. As opiniões díspares sobre Fausto não permitem reconstituir historicamente a sua figura; várias lendas se construíram à sua volta resultantes dos diferentes olhares da época sobre Fausto. Assim a sua imagem é a do réprobo, a do sábio ou a do pícaro se os episódios são influenciados pelo protestantismo, pelos meios universitários onde Fausto gozava de um certo prestígio ou por outros de origem marcadamente popular. Consequentemente, a primeira obra sobre a vida de Fausto<sup>17</sup> já dá à personagem a dimensão de mito.

Se o mito de Fausto começa por ter um carácter marcadamente alemão em que se vislumbra bem a ideologia alemã do século XVI, é fora da Alemanha que surge a primeira versão literária do mito. Ela nasce da pena de Marlowe, contemporâneo de Shakespeare.

A visão teocêntrica do mundo que coloca a actuação do homem entre as fronteiras do bem e do mal, coexiste com o desenvolvimento da concepção antropológica que se abre numa pluralidade de leituras. O Fausto da Reforma alemã coexiste com o Fausto Renascentista em Inglaterra.

Marlowe ainda que também condene Fausto, dá-nos dele uma imagem diferente. Apresenta-nos um Fausto inquieto frente às limitações que quer e vai superar. É um Fausto marcado por um esforço de emancipação e que ambiciona um novo saber, misto de ciência e magia, que procura uma nova experiência do mundo; é um Fausto sensualista que atinge o limite do desejo e gozo na figura de Helena de Tróia, símbolo da beleza clássica e pagã. Este Fausto já não é um charlatão mas sim um Fausto mais subversivo que põe em causa o poder e o saber instituídos, que os contesta. É um Fausto que assume a contestação de dois tabus: o conhecimento e o prazer. Contudo o preço de tal contestação é ainda o inferno.

A história do mito de Fausto é a história do tratamento literário desses dois tabus cuja superação é factor de realização e emancipação humanas. No entanto, só no século das luzes e no seu local de origem, Goethe abrirá a Fausto as portas da salvação.

O *Fausto* de Goethe foi obra de uma vida e ao mesmo tempo expressão de uma época. Grandes acontecimentos marcavam o mundo mas Goethe não introduziu na sua obra acontecimentos históricos precisos, antes a abriu ao movimento histórico do espírito humano desde a Antiguidade. Goethe, percorrendo os tempos, dá-nos conta da constância da vontade humana, do desejo do homem em nunca se

contentar com uma situação e em querer ir sempre mais longe. Surgem assim um Fausto inconformado que quer sempre mais, valorizando a experiência e a actividade do espírito humano. Fausto já não é só a imagem do homem que procura nos livros a chave dos mistérios que deseja desvendar; essa ambição de conhecimento é transferida para a vida intensa que ele exige a Mefistófeles, marcada pelo desejo e pela vontade própria. Assim Fausto se transforma em símbolo da humanidade porque é no renovar constante duma vontade que o homem se realiza; Fausto pode finalmente entregar-se a uma vivência livre, ousada e desinibida e renunciar a uma vida de virtude e ascese. As mesmas razões que o condenaram no século XVI, dão-lhe no século das luzes, a salvação e a glória.

O percurso de Fausto é um percurso alquímico. A alquimia é uma via de acesso a um estado de plenitude; valoriza-se no processo alquímico o esforço, a procura, a vontade. Estes valores animam também Fausto que, como os alquimistas, procura a revelação dos mistérios que envolvem a natureza e o homem. Fausto é um homem imperfeito, excessivo, cheio de contradições. Assim permanecerá até ao fim; o que está em jogo na alquimia não é tanto a perfeição mas a plenitude e esta compreende as faltas e os erros.

O mito de Fausto que principalmente a partir de Goethe faz parte do imaginário literário universal, mantém um núcleo constante para além de todas as alterações que sofreu ao longo dos tempos, núcleo esse que permite que se fale de mito. No mito de Fausto permanecem desde o início duas constantes que a partir do *Fausto* de Goethe passaram a caracterizar o *homem fáustico*: o desejo de conhecimento que funciona como o questionar de um saber e poder instituídos bem como os seus limites e o princípio do prazer. “Faust personifie le désir de la connaissance et le désir du pouvoir<sup>118</sup>”; para satisfazer os seus desejos Fausto vende a alma ao diabo; contudo tal é uma característica de todo o homem que o leva a querer saber o que ignora ou a obter o que não tem.

A literatura contemporânea parece dizer-nos que Fausto morreu e que “o homem fáustico é um resíduo anacrónico de tempos heróicos sem angústia e sem consciência crítica de si<sup>119</sup>”; com efeito não têm mais sentido os grandes gestos dos Faustos passados; por isso são hoje desmistificados e ironicamente apresentados. O sentido irónico que resulta da inversão do mito não é sinal de morte mas uma forma de afirmar a sua vitalidade, assumindo o momento crítico; porque se a crise é dúvida que se instala num determinado momento, é também consciência desse momento. O carácter problemático do momento torna-o produtivo. Porque se questiona, porque se põe em causa, porque duvida, o homem actual assume a qualidade fáustica por condição interrogativa; o que importa é a procura de uma verdade, de novos caminhos, de outros horizontes: “Le personnage qu’est Faust s’éclaire étrangement à la lumière de notre époque. Le grand courant d’activité intellectuelle qui poussait les alchimistes à la recherche de la pierre philosophale et des secrets de la matière s’est continué jusqu’à l’âge des découvertes atomiques. Et nos contemporains ont le

privilège d'assister au spectacle étrange d'une humanité qui, ayant vendu son âme à la science, cherche à prévenir la damnation du monde vers laquelle l'entraîne ses propres travaux."<sup>120</sup>.

O homem actual confronta-se com uma crise de valores, de instituições, de saberes, de poderes. A sua ambição levou-o a ter tudo e a tudo pôr em causa. Não há verdades absolutas e toda a ideia é superável. O homem questiona-se e questiona o mundo, não se acomoda a saberes adquiridos. O conhecimento torna-o mais exigente consigo e com os outros e leva-o a um contínuo procurar. O seu percurso desenrola-se entre o desejo de ter, o ter e um novo desejo; por isso a vontade de conhecimento não tem fim: o homem procura e aspira sempre a mais e essa aspiração, esse desejo, é a sua própria essência como é também a essência do homem fáustico, incapaz de uma satisfação última, porque qualquer satisfação que surja no seu percurso, é o começo de uma nova aspiração.

Levado pela paixão do conhecimento o professor Martin em *As Terras do Risco*, inicia um caminho sem fim porque a verdade total que é o que ele procura, não se encontra nunca. Por isso andarà errante e a paixão do conhecimento acompanhá-lo-à porque esse é o destino do homem fáustico. A paixão é aquilo que de mais individual há no homem.

Há uma longa tradição filosófica iniciada pelos gregos que não deixou de reflectir sobre as paixões.

Aristóteles considera as paixões necessárias ao homem mas preconiza a moderação; Platão condena-as. Para ele “o homem está preso à armadilha das suas paixões na caverna das suas ilusões”<sup>121</sup>. A aparência é tomada pela realidade. O papel do filósofo é ensinar a verdade ao homem e a missão da educação é afastar os homens das paixões vistas como doenças de alma.

Todo o cristianismo irá assentar nesta concepção. A paixão será a fonte de todos os males e tornar-se-à a representação do mal; todas as formas de paixão são uma doença, delas surgem os vícios. As paixões tornam-se signos do pecado; Adão é expulso do paraíso porque cedeu a uma paixão, tornando-se assim o homem vítima das suas paixões, o que no cristianismo quer dizer que o homem é naturalmente pecador.

A religião sucede à filosofia, ao filósofo sucede-se o padre.

Os filósofos de uma forma geral opõem-se às paixões; Kant afirma mesmo que “ninguém deseja por si mesmo uma paixão. De facto quem é que gostaria de se deixar acorrentar quando poderia ser livre?”<sup>122</sup> Kant coloca-se ao lado de uma velha tradição que mais tarde irá associar a paixão à loucura e que tem a sua origem nos estoicos para quem a paixão não passava de uma perturbação do espírito.

A paixão desinquieta, desorienta, desestabiliza; contudo é-nos difícil imaginar o homem sem paixões. A paixão que nos tomar apagarà das nossas preocupações tudo o que lhe é exterior. A paixão é um estado de fusão onde se condensa o nosso ser e os nossos desejos;

simultaneamente é, pelo seu carácter singular, aquilo que nos torna diferentes uns dos outros: os homens afirmam as suas diferenças através das suas paixões; as paixões são humanas e como tal, pensá-las, é pensar também as relações humanas.

A paixão pode conduzir o homem a uma espécie de transcendência, já que constitui um desafio à sua condição natural. A transcendência coincide com o Eu isolado; inaltece-se a particularidade e até a excentricidade; ter uma paixão é algo que faz parte da actividade do Eu, da sua natureza e do seu carácter, o Eu passional é um Eu activo que se entrega deliberadamente àquilo que o leva ao mais fundo de si próprio.

### **3 • Martin: a paixão do conhecimento ou a qualidade fáustica por condição interrogativa**

O professor Martin em *As Terras do Risco* questiona o passado, põe em causa verdades adquiridas. A dúvida leva-o à reflexão; que o lança numa busca obstinada da verdade e do conhecimento. Tem um objectivo em mente: encontrar a verdadeira identidade de William Shakespeare. “A curiosidade era o vício do professor Fabre” (T.R. p. 10) o que o leva a questionar e a pôr em causa um saber instituído. Propõe-se reescrever a história e “eliminar Shakespeare do número dos génios ingleses” (T.R. p. 13). Por isso vem a Lisboa consultar o original do contrato de casamento de Isabel de Portugal com o duque de Borgonha. Com o estudo e análise deste documento quer provar a ascendência judia e peninsular de Shakespeare, baseando-se no facto de uma das testemunhas presentes e que assinara o contrato, ser um mercador florentino que dava pelo nome de Heitor Sequespee.

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

Envolve-se num trabalho de decifração de manuscritos onde ténues indícios se cruzam mas “encontrar o rasto de Sequespee que identificava como Jaques Peres, ou Pires, de Ariza, parecia tarefa muito penosa. Tinha que partir duma ausência quase total de pistas e encarar a eventualidade de elas se fecharem para ele, devido ao delicado do assunto”(T.R. p. 35). Baltar, o guardião do convento da Arrábida, comparava o professor Martin aos alquimistas, “só que não lidava com metais e fórmulas mas com manuscritos com letra desbotada” e “que eram papéis de grande valor” (T.R. p. 15). A procura apaixonada do saber surge como força impulsionadora da acção do professor Martin.

Em *As Terras do Risco* de Agustina Bessa-Luís é a paixão do conhecimento que se apodera do professor Fabre Martin; “à curiosidade por uma informação, concedida a título de impostura pela encantadora Luisa Baena, sucedera uma paixão quase pueril pela identidade de Jaques Peres” (T.R. p. 180). Percorria os labirintos da história, investigava os livros do período filipino, embrenhava-se na densa floresta da obra de Shakespeare, procurando nela as provas da sua origem.

A paixão do conhecimento levava o professor Martin a conhecer profundamente a época em que Shakespeare tinha vivido; esta paixão, arrastava-o para um trabalho solitário de pesquisa; ele amava a sua ideia mais do que tudo, a paixão levava-o a um estado de obsessão tal que se transformara numa doença, apagando do seu espírito tudo o que lhe é exterior, “morrendo para as coisas da terra, como dizia a inscrição nos azulejos do corredor” (T.R. p. 116). À força de ler e anotar Shakespeare, falava como ele e a paixão com que falava espalhava-se à sua volta e arrebatava “o coração para espaços desperados” (T.R. p. 103).

Como outrora os frades do convento que escolheram aquele lugar longe dos homens para se entregarem a uma vida de oração, de contemplação e de reflexão, como o mercador Hildebrant que escolhera aquelas paragens para meditar esquecendo-se e deixando para trás as coisas mundanas, também o professor Martin se refugiara naquele lugar para se entregar à sua ideia que depressa assumira o valor de uma paixão. Como tal, deixava-se envolver por ela a ponto de se confundir com o seu objecto de estudo e de haver quase uma reversibilidade de situações e características, “dava já indícios de ter a mente afectada. Lia Shakespeare com um fervor doentio, procurando achar nele provas da sua origem (...) respirava Shakespeare por todos os poros, não comia e não dormia de excitação” a paixão “deixava-o perplexo e embebecido, e mouco,” (T.R. p. 56). Passava horas fechado na biblioteca do convento e proibia o acesso aos seus apontamentos não os confiando a ninguém; andava “consumido de excitação” (T.R. p. 98), via-se preso numa história “intrincada e cheia de ramais que não iam dar a lado nenhum” (T.R. p. 96). A paixão levava-o a falar com uma certeza que levantava dúvidas nos espíritos dos que o ouviam; “quem era eminente, temeu perder a credibilidade; quem era leigo mas ambicioso, pensou que a carreira podia sofrer com as travessuras do entendimento” (T.R. p. 50).

Figura controversa como o fora no seu tempo Fausto, amado e odiado, o professor Martin criara em casa do professor Edgar Mendes em Lisboa um grupo de discussão, e esforçava-se por convencer os académicos da sua teoria, mas a verdade é que “ninguém está preparado para a história de Jaques Peres” (T.R. p. 107) e se no início provocava nos que o rodeavam alguma admiração, depois afastavam-se dele, como de uma doença. O facto é que a sua teoria “intimidava pela ousadia e o insólito” (T.R. p. 54). Era cada vez mais um homem só. Possuído duma fúria da verdade, perdido entre rimas de livros espalhados pela biblioteca do convento, o professor Martin acumula-

va informações, recolhia dados, construía hipóteses, estabelecera mesmo uma rede de correspondência com o mundo inteiro. Imbricado no labirinto de pistas e de rastos, vivia num mundo outro; a sua ideia tornava-se dispersa e se porventura chegava a um ponto das suas reflexões e pensava descobrir o centro, imediatamente saltavam outras pistas que o faziam perder-se de novo. As dúvidas que surgiam, transformavam-se em desejo de conhecimento porque algo lhe dizia que o solo que pisava era o verdadeiro. O professor Martin envolvera-se e apaixonara-se pela sua ideia e já não conseguia viver sem ela. No fundo o homem vive com as suas paixões porque a razão sem paixão não é mais do que ruína de alma.

Os aplausos e as ameaças surgiam de todo o lado, “já não se tratava duma simples tese académica” era mais qualquer coisa “que o ia apertando numa teia de indícios, de pistas paralelas e de delirantes efeitos de raciocínio” (T.R. p. 110); estava de tal forma absorvido pela ideia que era incapaz de a abandonar, “sentia-se uma espécie de Doutor Fausto obcecado pelo propósito de descobrir o meio de alcançar a eternidade” (T.R. p. 133). Era conhecido em todo o lado; uns pediam-lhe trabalhos sobre a sua descoberta, outros tratavam-no por charlatão “ou um bufão de qualquer espécie” (T.R. p. 153).

Tudo mudara em menos de um ano. A paixão do professor Martin espalhava-se à sua volta, “causava nos outros uma espécie de demência” (T.R. p. 164) porque “a paixão do homem em abrir caminhos ao enigma, espalhava em redor paixões à medida de cada um” (T.R. p. 193). Uma teia de afectos parecia tecer-se e todos se sentiam implicados. Uma ideia pode ser “um vício belo” (T.R. p. 274) porque nos envolve e transporta para outra realidade; uma ideia ao ser perseguida de uma forma apaixonada, dá origem a um estado de irrealidade que se pode tornar perigoso já que nos pode arrastar para terrenos movediços. Era este o perigo que o professor Martin corria, a sua curiosidade “atingia as raias da obsessão” (T.R. p. 277). Foi tomado pela paixão que o levou a querer saber mais, a pôr em causa o saber e o conhecimento instituídos o que provocava um certo mal estar pois esse saber instituído sentiu-se ameaçado. E se “como julgava, Jaques Peres existira, tal como o qualificava, um judeu sefardita da diáspora, seriam precisos duzentos anos para refazer a sua história. Tudo ficava em causa...” (T.R. p. 196). A ideia perseguida acabara por mudar o rumo da sua vida; “porque se empenhara assim num caso que dispensava ser mexido?” (T.R. p. 95). O professor Martin perdera-se naimensidão da obra de Shakespeare, nas provas que acumulava, nas pistas que seguia, nos manuscritos que estudava; multiplicava-se em contactos, em conferências, em encontros com outros estudiosos a fim de convencer os mais incrédulos da veracidade da sua teoria. Précieuse estava convencida de que “se uma mulher não entrasse no labirinto em que ele entrara, Martin podia estar em perigo” (T.R. p. 95).

Envolvido pela teia da paixão de Piedade urdida por Précieuse na tentativa de o afastar do “vício sórdido” os seus trabalhos quase foram esquecidos “e ele começava a interrogar-se sobre a

importância das suas descobertas” (T.R. p. 82). A investigação podia não avançar mas ele já era conhecido no mundo inteiro. A novidade tinha-se esgotado. A sua ideia tornara-se num assunto académico. Todos esperavam agora uma obra que aprofundasse a sua teoria mas o professor Martin começava a ter consciência de que não adiantaria mais nada. Quebrara-se o encantamento. A verdade é que “o engenho sem o coração não é nada” (T.R. p. 84) e o professor tinha superado a sua paixão. Podemos ainda pensar como Kant que a paixão é uma doença de alma e libertando-se dela, o professor Martin era outra vez um homem livre. Fizera um mundo das suas invenções mas sentia-se incapaz de concluir o seu trabalho; “já não lhe dizia nada a sua investigação sobre a naturalidade de Shakespeare e sentia-se ridículo com as sua ufanas opiniões sobre o caso” (T.R. p. 82). Sentiu por isso uma enorme vontade de partir “isso acontecia-lhe inúmeras vezes onde quer que estivesse” (T.R. p. 88). De resto o prenúncio de morte tinha surgido já, quando numa sessão da academia recebera o título de membro ausente, o que lhe dava um certo carácter póstumo. Ainda que nada dissesse, começava a achar a sua ideia do Jaques Peres absurda ou pelo menos acima das suas forças; “achou-se velho demais para tanto atrevimento e descoberta” (T.R. p. 280).

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

A atitude do professor Martin aparentemente parece aniquilar toda a essência do homem fáustico e assumir o seu oposto. Contudo é este jogo irónico assumido na inversão do mito que reafirma a sua vitalidade. Se o professor Martin assume a qualidade fáustica por condição interrogativa, ele está a percorrer os caminhos intermináveis do conhecimento porque algures haverá uma verdade que está para vir. Assim o momento que parece assumir a crise e o fim do homem fáustico, fá-lo renascer e tornar-se produtivo, já que também não temos a certeza, e uma vez mais é de jogo irónico que se trata, de que o professor abandonou a sua ideia porque muitos diziam “que ele continuou a sua pesquisa sobre Jaques Peres” (T.R. p. 284) e a verdade é que “o segredo da busca é que não se encontra”<sup>123</sup>.

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

#### 4 • William Shakespeare - um nome plural

O romance *As Terras do Risco* assenta sobre a controversa figura de Shakespeare, cuja existência é posta em causa, já que as provas que a confirmam são escassas. Ao contrário de Fausto, o percurso de Shakespeare é marcado pela dispersão e pela divagação, pela despersonalização do sujeito; por isso a figura de Shakespeare levanta dúvidas, suscita opiniões diferentes, provoca múltiplas interpretações. Na realidade, quando se fala de Shakespeare confrontamos com várias teorias, com verdades possíveis, que por vezes levam à mitificação do autor, à interpenetração do literário no histórico.

Shakespeare tem sido e continua a ser “lugar privilegiado de verificação de hipóteses (de ordem teórica e histórica), de avaliação de sentidos (literários e filosóficos), bem como de justificação de procedimentos (culturais, estéticos e políticos)”<sup>124</sup>.

A questão shakespeareana tem apaixonado autores, críticos, poetas. A sua identidade desdobrou-se em personagens e por isso Shakespeare contracenava numa “comédia de equívocos” que não escrevera, onde as suas personagens lhe “usurpavam o estatuto de autor”. Também Fernando Pessoa se envolve com a questão shakespeareana pois ela representava “a hipótese de interpretar a identidade de um poeta que, na morte como na vida, estava condenado a ser uno e múltiplo ao mesmo tempo”<sup>125</sup>. A figura de Shakespeare atraía Pessoa, pela semelhança existente entre a despersonalização dramática de Shakespeare e o processo subjacente à construção dos seus heterónimos.

Jorge Luis Borges traça o retrato de Shakespeare afirmando que “Ninguém existiu nele: por detrás do seu rosto (que mesmo através das más pinturas da época não se parecia com nenhum outro) e das suas palavras, que eram copiosas, fantásticas e agitadas, não havia mais que um pouco de frio, um sonho não sonhado por ninguém” É ainda Borges que nos dá uma imagem de Shakespeare como ser plural quando o apresenta, antes de morrer frente a Deus “Eu que tantos homens fui em vão, quero ser um e eu” retorquindo-lhe o próprio Deus “Tão pouco eu sou; eu sonhei o mundo como tu sonhaste a tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas do meu sonho estás tu que, como eu, és muitos e ninguém”<sup>126</sup>. Por isso encontramos Shakespeare nas peças que criou; ele está em todo o lado presente e em todo o lado ausente. Não importa saber quem era Shakespeare “porque ele é as suas criações, ele é a demonstração de que o homem pode, despersonalizando-se, acrescentar ao mundo natural o mundo humano”<sup>127</sup>.

No romance *As Terras do Risco*, de Agustina Bessa-Luís vamos assistir a mais uma investigação / reconstrução da problemática identidade de Shakespeare. Uma vez mais, Agustina Bessa-Luís escolhe a História, e neste caso, uma figura histórica para à volta dela construir o romance. A invenção da verdade, mesmo quando se trata da verdade “histórica” é justificação de toda a arte de Agustina Bessa-Luís. O tema, ambíguo, é uma porta aberta à recriação com base na

fantasia e na imaginação criadora porque para Agustina “a História é uma ficção controlada”<sup>128</sup> e esta atitude marca a poética que presidirá aos seus textos. O olhar sobre a história é um olhar sobre o passado e este é visto como um todo mítico sobre o qual a fantasia projecta a sua luz, “Dans la vie, déjà, la fantaisie met en oeuvre sa force cosmétique; elle projette sa lumière sur le passé lointain, nettoyé des averses, et l’encercle des brillants couleurs de l’arc-en-ciel, auquel nous n’atteignons jamais; elle est la déesse de l’amour, elle est la déesse de la jeunesse (...) à la différence d’Orphée, nous obtenons notre Eurydice par un regard en arrière et nous la perdons par un regard en avant”<sup>129</sup>, tornando-se a invenção a justificação de toda a obra de arte. O romance não reproduz uma realidade histórica uma vez que a literatura não é mais representação da realidade, antes constrói a sua própria realidade assente na expressão do Eu e na imaginação criadora, tornando-se o texto um todo autónomo, verdadeira invenção artística.

O trabalho de investigação / reconstrução histórica a fazer em *As Terras do Risco* pelo professor Martin é o mesmo trabalho levado a cabo pelo autor que pretende criar a sua obra literária: ambos criam um mundo autónomo, um universo próprio, ainda que retirem a sua matéria do mundo exterior.

Na História como no romance, Shakespeare é uma figura controversa já que deixou poucos vestígios: “Ele deixou poucos vestígios; ele quis deixar poucos vestígios. Acho que ele passou a vida a disfarçar-se, a esconder-se a não dar nas vistas, a juntar dinheiro, a ser um vulgar usurário e um bom proprietário, sem querer saber de livros e de publicar peças. Roubavam-no, mutilaram-lhe a obra, e ele calava-se; contentava-se com acumular uma fortuna e ser conhecido lá na comarca. Porquê? O que estava por detrás disto? O judeu de Ariza fugido para Portugal e disperso de Salónica a Florença ou Hamburgo, tinha, como lei de sobrevivência, a mudança de identidade, começando pelo nome de família, adaptando-o ao dialecto local. Na Europa central o Jaques Peres de Ariza deu no Zackper e em Stratford, onde chegou com o seu negócio de lãs, acabou em Shakespeare” (T.R. p. 104).

A começar pelo nome, Shakespeare transformou-se em palco de debates. Nome plural cuja grafia é instável, como instáveis são as seis assinaturas que se conhecem do autor. A partir do século XIX, começou a correr a hipótese de que Shakespeare era o nome de um actor que ocultaria um intelectual de prestígio que, por qualquer motivo, não queria assumir a autoria das suas peças. Alguns dos nomes mais citados desses presumíveis autores são Francis Bacon, Christopher Marlowe; Sir Walter Raleigh e até Isabel I<sup>30</sup>. Tal teoria não deixa de esconder um princípio elitista que dificilmente concilia Shakespeare com alguém de origem pouco ilustre “Um homem comum, com uma vida banal (nunca foi preso, não morreu assassinado, não há referências a desordens e turbulências na sua vida), não pode ser o autor daquela obra prodigiosa!” diz Jorge de Sena, acrescentando ainda “... desencadeou-se até aos nossos dias uma erudição delirante que, apoiando-se na hipótese de que Shakespeare

emprestava apenas o seu nome, tem atribuído as peças sucessivamente a todas as grandes personalidades aristocráticas da sua época. Algumas mesmo, para esse fim, têm sido engrandecidas na projecção que marcaram na vida do seu tempo. Nenhum desses folhetins tem para lá do engenho ou da minúcia com que são escritos, qualquer fundamento que não seja a subserviência deles às aristocracias de sangue e aos grandes do mundo”<sup>131</sup>.

Estas e outras considerações não podem ser dissociadas das variações semânticas que o conceito de autor sofreu ao longo dos tempos<sup>132</sup>. Se a palavra autor assumia etimologicamente a ideia de escritor cujas palavras mereciam crédito e respeito, conferindo-lhe assim uma certa autoridade, a partir do século XV, com as mudanças sociais, económicas e políticas das sociedades, novas realidades surgem até então desconhecidas que levam ao estabelecimento de novos referentes, tornando-se o conceito de autor numa categoria nova, considerada uma construção histórica, legal e política. Esta novidade parte da consagração de um público leitor que procura relatos de viagens, novelas, contos, poesia, narrativas etc. Assistimos ao reconhecimento público alcançado pela profissão das letras. Há escritores, entre eles Shakespeare, que vivem do que escrevem. Shakespeare como actor, autor e accionista da principal companhia londrina vê confirmada a sua fama de autor que vivia no e do teatro.

É com os românticos que Shakespeare é elevado à categoria de génio. São eles que insistem na forma genial com que Shakespeare mostra a alma humana através das personagens que cria, não se deixando limitar por regras exteriores e mecânicas sendo por isso capaz de sondar os mais íntimos retiros da alma humana. Jean Paris dá voz às concepções românticas que ainda hoje mitificam Shakespeare ao escrever “Et qui reçoit jamais des dieux plus de génie que cet homme donc la vie ne surgit des ténèbres que pour assumer toute force d’un mythe?”<sup>133</sup>. São muitos os autores que o referem e o elogiam. Lessing, compara-o em grandeza aos modelos antigos, apontando-o como modelo a seguir já que “depois do Édipo de Sófocles, nenhuma outra peça actua tão poderosamente sobre as nossas emoções como Otelo, O Rei Lear; O Hamlet, etc”<sup>134</sup>. Goethe faz o elogio de Shakespeare colocando-se com os seus amigos, ao seu lado. Como Shakespeare, aprendeu a renunciar ao teatro regular, à lei das três unidades que se tornaram uma prisão angustiante; enaltece o teatro grego para ridicularizar o francês e elevar Shakespeare ao nível dos antigos porque o seu teatro “é um belo palco de preciosidades em que a história do mundo perpassa diante dos olhos, presa ao fio invisível do tempo”<sup>135</sup>. É com Coleridge que o pensamento romântico melhor explica a genialidade de Shakespeare. Coleridge não opõe génio a regras como o fizeram os românticos alemães, antes distingue “regularidade mecânica” da “forma orgânica” inerente à imaginação que é inata “porque nasce com a obra, declarando-a como sendo própria do verdadeiro génio” - “a organicidade da obra shakespeariana traduz-se em algumas características como: a harmonia (a partir da integração do que é múltiplo e variado num todo), a unidade de sentimento, a

convergência da paixão e do sentimento moral, o predomínio das personagens sobre o enredo, o entrelaçar do lírico e do dramático, a construção das personagens em função do que dizem e fazem e não a partir de uma definição prévia e exterior e enfim, a representação nelas das «paixões e da fé que se baseiam na nossa natureza comum»<sup>136</sup>. É de facto com os românticos que se aprofunda e complexifica a crítica à obra de Shakespeare; o estudo que conduzem valoriza a sua qualidade poética, a profundidade do conhecimento da alma humana, menosprezando a sua condição dramática.

A consagração do génio e ao mesmo tempo a sua identificação com o espírito nacional, fundamentam a sua canonização literária. Tais virtudes, hoje menos visíveis, advêm da idealização que se fez da época isabelina, referida muitas vezes como a idade do ouro. A individualização do génio e o seu vínculo a uma época áurea advem de um entendimento da ideia de autor e da intenção de ficcionar a época isabelina. Muitos trabalhos que se têm publicado sobre a referida época, têm atacado não só a ideia de ser uma época harmoniosa como também a ideia de autor como sujeito singular. O dramaturgo isabelino é, pelas suas condições de existência, fortemente enraizado no real, no quotidiano até; ele aparece por isso como mediador entre os detentores do poder e da riqueza e a multidão anónima dos desafortunados que povoam a cidade e que também são o seu público. A época isabelina foi também uma época de contrastes acentuados entre a idade do ouro dos aristocratas, do negócio em busca do Eldorado, e a idade do ferro dos marginais, dos pobres, da guerra civil que poderia voltar com a morte da rainha<sup>137</sup>. A obra dramática deste período era antes de mais, um processo de colaboração entre escritores, empresários teatrais, actores e espectadores. As peças da companhia de Shakespeare foram produzidas não por um homem mas por um grupo que interagiu conjuntamente; o texto não se fixa no momento em que é escrito, antes se altera por força dos comentários, dos ensaios, do espectáculo.

Eliminando o autor / sujeito, elimina-se ao mesmo tempo o leitor / sujeito. Pressuposto este combatido por dois tipos de crítica sendo um o da “recuperação da história para melhor referir as peças aos seus contextos imediatos” consistindo o outro na “redefinição da noção de sujeito”. Os textos ocupam espaços sociais “quer enquanto produtos do mundo social dos autores quer enquanto agentes textuais a funcionar no mundo”; nesta perspectiva todos os textos reflectem e geram realidades sociais<sup>138</sup>. Este processo que envolve a análise textual no diálogo entre diferentes discursos que, exercendo o seu impacto no texto, regressam à história, baseia-se na ideia de Bakhtine de dialogismo e polifonia. A historização do estético em Shakespeare implica a restituição do seu discurso ao cenário original que é a sociedade do autor, o que traz consequentemente de volta a figura do autor. Não o retorno à figura do autor pleno e indiviso que é detentor e origem do sentido, mas à figura de um sujeito a construir.

As diferentes perspectivas de leitura da obra de Shakespeare

ao longo dos tempos, ilustram as diferentes abordagens metodológicas que questionam a ideia de autor como indivíduo soberano<sup>139</sup>.

Assim se abriram na crítica shakespeareana três vias de problematização e leitura: a primeira reporta o autor à época histórica, ligando a sua voz aos discursos que atravessam e instituem a sociedade; a segunda via é assumida pela estética da recepção e a terceira a que desoculta no texto um jogo de “escritas múltiplas, saídas de várias culturas, e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação”<sup>140</sup>.

A misteriosa figura de Shakespeare que tem desafiado ao longo dos tempos à decifração de um enigma da história literária, convida-nos a participar no jogo da descoberta do génio que se esconde sob as máscaras por ele construídas e pelas que a posteridade lhe atribui<sup>141</sup>.

N’*As Terras do Risco*, O professor Martin vivia obcecado pela ideia de descobrir a verdadeira história da vida de Shakespeare convencido que estava da sua origem judia e peninsular. Sem acesso a documentos que a confirmem, o professor procura na densa obra do autor, indícios, marcas, rastros que lhe permitam (re)construir a sua identidade. O que não conseguira através de documentos, procurava-o agora obsessivamente na obra; “para ele sem dúvida, aquilo que não conseguimos descortinar, estava vividamente encerrado na sua obra (...) Era qualquer coisa semelhante a um tapete persa”<sup>142</sup>. Entrega-se pois a um trabalho intenso de querer identificar na obra a identidade do autor, as suas marcas, a razão da sua escrita. Trabalho que nos remete para as questões levantadas por Henry James na obra citada, onde somos confrontados com a angústia vivida pelo crítico que quer compreender os pontos de vista do autor sobre o qual escreve, acreditando que se encontram algures na obra. Na citada obra somos confrontados com a importância de compreendermos a obra do autor como um todo sem querer vislumbrar aqui ou ali marcas ou pontos de vista. A obra vale pelo seu todo e é esse todo que contem o “toque de magia” de livro para livro. A obra mais não é do que a representação completa desse toque de magia.

Como o crítico que obsessivamente procura descobrir o segredo do autor, Martin assume um percurso idêntico. Convencido de que seguia uma pista segura, “internou-se no bosque denso da obra de Shakespeare e começou por querer identificar todas as personagens históricas e familiares” (T.R. p. 225), acreditando que nos textos encontraria elementos que fundamentassem a sua tese. Os papéis acumulavam-se na biblioteca do convento. Absorvido, o professor “lia Shakespeare com um fervor doentio procurando achar nele provas da sua origem” (T.R. p. 56). O seu pensamento tornava-se delirante como a escrita; já não falava de William Shakespeare, chamava-lhe Jaques Peres.

Dos textos que lê o professor retira a verdade da sua origem. Da *Noite de Reis* a expressão “castiliano vulgo” que é uma forma de manifestar desprezo, leva-o a concluir que “ele só podia referir-se ao

castelhano de arribação, nesse caso o judeu sefardita” (T.R.p. 56). Shakespeare de resto denunciara-se a partir de *Romeu e Julieta* do qual fizera “um prodígio de graça, arrebatamento, sensualidade e ofuscante palavreado como (todos estavam de acordo nisso) só Quevedo seria capaz” (T.R. p. 105). Procurava desvendar tipos cénicos como o espanhol Amado de *Penas de amor perdidas* - “o espanhol excêntrico tem um criado, Moth, que pode derivar de Mozo. Não diz este rapaz abelhudo «valha-me o espírito do meu pai e a língua de minha mãe?» (...) Shakespeare usa mais ditos e corruptelas castelhanas do que seria adequado na sua gíria de teatro” (T.R. p. 106). A graça, a *bouffonnerie*, o arrebatamento, a sensualidade que transborda dos textos de Shakespeare estão mais próximos de Quevedo do que de qualquer outro e só se encontram nos pícaros de nascimento.

Para Martin, Shakespeare tinha muito cuidado na ocultação dos traços dos Peres sefarditas, e uma vez mais a citação do texto original confere fundamento a tal afirmação: “quando no sabat das bruxas do Macbeth ela lança no caldeiro «sacrílegas mãos de infame judeu», ou «fígado de judeu blasfemo», faz isso por despalante, martirizando-se, pondo a fantasia acima do espírito da raça” (T.R. p. 106).

A curiosidade apoderara-se de Martin, tornara-o obsessivo fazendo-o recriar e viver num mundo outro de onde ressalta a sua visão da história e dos factos históricos, a fantasia assume-se como força geradora da obra: “quando chegava ao nome de Heitor Sequespee, Martin esquecia-se do mundo em que vivia e deixava-se levar pela imaginação” (T.R. p. 28). Cada vez mais solitário estava também cada vez mais ausente; afastara-se da realidade aceitando como válidos os produtos da sua imaginação; Précieuse, a esposa, quase não o reconhecia - “estás a ficar maníaco. Todos os fantasmas e as bruxas do tal Peres de Ariza meteram-se no teu corpo” (T.R. p. 95) - receava por ele e começava a preocupar-se com as reacções que o trabalho de Martin suscitava, porque “aquele homem teimoso e cuja imaginação era uma fera esfomeada, sempre lhe causara dissabores” (T.R. p.108). Martin transformara-se num estranho, algo se apoderara dele “Fechado na biblioteca, ele disfrutava duma má companhia”; era Piedade que assegurava que “ouvia uma voz diferente da dele e algumas palavras em espanhol” (T.R. p. 205). Já não era o professor Martin que falava, mas Shakespeare; “as figuras históricas servem de pano de fundo a personagens da actualidade que com elas se identificam ou cujo mistério as obceca, ao ponto de haver quase uma reversibilidade de situações e características”<sup>143</sup>. Précieuse tinha disso consciência ao afirmar: “Jaques Peres apoderou-se de ti até à última gota (...) Não és tu que falas, mas o judeu de Ariza” (T.R. p. 275). Baltar, o guardião do convento, considera mesmo que o professor Martin, com a sua recriação ultrapassara os limites. O espírito de Shakespeare pairava na Arrábida - “Eu acho que o espírito dele acabou por trepar a esta serra e anda por aí, que eu próprio o vi, numa noite destas” (T.R. p. 160).

Convencido da sua verdade, o professor Martin atingira o desregramento psíquico; criara um mundo, expressara a sua própria

visão da história, apaixonara-se por uma ideia, confundiu-se com o seu objecto de estudo “à força de ler e anotar Shakespeare, falava como ele” (T.R. p. 103).

Como Fausto, o professor Martin perseguia uma ideia, entregara-se-lhe com toda a ferocidade e como Fausto também temia a morte por isso “acentuava o engenho para alcançar a imortalidade” (T.R. p. 112). Martin tinha “parceiros em Lisboa e passava largas horas na academia a falar do seu caso que intimidava pela ousadia e o insólito” (T.R. p. 54); em casa do professor Edgar Mendes onde “corriam à desfilada as suposições mais absurdas” (T.R. p. 104), Shakespeare tornara-se motivo de discussão; dos contactos com o professor Bailie, um estudioso de Francis Bacon, estalara também uma polémica. Bailie “admitia com provas, algumas bastante sólidas, que Bacon fosse o próprio Shakespeare” (T.R. p. 238) e se a teoria de Martin o deixara perturbado, também para este, cada carta que chegava de Bailie, representava uma imensidade de interrogações que lhe levantavam outras tantas dúvidas. Bacon era um rosa-cruciano e por isso dado a mensagens ocultas o que segundo Martin não era o caso de Shakespeare “homem de agudezas mas não de confusões deliberadas” (T.R. p. 240). O professor Bailie dava-lhe conta do laboratório de Riverbank em Illinois onde o professor Fabian criara um centro de pesquisa para o enigma de Shakespeare; “Os arquivos de Riverbank, as edições antigas das obras de Bacon, o seu sistema de criptografia, tudo se misturava na sua cabeça” (T.R. p. 242). Martin projectava já deslocar-se a Illinois para se entregar à criptografia e desfazer o mistério de Bacon, “não porque o ligasse muito estreitamente a Shakespeare mas porque o achava um impostor ou um doido (...) e Jaques Peres ficava ilibado da suspeita de ter sido apenas um escravo da mente prodigiosa dum erudito” (T.R. p. 269). O professor Martin empenhava-se em arranjar provas que desacreditassem a teoria do doutor Bailie; que chegou a deslocar-se à Arrábida donde se retirou “sem ceder nada da sua teoria: que Jaques Peres não existira” (T.R. p. 245). Entretanto Martin encontrara uma prova de que Shakespeare não poderia ser Bacon. Uma vez mais na construção do romance o factor histórico surge como suporte da ficção: “Em 1597 a peça Trabalhos de amor perdidos foi representada diante da rainha Isabel durante as festas de Natal”; Bacon “embora fosse membro do parlamento era pobre e não tinha o favor real”. Ainda que conhecido. “a sua estrela estava ofuscada pelo processo de Essex, cujo partido tomava” (T.R. p. 275). Não seria pois natural que se se tratasse da mesma pessoa, ela comparecesse na corte, representando para a rainha.

Para além da discutível genealogia traçada pelas investigações do professor Martin, também a sua esposa Précieuse levanta a hipótese de ele ser uma mulher “E voltem a ler, leiam até que lhes caiam os dedos de folhear, e as pestanas de pestanejar. É uma mulher que está escondida por debaixo da máscara de Shakespeare” (T.R. p. 120). E a voz da narradora dá força à voz da personagem “todos sabemos que no tempo do poeta o papel das mulheres era desempenhado por rapazes, como no tempo dos nossos cómicos do Bairro Alto

também assim era” (T.R. p. 122). O professor Edgar graceja perante a afirmação de Précieuse - “É tão bonito uma mulher defender o génio das mulheres!” Mas Précieuse não desiste “- Meus caros senhores, estou pouco interessada em ter pacto com as mulheres ou com Satanás, mas penso que a tentação dramática que se pode ver no teatro de Shakespeare está muito perto da histeria de que nos acusam” (T.R. p. 121).

O confronto masculino / feminino torna-se explícito na intervenção de Précieuse. O carácter disperso e evasivo da escrita de Shakespeare remete-nos para as marcas da escrita feminina numa clara alusão à homossexualidade do autor.

O professor Martin sentira-se ridículo, “ficara demasiado à mercê duma certeza que era a magnífica inferioridade da mulher, e a ruptura desse equilíbrio dera-se quando ela dissera «E se Shakespeare era uma mulher ? »” (T.R. p. 122).

Comédia de equívocos onde não há uma verdade, mas possíveis verdades; aquelas em que acreditamos. Cada leitura abre novas perspectivas à obra; Précieuse fizera a sua leitura vendo na obra de Shakespeare a presença do traço feminino “nunca vi maior desfile de mulheres «peritas em maldições» possessas, ameaçadoras, vingativas, desvairadas, loucas, num frenesim de lágrimas e de gritos” (T.R. p. 121). Précieuse defendera a sua ideia com ferocidade - uma mulher que defendia o génio das mulheres; Martin “compreendeu que, para além da sua raça e origem, família e título, Shakespeare é uma mulher. Bastou-lhe ler as *Querelas duma amante* e tudo ficou claro. Martin não tocou mais no assunto com Précieuse que lhe parecia uma desconhecida; “num segundo muito breve, pensou que aquilo podia ser outro terramoto de Lisboa, que começasse dessa maneira insignificante e ia arrasar a cidade, provocando toda a espécie de desgraças” (T.R. p. 123).

A influência de Shakespeare é de tal modo grande que as personagens das suas obras ganham importância, misturando-se com as personagens do romance, sendo sujeitas a novas interpretações: “A minha ideia - dizia Martin, antes do episódio de Précieuse ter acontecido - é que há um bocado de razão nesse parentesco de Ofélia e Hamlet. Só assim a tragédia ganha completo sentido. De resto, isso acontece em variadas situações dramáticas. Parece que há uma maldição incestuosa sobre toda aquela gente e que os empurra para o abismo. Os sonhos da carne ficam interrompidos *pelo «to be or not to be»*, que é afinal um monólogo virginal que se refugia na loucura” (T.R. p. 126). Hamlet é de facto a tragédia da ambiguidade. Há ambiguidade no espectro, na loucura de Hamlet, no amor deste por Ofélia, na morte de Ofélia. Hamlet é uma personagem dividida entre o pensar e o agir; entre a dúvida e a certeza entre o ser e o não ser. “Há mais eu do que eu” dizia Pessoa pela voz de Ricardo Reis; da mesma maneira há mais Hamlets do que Hamlet e no entanto todos são Hamlet, como há mais Shakespeares do que Shakespeare sem contudo deixarem de todos ser Shakespeare. Hamlet é ao mesmo tempo *Todo*

*o mundo e Ninguém*. A sua personalidade ambígua, incoerente, indefinida e enigmática é na obra sinal de uma inesgotável riqueza, de uma perturbante complexidade, de uma estremeceadora humanidade. “Hamlet mostra-se sucessivamente e às vezes até simultaneamente crédulo e céptico, generoso e cruel, audaz e tímido, calmo e impulsivo, cortesão e grosseiro, ingénuo e cínico, activo e indiferente, feiticeiro e vingador...”<sup>144</sup>. Privilegiando cada uma das faces que se opõem, obtemos uma visão diferente da personagem; pela margem de interpretação que nos sugere podíamos falar de Hamlet como “personagem aberta”<sup>145</sup>. Há na peça um questionar constante da verdade e da mentira. Curiosamente é pela representação dos actores que Hamlet parece querer certificar-se e dizer a verdade; ironicamente em Hamlet os comediantes são instrumentos da verdade. Ainda e sempre o jogo da máscara, o ser e o não ser que acompanha o desenrolar da intriga. O mesmo jogo retomado por Agustina em *As Terras do Risco*.

## 5 • A presença do duplo

Jogo de máscaras ao longo do romance, que o constrói, e que é o próprio romance. Toda a obra de Shakespeare é uma comédia de enganos, de mal entendidos, de jogos irónicos com o público. Shakespeare como Agustina Bessa-Luís, joga com os textos, com o público, com a verdade. Oculta-a, subverte-a e para isso a ironia é a melhor arma. Mas “nada é irónico se não fôr visto e interpretado como tal”<sup>146</sup>; jogando com as palavras, ironizando situações, Shakespeare fala verdade a mentir; porque “ele era um histrião, o que impedia que se levasse a sério uma obra escrita por ele” (T.R. p. 120).

Em Shakespeare como nos romances de Agustina a linguagem instala uma duplicidade originária já que introduz, pela ironia, uma distância que é “hipótese precária de ligação”<sup>147</sup>.

O escritor assume o papel do ironista baralhando e confundindo os leitores, levantando a dúvida e recusando certezas. O narrador joga com o leitor, manifestando no texto o jogo de oposições, recusando soluções e escolhas, nada garantindo, exigindo a cumplicidade do leitor, a sua competência, na descodificação de códigos necessária à compreensão do texto. O ironista joga com a verdade, confunde os dados, subverte a história. O narrador levanta dúvidas no espírito do leitor, constrói a sua verdade, leva-nos a acreditar nela e a pôr em causa o acabado das verdades feitas.

A função da ironia é levantar a dúvida porque ela nada pode garantir, só assim ela adquire a sua verdadeira significação e validade. A atitude irónica implica simulação por parte do ironista que é um observador da dualidade, como Touchstone o bufão de *As you like it* que “é sensato em tudo e no entanto é um bufão” (T.R. p. 152); talvez por isso seja, das personagens de Shakespeare a que melhor se identifica com o seu autor. Touchstone é o *clown*, o bufão, o bobo que joga, que confunde, que subverte, que fala verdade a mentir, e para

quem “a poesia mais verdadeira é a que mais abunda em ficções” (T.R. p. 182).

Numa época de profundas alterações da sociedade, o teatro de Shakespeare assume a crítica das diferentes atitudes. Entre a fé medieval e as primeiras filosofias modernas, o espírito ameaçado pelo seu próprio caos vê-se levado a apelar para uma sabedoria intemporal. De resto, todas as épocas de profundas alterações conheceram a mesma angústia e semelhante recurso às ciências ocultas. O fenómeno marca uma renovação na consciência dramática. Ocultismo e teatro mantiveram assim, ao longo dos tempos, relações estreitas. Nascidos de um princípio comum, propõem-se o mesmo fim: restituir ao homem, por uma purificação mística, o sentimento da sua divindade. Também tal atitude caracteriza a época Isabelina; a maior parte dos escritos da época dão conta duma busca do absoluto, do despertar duma tradição que através das sociedades secretas remonta aos mistérios antigos. Os soberanos são os primeiros a manifestar o gosto pelo ocultismo e pelo insólito; “on sait qu’Elisabeth, fort férue de méthapsychie, patronna, sa vie durant, l’astrologue John Dee, dont les visitations angéliques lui prédisaient les jours propices à telle ou telle entreprise”<sup>148</sup>. Sob o reinado de Jacques I floresceram a astrologia, a alquimia, a adivinhação o cabalismo, as sociedades iniciáticas.

Shakespeare, na sua obra, dá-nos conta deste sistema de crenças, e como o humano toca o animal é também um imenso bestiário que ele apresenta nas suas obras. Também a botânica fornece imagens emblemáticas tais como as flores distribuídas por Ofélia às testemunhas da sua demência. A maior parte das metáforas Shakespeareanas surgem de uma flora e de uma faunas fantásticas onde as espécies se definem pelas suas parecenças com os estados de espírito - o medo tem os seus répteis, a cólera as suas feras, o amor os seus frutos, a loucura o seu joio.

Shakespeare vive numa época conturbada de alteração de mentalidades. Como o ironista, afasta-se do seu tempo e assume uma posição crítica contra ele. O futuro é ainda incerto mas o presente já não tem para ele validade. Tudo é posto em causa e a dúvida surge como o caminho que abrirá diferentes perspectivas de encarar o mundo.

O autor coloca-se fora da obra numa atitude irónica. Se por um lado depende do patrono, por outro lado procura criar e manter um público que viabilize economicamente a sua subsistência. Por isso na sua obra confluem diferentes visões sociais, códigos e convenções diversas, protagonistas heróicos, românticos e cómicos. De cima, o autor olha e um sorriso irónico aflora aos seus lábios; da multiplicidade de vozes resulta o confronto de valores que entre si se relativizam. Touchstone assume essa relativização, o jogo do equívoco, a comédia de enganar. Diz o que não pensa, pensa o que não diz; subverte assumindo uma atitude *clownesca*, dizendo a verdade a mentir como os comediantes, como o ironista. “Oscar Wilde descreve Touchstone como alguém que evita continuamente o encontro com o seu próprio

espírito; provavelmente porque sabe que um espírito brilhante como o seu lhe causará dificuldades, a menos que o disfarce com o fato multicolor dumbobo” (T.R. p. 163). É exactamente o lado Touchstone que torna Shakespeare um génio e diferente de todos os outros.

Touchstone assume o jogo, os contrastes, as oposições, a duplicidade; oscila entre extremos, questionando-os. Touchstone - “pedra de toque é, portanto, algo que se toca e que reflecte uma tentação” (T.R. p. 163). Touchstone chama a atenção, atrai, seduz. É um sedutor cujo poder está na capacidade de encher de fascínio as palavras; este fascínio não é a verdade mas a mentira. A mentira é sedução porque esconde a verdade, porque a faz desejar; por isso para o professor Martin, Touchstone era “quem melhor se identificava com o autor” cujo encanto “está nesse directo e desordeiro palavreado” (T.R. p. 163). Shakespeare seduz porque esconde a verdade por detrás das palavras que escreve; pela palavra oculta a verdade; joga com o duplo sentido das palavras, faz com os seus leitores o jogo irónico que encanta e seduz porque “a força da sedução é a palavra, quer dizer, a mentira”<sup>149</sup>. O sedutor é aquele que tem a capacidade de atrair o outro para a imagem que dele próprio proporciona; o Eu põe-se em causa como identidade, multiplicando-se em vários Eus que se assumem como outros. Assim também a atitude de distanciamento do escritor que, ao assumi-la, nos atrai para uma imagem dual que é o jogo do Eu com o não Eu que é o outro mas que é também ao mesmo tempo um Eu. Como sedutor, o escritor dissipa a realidade; distanciando-se mostra um mundo como sistema de relações duais, suportadas pela falta de identidade<sup>150</sup>.

É o lado Touchstone que distingue Shakespeare de todos os seus contemporâneos; o segredo de Touchstone é essa constante fuga ao espírito que provoca nos outros um efeito de sedução pois “não há nada de mais contagiante do que uma natureza que tem por base o espírito” (T.R. p. 164).

A mesma atitude de Touchstone assume o narrador de *As Terras do Risco*: confrontando os diversos pontos de vista inerentes a cada personagem, o narrador não se compromete com nenhum, tornando-os por isso relativos. Abrem-se assim várias possibilidades de leitura que apontam para outras tantas verdades que são a verdade de cada um.

No reino do duplo “tudo tende a configurar-se em dualidades que revelam o conflito e a interacção dos opostos”<sup>151</sup>, cujo paradigma é o par Bem / Mal onde o Mal é necessário para que o Bem exista, da mesma maneira que a beleza exige a aliança do divino e do demoníaco; aliança que pressentimos em Précieuse.

Como Touchstone, também a figura feminina assume a dualidade na obra de Shakespeare. Dualidade presente também nos romances de Agustina “A mulher não quer libertar-se das criaturas combinadas que nela estão. Umás angélicas, outras terríveis. Por isso o seu destino é tão vagabundo” (T.R. p. 198). Em ambos os casos, tudo

se configura em dualidades que revelam e assumem a oposição e a união entre os contrários.

As heroínas de Shakespeare podem ser divididas em duas categorias: a mulher-anjo e a mulher-demónio; classificação esta que não é exclusiva do autor, antes faz parte da herança judaico-cristã. As condenadas são, paradoxalmente, as mais atraentes - Lady Macbeth, Cleópatra, Goneril, Créssida. A primeira característica que as define é a recusa da “sua natureza”, isto é, a recusa em aceitarem os limites do feminino, do espaço privado que lhes pertence e lhes dá identidade; e a teimosia em querer afirmar-se no espaço público, espaço tradicionalmente masculino. A mulher-demónio é por vezes castradora de homens e assume o papel dominante; é capaz de matar ou de se tornar cúmplice de crimes: lady Macbeth e Gertrudes que, não participando no assassinio do marido, não deixa de ser sua cúmplice, pelo menos aos olhos do seu filho Hamlet.

Depois há as outras mulheres, as mulheres-anjo, as que aceitam os limites do feminino, as dóceis, as submissas necessariamente fiéis e virtuosas.

As mulheres das comédias de Shakespeare pertencem à categoria das mulheres-anjo. Os comportamentos pouco adequados nestas mulheres, são reversíveis, não tendo por isso consequências graves; a revolta é passageira e termina com a submissão a uma vontade mais forte. O paradigma destas mulheres é Kate de *A fera amansada*. Comédia que refere a “domesticação” de uma mulher, cujo percurso é de uma aprendizagem da correcta forma de estar, adequada à sua natureza. O professor Martin chamava a Précieuse a *doce Cat* “sem insistir demasiado para que o humor desse apelido não se tornasse desajeitado e fácil”; a doce Cat “acompanhava bem a renovação da natureza” (T.R. p. 134), a sua beleza era tão grande que não se viam os estragos da idade. A doce Cat, “ocupava-se da casa e de mil coisas aparentemente desagradáveis (...). Ele sabia que, no fundo dessa conformidade que tinha algo de grandioso, estava a rebeldia e o desapego que as mulheres sentem pela disciplina”(…) Ele sabia que a doce Cat, (...) estava pronta a desferir um golpe mortal, inspirado pelo isolamento de muitos milhares de anos” (T.R. p. 140/141). Piedade invejava-a; seriam “doces Cats todas as mulheres?” (T.R. p. 135); por isso se queria impôr junto de Martin que percebia “como uma mulher é capaz de recursos deliciosos ou infames quando se trata de vencer uma batalha como essa que Piedade travava com ele” (T.R. p. 137). Quando Martin se lembrava do seu Jaques Peres que dizia «fragilidade o teu nome é mulher» não pensava o que dizia; “As mulheres são feitas duma só matéria abrasiva, a de corromperem as situações estáveis” (T.R. p. 137). Précieuse e Piedade são n’ *As Terras do Risco* doces Cats que assumem a duplicidade, o jogo entre o bem e o mal, do divino e do demoníaco, capazes de se conformarem à ordem estabelecida mas também capazes de desencadear “terramotos” agitando e perturbando essa mesma ordem.

A figura do feminino “proporciona o acesso às inesgotáveis

fontes da energia criadora que não existem no espaço e no tempo mas no pré-simbólico terrível e ameaçador”. A mulher é assim receptáculo de “imagens do ancestral e mitos de uma vingança primitiva conduzida a partir das leis do sangue: desde as mitológicas Fúrias até às grandes figuras femininas da tragédia grega”<sup>152</sup>.

# III parte

## A paixão da natureza: Labirintos e Riscos

---

### 1 • A ideia de Natureza

A ideia de Natureza criada pelo espírito dos filósofos gregos no século V a. c., virá a influenciar o pensamento ocidental durante vinte séculos.

O primado da *anima mundi*, a misteriosa correspondência entre os ritmos da natureza e os destinos humanos, a vitalidade universal do todo, a harmonia e a beleza do cosmos visto como obra de arte, são aspectos da herança da Antiguidade.

O aparecimento do conceito de cosmos surge no pensamento grego e gera uma transformação profunda na evolução da humanidade. A ideia de que o mundo é um cosmos e conseqüentemente um conjunto de elementos ordenados é, por um lado, a condição que determinará a possibilidade de análise científica, por outro lado, o momento da primeira concepção científica orgânica alguma vez elaborada. O conceito de cosmos é assim um conceito que institui a ciência, momento que separa o mítico do racional e ao mesmo tempo o conceito base da ciência grega clássica. A noção de um mundo constituído por um conjunto ordenado de elementos - o cosmos, reenvia-nos ao momento em que essa ordenação não existe, onde os elementos apenas coexistem desordenadamente - o caos.

Em termos linguísticos as duas palavras surgem em contextos diferentes; se cosmos nos remete para estados, conjuntos ordena-

dos de coisas ou de homens, só mais tarde surge como significado de mundo enquanto conjunto ordenado de coisas, caos transporta-nos ao mito e às cosmogonias gregas constituindo a imagem através da qual se procurava responder à questão da génese das coisas.

Na relação cosmos / caos, reside um problema da filosofia grega. Quando a ideia de natureza foi posta em foco pelo pensamento, tornou-se tema de intensa e profunda reflexão.

O mundo da natureza era visto como um mundo de corpos em movimento; sendo um mundo vivo, regular e ordenado, os gregos afirmavam que o mundo da natureza era não só vivo como inteligente. A mente era concebida em todas as suas manifestações como elemento dominante, impunha a ordem em si própria e em tudo o que a rodeava.

Os gregos pensaram a natureza, baseada na matemática e na geometria. A multiplicidade das coisas ordena-se num conjunto, o cosmos, e este é regido por leis. Aristóteles opõe neste sentido natureza a acaso. Na própria época em que surge esta concepção de natureza, a Grécia concebe-se a ela mesma como uma terra de cidades organizadas, assente na ideia de que não há liberdade sem lei. Fase de uma concepção de natureza regida por leis, ordenadas para um fim, que dura mais de vinte séculos. O homem habituava-se a ocupar um lugar no cosmos, onde as forças da natureza deixaram de ser deuses caprichosos cujas boas graças havia que captar, onde também elas se vergam a uma lei que é antes de mais obra do bem. No vértice da natureza está a ideia de Bem diz Platão; o Acto Puro diz Aristóteles - não são elementos do cosmos mas solicitados por ele.

Durante toda a Idade Média a natureza foi para os ideólogos cristãos uma ideia pagã. Se para os gregos a natureza é vista como um todo que sempre existiu e há-de existir, para os cristãos medievais a natureza foi criada por Deus e deixará um dia de existir, Deus contudo permanecerá. Por seu lado o homem não faz parte da natureza como elemento de um conjunto; ele transcende o mundo físico já que foi criado à imagem e semelhança de Deus. Não pertencendo à natureza o homem toma consciência do seu destino original que já não é decalcado da natureza. Então natural opõe-se a humano.

Os cristãos associam à ideia de natureza a ideia de mal, de pecado.

Muito embora o Renascimento designe o desabrochar das letras e das artes através de um melhor conhecimento da Antiguidade, não deixa de criar alguns equívocos. Não nos podemos esquecer que a Antiguidade penetrou constantemente na Idade Média. Desde a alta Idade Média que Platão, Cícero e Virgílio são sucessivamente conhecidos, utilizados e amados. Por outro lado o século XVI foi exclusivamente literário e artístico. A filosofia e a ciência não só não assinalaram qualquer progresso, como tiveram alguma regressão: abandona-se a sistematização de Aristóteles para regressar a temas animistas, mágicos e mitológicos. Contudo os homens do Renascimento amaram apaixonadamente a natureza, viraram-se para ela com uma

curiosidade infinita mas abandonaram a única regra que fora até então proposta para a entender - a de Aristóteles e dos escolásticos. A ideia formada sob a influência da escolástica, que tem a sua física, a sua moral e a sua fé, pressupõe a ligação entre elementos científicos (a origem das coisas), morais (a atitude do homem) e religiosos (a obra de Deus). Os homens do Renascimento amaram a natureza, não a conheceram.

A religião dos humanistas vai opôr-se ao teocentrismo até então dominante. Os humanistas privilegiam o homem como um todo. Ele volta a ser a medida de todas as coisas. A natureza assume o lugar de Deus e a vontade divina é substituída pelas leis da natureza. O século XVII trará as consequências deste novo pensar quando surgir o racionalismo. Os cristãos aceitam a ciência mas afirmam a perfeição como obra de Deus criador de todas as coisas. Então passarão a amar a natureza como obra de Deus.

O século XVII levantará a questão de saber até que ponto a ordem da natureza depende de Deus. Se no século XVI o agente motor da evolução das ideias é o gosto estético, no século XVII este papel é assumido pela ciência.

Uma nova imagem da natureza foi construída pela nova ciência do século XVII e XVIII: a revolução científica do século XVII destruiu as bases da física qualitativa e construiu um universo corpuscular-mecânico; substituiu o apriorismo pela leitura directa do livro da natureza; com a experimentação, o ensaio, as hipóteses e os registos, liquidou preconceitos e categorias que vigoravam há séculos. O físico mecanicista eleva-se a Deus, penetrando o próprio segredo do engenheiro divino, colocando-se no seu lugar para compreender a forma como o mundo foi criado. Descartes descobre a verdadeira utilização das matemáticas - uma vez que a natureza é matemática, as matemáticas são o esqueleto certo e sólido da física. Os fenómenos naturais considerados até aí sagrados, deixam de o ser. O homem já não teme ser fulminado pelos deuses. O cosmos é plenamente compreensível com base em pressupostos que se centram em estruturas fundadas na matéria e no movimento. Para Galileu, a natureza está escrita em linguagem matemática; os princípios da natureza descobrem-se raciocinando sobre a essência das coisas.

O homem deixa de olhar a natureza tomando-a como modelo, quer antes conquistá-la, tornar-se senhor dela. A natureza é uma máquina e a ciência é a técnica de exploração dessa máquina. O homem torna-se mecanicista e por esse meio, senhor da natureza.

O sentido geral da viragem realizada aproximadamente no decurso de dois séculos, de Copernico a Newton, poderá resumir-se na ideia de que a natureza é realmente dominada por leis racionais, isto é, podem ser reconstruídas pela inteligência humana por via matemática e experimental.

Liquidadas todas as guerras religiosas, ultrapassada a crise da reforma, surgem grandes pensadores que tentam unir a natureza a Deus e reconciliar o homem e a natureza com Deus. As leis físicas não

explicam o porquê da natureza ser como é. A eternidade só existe em Deus e na vontade divina. Newton e Descartes acreditam em Deus e na vontade divina. A ciência moderna é assim um acto de louvor a Deus.

O século XVIII é um século de contrastes; teve contudo condições de felicidade que a humanidade nunca tinha conhecido: a disciplina da realeza estabeleceu a paz nos estados, a longa disciplina da igreja estabeleceu igualmente a paz nas consciências. O homem resigna-se aos males inevitáveis na esperança do além. Sendo um século anti-religioso, o homem vai encontrar-se só e deve bastar-se a si mesmo. Surgem duas atitudes filosóficas: os filósofos optam por defender a vontade do Criador ou optam pela teoria evolucionista de Darwin. Os moralistas defendem que a natureza é a causa da desonestidade humana; Voltaire e os iluministas mostrarão que as luzes da razão permitirão ver que a natureza nos chama à verdade e à virtude.

A lei natural é positiva pois supõe um determinismo e é normativa pois postula uma ordem e uma vontade superior. As leis da natureza não resultam de uma verdade extrínseca, são imanentes à própria natureza. O homem domina a natureza através da ciência.

Durante uma grande parte do século XVIII a reflexão epistemológica e as filosofias da natureza puderam acertar o passo com os desenvolvimentos da astronomia, da física, da fisiologia, da química e da mecânica racional. A informação dos filósofos era suficientemente alargada e actualizada para permitir um diálogo com os homens da ciência.

A inversão desta tendência surge com o movimento romântico que rompeu com a razão instituída. As ciências exactas passam a ter um percurso autónomo das modernas filosofias. Recusando a medida racional baseada em descobertas científicas, filósofos, pintores, poetas e escritores, sentiram-se autorizados a desprezar a fria ciência ignorando os seus métodos rigorosos. O modelo mecânico apresenta-se como uma monstruosidade. A natureza torna-se para muitos o reino da fantasia e das emoções inefáveis. Homens cultos e filósofos abandonam-se de novo à contemplação do universo impregnado de essências. É o regresso ao caos e à ideia de natureza selvagem e indomável que os fascina.

A face da terra esconde a verdade tão bem como a revela; mostra a árvore mas não as raízes que fazem também a verdade das árvores. O visível enraiza-se no não visível, o limite de penetração do olhar não é obstáculo à continuidade do sentido. A nossa presença no mundo faz-se através de todos os sentidos, cada um deles penetrando à sua maneira o limite do visível.

As ciências, a razão, a poesia, a religião, as artes, são como os órgãos sensoriais, vias de aproximação da natureza para a apreensão do universo na sua totalidade. A procura deste conhecimento global, desta consciência do uno, em que o visível e o invisível, o

evidente e o escondido, o interior e o exterior comunicam, é a razão de ser da filosofia da natureza.

Os iniciadores da filosofia da natureza não são cientistas mas sim escritores, amadores da poesia e da história. Goethe, na sua obra assume a palavra em função duma visão do mundo que põe em questão o estatuto do homem na natureza. O homem aparece como a mais alta realização da natureza. A visão do mundo que percorre os trabalhos de Goethe é dominada pelo tema da natureza em estado de criação permanente, meio fecundo onde as formas aparecem e desaparecem e estão em constante metamorfose. N' *As Terras do Risco* surge-nos esta visão da natureza. Na Arrábida, “acontecem pequenos abalos que criam novos desfiladeiros e alteram o traçado florestal” (T.R. p. 58). A Natureza participa da vida dos homens e torna-se cúmplice dos seus estados de espírito “Eu creio que a serra já não é a mesma. Aconteceram acidentes, há covas que não estavam lá. Eu conheço isto palmo a palmo e às vezes não sei onde estou” (T.R. p. 89); Baltar dá conta das transformações da serra; a natureza, como as relações entre as personagens, o trabalho do professor Martin e o desejo que se espalha em redor de todos, torna-se cada vez mais labiríntica e enigmática adensando o mistério que encerra, gerando ela própria diferentes sentidos e caminhos, assumindo a sua própria capacidade de transformação e autocriação; “A floresta sofria transformações progressivas, e o indício que o guiava uma vez, da outra vez não estava lá” (T.R. p. 169).

O homem não enfrenta o universo como um observador; estar no mundo é participar dele. A filosofia da natureza quer acima de tudo comemorar a antiga aliança do homem com a terra que de certa forma se rompeu com a irrupção da inteligibilidade físico-matemática. Filosofia da natureza querará dizer sentido da natureza, manifestação da natureza da qual faz parte o homem. Esta relação reenvia para uma unidade original onde prevalece a harmonia, para uma força cósmica que preside a tudo.

A estética romântica articula-se com a filosofia da natureza particularmente com a de Schelling<sup>153</sup>. A natureza surge não apenas como *energeia* - força viva, mas também como matéria animizada - ideia de *anima mundi*, susceptível de transformação ou transfiguração poética.

A filosofia da natureza propõe o desenvolvimento duma ciência conjunta do homem e do mundo; só a reconciliação homem / mundo permitirá a restauração da plenitude do sentido.

Os românticos assumem-se como anunciadores da verdade total, partindo do pressuposto de que toda a arte se torna ciência e toda a ciência arte, devendo reunir-se poesia e filosofia. Propõem por isso, uma nova síntese cultural que assenta na reunião do científico e do estético da realidade. É Novalis que defende que apenas o artista pode decifrar o sentido da vida, propósito justificado pela evocação duma doutrina da imaginação. Imaginação produtiva que não é apenas uma faculdade estética mas à qual os primeiros românticos atribuíram uma

significação religiosa onde se equaciona a ideia de criação: o artista imita a acção do criador supremo. Esta união de diferentes poderes num só indivíduo apresenta a consciência romântica como a figuração de um génio.

Ainda que os nossos costumes sejam marcados pelo discurso científico e tentados pelo positivismo, há um conjunto de pensadores que equaciona uma concepção de natureza semelhante às aspirações românticas, ainda que não possamos ver nessa atitude a tentativa de reabilitar a filosofia da natureza, pois o progresso e os conhecimentos posteriores puseram em causa um bom número das suas doutrinas. Não há verdades primeiras diz Bachelard, há erros primeiros. A verdade de hoje é possivelmente o erro ou a inexactidão de amanhã; a situação actual não pode ser considerada definitiva. Se o positivismo e o cientificismo destruíram a filosofia da natureza também eles já foram desvalorizados e superados. A história do saber não pode ser concebida como a história da verdade seguindo a norma do verdadeiro e do falso. Atendendo a que o conhecimento é relativo, a situação actual não pode ser considerada como definitiva e por isso não podemos olhar o passado tendo a actualidade como permissa. A história da renovação dos conhecimentos humanos ao longo dos tempos ligada à história da concepção do mundo e à história das mentalidades desenvolve a importância da presença do homem sobre a terra.

A natureza é um conjunto de forças e criaturas que existem segundo um desenvolvimento próprio. O homem é entre elas um ponto de evolução tardia (Darwin). O homem construiu um meio diferente - a sociedade - para se realizar e para dominar a natureza. Uma filosofia da natureza é indispensável porque uma natureza sem filosofia é uma realidade morta. O homem está no mundo pela sua sensibilidade, pela sua imaginação e estar no mundo é ser do mundo. Toda a ideia é superável; as verdades relativas que se inscrevem a respeito das ciências da paisagem não duram muito nem pouco, são atemporais. A física de Newton não foi abandonada, apesar de superada pela física de Einstein. O homem supera as verdades por isso não há verdades absolutas como defendiam os gregos da Antiguidade. Existir é coexistir com o mundo; viver é encontrar-se no mundo diz Heidegger.

### **1.1 • O lugar natural**

O conhecimento do meio natural provém duma experiência primordial na natureza portadora de forças vitais. O homem habita entre o céu e a terra e compreende as interações entre estes dois elementos que exprimem aspectos fundamentais do ser. Uma fenomenologia dos lugares naturais pode tomar como ponto de partida a mitologia, que não seria uma evocação mas uma procura das categorias do conhecimento que ela própria representa.

A paisagem natural transforma-se em paisagem cultural se traduzir uma civilização. Na terra o homem descobriu o seu lugar. No

interior da paisagem, criam-se lugares que asseguram a intimidade. Nesses lugares - lugares retirados - podem ainda experimentar-se as forças primordiais da terra. Foi nesses lugares retirados que os frades da Idade Média tomaram conhecimento dos mistérios da natureza que equivaliam para eles à presença de Deus. Foi nesses lugares que edificaram os seus conventos, abadias e mosteiros: “Arrábida quer dizer lugar de oração. Aí se encontram as *Terras do Risco*” (T.R. p. 7). O homem vive no meio da natureza, deve reconhecê-la como deve reconhecer a ordem cósmica graças ao percurso do sol e dos pontos cardeais. Por outro lado está ligado ao carácter das coisas. Partindo de um estado animista inicial, ele atinge aos poucos a compreensão do universo.

Na relação homem / espaço é fundamental a noção de habitar. Logo que o homem habita está simultaneamente situado num espaço e exposto a um determinado meio. Para adquirir um elo com a vida, o homem deve saber onde está, mas também deve saber como é o lugar que habita, deve conhecê-lo. Este saber / conhecer dá ao seu detentor uma profunda segurança emotiva. Identificarmo-nos com o meio significa tornarmo-nos amigos desse meio porque a identificação é a base do sentimento humano de pertença a um lugar consequentemente, pertencer a um lugar significa ter um apoio existencial. Quando Deus diz a Adão que ele será errante e fugitivo sobre a terra, ele coloca ao homem o problema essencial: vaguear sobre a terra para poder ganhar de novo o lugar perdido. O homem tem pois necessidade de criar, de construir o seu próprio espaço, de encontrar o seu próprio lugar.

Desde o início dos tempos que criar um lugar significa para o homem a essência do ser. Habitar significa estabelecer-se num local entre o céu e a terra; esse lugar passará a estar cheio de significações. Se o lugar natural é reconhecidamente importante, também importante é a capacidade humana de responder ao apelo desse lugar e logo ao apelo de modelar o mundo. O homem, deste modo, não constrói apenas a natureza, constrói-se também a si como constrói ainda a sociedade e a cultura.

## 1.2 • O espírito do lugar

O sentido e a expressão de uma paisagem ultrapassa a linguagem do visível. Há locais que achamos particulares, o seu carácter está no que os distingue. Há lugares que consideramos pertença de todos, obras colectivas que nos envolvem pela beleza, pelo silêncio, pela calma, pelo mistério e pelo espanto; lugares que exercem sobre o espírito dos seus habitantes e visitantes um forte poder “onde os sentidos ganham a lentidão com que a natureza envolve as suas criaturas” (T.R. p. 7); lugares que nos envolvem e que provocam em nós a mesma sensação que a Arrábida provocou em Martin que, ao chegar, percebeu que “estava num dos grandes sulcos do mundo onde se podiam ter dado catástrofes, movimentos, defor-

mações, mesmo antes de o homem ter aparecido” (T.R. p. 19); lugares que impressionam “Embora Martin não se interessasse pela Arrábida, (...) a verdade é que não deixava de ficar impressionado pelo seu cheiro do lódano e o zumbido das abelhas” (T.R. p. 25); lugares onde o homem pasma perante a sua grandeza “Algo de misterioso, conjugado com o ermo do recinto conventual e o silêncio das cristas montanhosas onde não bulia a mata; o perfume do tomilho da alfazema e da murta; toda a sensação de ter havido um *antes* pré-glacial, de floresta virgem que a alteração do clima tinha reduzido a um sub-bosque rasteiro e portanto a uma prova da finitude da vida - tudo contribuía para que, com o rolar dos dias, Précieuse e Martin se olhassem como estranhos. Uma nudez como um pressentimento tocado de algum receio, fez com que, depois de muitos anos de intimidade, se afastassem para estar sós.” (T.R. p. 39/40).

A esse poder, a essa força que emana da natureza, dos lugares, chamou-se o espírito do lugar; “Par génie du lieu, il faut entendre le singulier pouvoir qu’exerce une ville ou un site sur l’esprit de ses habitants ou de ses visiteurs”<sup>154</sup>

*Genius loci* advém da crença em que cada um tem o seu *genius*, o seu espírito guardião; espírito que dá vida aos povos e aos lugares, que os acompanha do nascimento à morte e determina o seu carácter e a sua essência.

Para os antigos a sobrevivência dependia da boa relação com o lugar no sentido físico e psíquico. No antigo Egipto por exemplo não só o campo era cultivado de acordo com as inundações do Nilo como a estrutura da paisagem agrícola era utilizada como modelo para a disposição dos edifícios públicos.

Ao longo do tempo o *genius loci* foi-se mantendo, mesmo quando não era nomeado como tal. Pintores e escritores encontraram a sua inspiração no carácter do local e muitas vezes explicaram os fenómenos da vida e da arte, referindo-se à paisagem e ao contexto urbano. Para que o homem tenha consciência da sua existência, não lhe basta o conhecimento científico, se assim fôr, é posta de parte a dimensão da vida quotidiana. Propõe-se pois o retorno a essa dimensão da vida quotidiana, ao espaço existencial onde o homem vive, habita, existe e é, porque a nossa vida quotidiana é feita de fenómenos concretos e o lugar faz parte da nossa existência. O homem estabelece com o mundo exterior uma relação harmoniosa; regressar à paisagem que lhe é doce, é regressar a casa, sítio único e distinto.

Há locais com carácter; tentamos perceber porquê, tentamos entender as possíveis linguagens entre a paisagem e o homem. A paisagem para além das suas funções produtivas, é algo para ser lembrado e contemplado; a paisagem evolui com o tempo. Se por um lado há linhas estruturantes que se mantêm invariáveis, há também e paralelamente uma constante modificação de pormenor. A paisagem tem uma estrutura que é mais ou menos legível; a clareza de uma paisagem contribui para a sua identificação.

São muitas as formas de orientação de uma paisagem:

sensação visual da forma, da cor, do movimento, de certas linhas, da luz, do cheiro, etc; a necessidade de conhecer a estrutura da paisagem é importante para o equilíbrio emocional do homem. A imagem de uma bela paisagem dá, a quem a possui, um sentido importante de segurança, porque a paisagem encerra em si memórias colectivas, fornece aos seus habitantes lembranças comuns que unem um grupo. Os lugares têm um carácter que por seu lado tem também uma função temporal: ele muda com as estações, ao longo do dia, com as condições meteorológicas etc. O carácter é definido em parte pela constituição material e formal do lugar; é preciso perguntar como é o terreno que pisamos, como é o céu, como são as fronteiras que delimitam esse lugar. Lugares que se encontram atrás de nomes; lugares nomeados: A Arrábida. O Convento. A Biblioteca. A Mata. Lugares que têm uma história e por isso considerados existentes, reais na sua irrealidade: “A serra tinha a sua história. Além da tradição havia a lenda e, com os tempos que correm, já nada parecia importante. Eram os sufis, que rezavam, os eremitas que faziam licores e diziam que rezavam; os piratas, os intriguistas, os espiões e não sei que mais” (T.R. p. 89). O carácter desses lugares é pelo contrário descrito por adjectivos sendo por isso a sua essência assumida por cada um que viva ou visite esses lugares de forma diferente. “O cheiro salino do mar pairava sobre a *garigue* que era a vegetação degradada. Nalguns pontos, a serra estava nua e exposta, e os calcários brancos pareciam grandes ossários. As oliveiras, raquílicas, tinham aberto caminho por entre esse farelo da terra submetida a agressões muito antigas, tanto no período de imersão a que estivera sujeita, como pela metamorfose dos fenómenos eruptivos.” (T.R. p. 33)

A estrutura do lugar não é fixa nem eterna; os lugares transformam-se, contudo não significa que o espírito do lugar deva mudar ou mesmo se perca. Alguns lugares, ainda que sujeitos a transformações, mantêm a sua identidade tanto mais que a estabilidade do lugar e o seu reconhecimento como tal, são condições necessárias à vida humana.

### 1.3 • O inatingível. O eterno

N’ *As Terras do Risco* a natureza assume um papel primordial: torna-se cúmplice das personagens e das situações; alia-se aos estados de espírito; assume uma qualidade profética advertindo da vinda de calamidades e por isso lhe imputamos às vezes a responsabilidade dos nossos crimes - de mensageira passa a criminosa. O poder satânico dos elementos esmaga o homem e ele abandona-se-lhe ou luta contra ele. Tomando partido do caos, o homem perde a razão mas a demência é salvadora (assim pensava Shakespeare) por isso, a natureza repara os males provocados, anula os crimes e retoma o equilíbrio juntamente com o homem.

A natureza é um todo que se perpetua no tempo, inalcançável; a natureza é o caos onde os elementos coexistem desordenadamente. N’ *As Terras do Risco* a natureza apresenta-se no seu estado puro, selvagem - “Parece que o mundo foi criado daqui” (T.R. p. 19).

Aristóteles coloca o caos entre as entidades nomeadas como as primeiras no tempo, juntamente com a noite, o céu e o oceano. O caos é a figuração inicial “inclinando-se para a escuridão, (...) adivinha-se a floresta virgem, onde os arbustos cresciam desmedidamente e as lianas serviam de baloiço à perguiça e à cobra”; a grandeza da serra remete o homem para o início dos tempos, “o princípio estava ao alcance deles. O princípio do mundo, sem sentimentos, sem artes e trabalhos” (T.R. p. 19). O regresso à natureza é como o regresso ao caos e à ideia de natureza selvagem e indomável como princípio de todas as coisas. Martin e Précieuse encontravam-se “à mercê da montanha pré-histórica” à qual não podiam ficar indiferentes; Précieuse pensava mesmo que “a alteração da paisagem a que estavam habituados, sendo esta insuportável na sua grandeza, os estava a afectar” (T.R. p. 21). Espaços como a Arrábida, alimentam-se da veneração dos homens “daí ser necessário que os lugares mais formosos do mundo sejam povoados por homens que fazem da oração um predicado mais da natureza” (T.R. p. 22). A mesma “atmosfera audaciosa e solene” se encontrava no monte Spoleto, “guardada por um pequeno convento de franciscanos” que com as suas preces “faziam barreira às forças do desejo, mantendo-as na sua clausura” (T.R. p. 58).

Tal como Shakespeare, a serra conservava os seus segredos bem guardados e por isso “não se deixava profanar” (T.R. p. 37), ainda que contivesse em si as forças do desejo porque “as paisagens muito amplas e grandiosas nos obrigam a ter ideias ansiosas e de tipo erótico” (T.R. p. 44). Havia naqueles lugares de abismo qualquer coisa de incrivelmente sedutor, qualquer coisa que “podia ser pressentido no amplo mapa da Arrábida. No Vale do Solitário ele tomava a temerosa forma de uma prece; na Serra do Risco parecia uma vitória sobre a morte; nas suas lapas e cavernas, nas suas matas que, para quem as conhecesse, eram ainda lugares sagrados, o desejo errava, suspirava, movia-se” (T.R. p. 57). Viam-se confrontados com “um mundo em que o desejo se manifestava como uma epidemia uma vez rompido o véu das trevas e feita a luz” (T.R. p. 20).

A terra deve ser amada e venerada pelo poder que encerra; tal como o feminino ou a paixão do conhecimento, desperta o desejo, “ce qu’on appelle improprement l’idée de nature appartient donc non au domaine des idées mais au domaine du désir”<sup>155</sup> - desejo de possuir a beleza, de alcançar o eterno feminino, de iniciar um percurso fáustico de procura do conhecimento.

Se o motivo da vinda à Arrábida era grandioso e arrebatador para o professor Martin, a serra não o era menos “com os seus barrancos e falésias a prumo sobre o mar, além dos lugares impenetráveis do seu maciço vegetal” (T.R. p. 19). O professor Martin via-se impelido em decifrar o mistério que envolve Shakespeare animado pelo desejo de descobrir a sua origem. As cláusulas do contrato que ele pretende estudar apontam para vários caminhos, como a serra que “era cheia de covas e sentidos que se cruzavam por toda a parte” (T.R. p. 15). Perder-se-ia nos possíveis caminhos sugeridos pelo manuscrito como outrora se perderam na Arrábida os corsários, os piratas e os

náufragos que tentaram conhecer a serra “cujo terreno calcário e filões de rocha eruptiva não convidavam a que o homem se instalasse” (T.R: p. 19). A serra perde os homens que a tentam vencer; os frades do convento tinham consciência desse risco e por isso não se aventuravam demasiado. A grandeza da serra advem-lhe do mistério e enigma que a envolve; por isso seduz e leva o homem a querer desvendá-los. O mistério e o enigma são sedutores na medida em que levam o sujeito à sua interpretação com vista à sua decifração; “Eles dão ao sujeito a possibilidade de se aplicar no conflito das interpretações e por isso o valor das hipóteses reside sobretudo no poder de afirmação de um sujeito, que não exclui o absurdo, pelo contrário, integra-o igualmente como «perspectiva ao serviço da sedução»”<sup>156</sup>; o sujeito é então movido pela vontade de realizar um percurso iniciático que lhe permitirá penetrar a intimidade das essências, das coisas e dos seres, retomando a tradição alquímica. O professor Martin mergulhara assim na obscuridade e isso agradava-lhe como lhe agradavam os dias em que na Arrábida os nevoeiros erravam. A obscuridade deixava perceber “estranhos seres dentro dos flutuantes véus” (T.R. p. 197), como Shakespeare se revelava nas suas obras, como o manuscrito quase apagado deixava ler a verdade que o professor Martin procurava. Martin era como Bacon no seu tempo “quanto mais se empenhava em demonstrar as suas extravagantes teorias, muito além da inteligência do seu tempo, mais se embrenhava num terreno movediço” (T.R. p. 277). Bacon fez experiências “sobre a mutação, a transformação e a multiplicação dos corpos, o que decerto lhe valeu ser suspeito de magia”. Desapareceu, deixando fama de feiticeiro; era “um doutor Fausto do seu tempo” (T.R. p. 278). O mesmo estava a acontecer ao professor Martin. Quando os quadros do conhecimento humano se alteram demasiado, “a razão colectiva degrada-se” e “as instituições reagem de maneira violenta” (T.R. p. 278). Baltar comentava que “se Martin demorasse na Arrábida muito mais tempo, acabaria por aparecer morto. De resto, os casos de desaparecimento tinham aumentado” (T.R. p. 278).

A natureza torna-se cúmplice do destino do homem: “partindo daquele trabalho ardente e pensativo que Martin ia levando a cabo, uma vaga crescente de curiosidade e medo levantara até aos cimos da velha montanha do Formosinho. Acharam que ele se atrevera demasiado, tirando a máscara ao pintado do Shakespeare de quem não se esperavam senão comédias e poucas realidades” (T.R. p. 193). O professor Martin apaixonara-se de tal forma pela sua personagem que “causava nos outros uma espécie de demência” (T.R. p. 164); Baltar percebia que algo de extraordinário acontecia naquele lugar porque “qualquer coisa de pagão apoderara-se dos corações” (T.R. p. 204) e também ele se deixara envolver pela rede de afectos que se espalhava pela Arrábida “porque a paixão do homem em abrir caminho ao enigma espalhava em redor paixões à medida de cada um” (T.R. p. 193).

Os homens entregam-se às suas causas e perdem-se nelas, assumindo comportamentos estranhos e perdendo o contacto com a

realidade. O desejo arrasta-os para o centro, fascina-os, como outrora a serra tinha fascinado o mercador Hildebrant que, em nome do amor, se fizera ermita, renunciando à riqueza - “Isto é o que eu chamo amor. Um respeito feito de assombro e renúncia” (T.R. p. 227). Hildebrant que apenas trouxera com ele “uma imagem de pedra que devia ser a Santa Margarida, rainha da Escócia, de quem ele instituiu o culto na Arrábida depois de descobrir uma capela natural” (T.R. p. 227), perdera-se para sempre nos labirintos da serra.

A natureza encerra um poder que lhe advem da beleza, da grandiosidade, do seu carácter eterno; por isso se identifica com o eterno feminino na medida em que o mesmo véu a envolve, protegendo o seu mistério de olhares inquisidores. Seja qual fôr a ideia de natureza, ela surge sempre sob os auspícios da miragem: oculta-se no momento em que se descobre, surgindo num ponto do horizonte imprevisível que abandonará quando o olhar nele se fixe. Diderot precisa esta imagem feminina da natureza quando afirma “c’est une femme qui aime à se travestir et donc les différents déguisements, laissant échapper tantôt une partie, tantôt une autre, donnent quelque esperance à ceux qui la suivent avec assiduité de connaître un jour toute sa personne”<sup>157</sup>. A natureza partilha assim com o eterno feminino o privilégio de atrair a si as criaturas que a procuram, a perseguem, sem nunca a alcançarem.

A serra estava longe de chamar os homens à oração, era antes capaz de inspirar desembarques e escaladas, tudo no sentido dum combate e de tomada de poder, porque a beleza provoca em nós a vontade de a possuir, de a conquistar. A beleza, como Fausto suspeitara, era uma forma de poder, uma vontade de mando. Précieuse assume n’ *As Terras do Risco* esse poder, esse mando, inerentes à sua beleza, como Helena o assumira há muito tempo atrás.

Précieuse surge desde o início como o ideal de beleza que provoca nos outros uma atitude de admiração e espanto. Quando o professor Martin a conheceu era a mais bela de todas as raparigas a ponto de ele a “imaginar uma Helena de Tróia em bicicleta” (T.R. p. 11). Fonte de sedução, motivo de devaneios, Précieuse exerce sobre todos um forte poder, um fascínio ilimitado cuja presença era reclamada para que as coisas acontecessem, “Os homens olharam para mim com atenção, mas sem demonstrar nenhum desejo. Pensei que lhes teria desagradado; mas, muito pelo contrário, tinham-me escolhido para figurar nos seus sonhos eróticos” (T.R. p. 257); era solicitada “como a terceira corda duma viola, a que estabelece o acorde perfeito entre as outras duas. Mas quebrava-se o som e produzia um gemido horrível” (T.R. p. 233).

Précieuse, como outras personagens femininas de Agustina, adquire “uma força erótica capaz de desintegrar hábitos e provocar a perturbação dos que lhe estão próximos, desestabilizando os mais elementares mecanismos de convívio social”<sup>158</sup>; este fluxo envolve todos os que a rodeiam.

A mulher assume a imagem de Eva, induzindo os homens a

provarem o fruto proibido, dominando-os, levando-os à destruição: “Um deles morria tragicamente... o segundo despenhou-se com o avião que ele pilotava. O terceiro foi assassinado; o quarto esmagou-se contra um carro...o quinto deu um tiro na cabeça. O sexto morreu por ter bebido água inquinada” (T.R. p. 234). Assim age Précieuse que quando apareceu pela primeira vez ao professor Martin “algo se desconcertou na sua vida e ele passou a amá-la. Martin disse que era porque ela representava um poder” (T.R. p. 32). Também o professor Edgar Mendes, recebia Martin em sua casa “porque tinha em mente a bela Précieuse” (T.R. p. 111); o mesmo poder exercia Précieuse sobre o padre José Maria que quando a viu a primeira vez na lapa de Santa Margarida pensou tratar-se duma aparição, “Teve um sobresalto quando a viu, no meio das estalactites da gruta que pareciam servir-lhe de prisão. As velas escolhiam-na como alvo do seu brilho; e ela saía a ganhar, com os dourados cabelos parecendo jorrar das pedras como água pura” (T.R. p. 70). Baltar, o guardião, “com mais de quarenta anos, sentia-se ameaçado por uma certeza com a qual não sabia lidar: o encantamento de Précieuse” (T.R. p. 228); ela podia exigir-lhe a “morte de alguém, que ele obedecia. Sem escrúpulos, sem medo, sem resistência” (T.R. p. 110). Gerara-se uma estranha “rede de afectos”; “aquela peste” alastrava. “É possível que em tempos mais antigos, em que Helena viveu, se conhecesse mais desses casos de epidemia emocional e os relacionassem com forças inteligentes mas que os homens ignoravam” (T.R. p. 207). Helena personificara o feminino. Todos os homens a disputavam para “coroa das suas acções”; até Fausto a chamou “através dos séculos já decorridos” e agora ali, no convento da Arrábida, “ela tomava outra vez uma forma palpável na figura de Précieuse”. O desejo alastrava “e, porque as pessoas sem experiência são as que mais desejam os mistérios profundos, a Arrábida encheu-se de gritos de alegria, de música estridente, de pretextos para exprimir desejos até aí ocultos” (T.R. p. 207). Durante o tempo em que o professor Martin esteve na Arrábida, Helena tomou a figura de Précieuse, provocando nos que a rodeavam alterações de comportamentos. Ela era objecto de desejo que quando encorajado dá “lugar a combinações vulneráveis ou duráveis, mas perante as quais tudo se inclina”; até a natureza, cúmplice, “ganhou um formidável movimento” (T.R. p. 208).

A mulher assume um poder que lhe atribui um papel dominante; Précieuse é para o professor Martin o que Helena fora para Fausto, a força que estimula nele a energia de vida; assim, mesmo absorvido pelo trabalho, o professor Martin “não deixava de manter-se ligado a tudo o que Précieuse lhe sugeria, um poder que ele não podia dispensar. Lembrava-se das palavras do doutor Fausto, quando Helena vem ao seu encontro na colina de Mistra: «É este o rosto que lançou ao mar mil embarcações e encendiou as torres orgulhosas de Tróia?»” (T.R. p.115). Précieuse como Helena era bela e não se sentiam nela os estragos da idade, “acompanhava bem a renovação da natureza” (T.R. p. 134); assumira como Helena o poder que lhe advém da beleza, de uma forma “tão ardente que trocava em novas as células

envelhecidas e assim conseguia manter-se inalterável” (T.R. p. 121/122).

Mulheres como Précieuse “a quem a beleza faz prisioneiras impedindo-lhes as opções, são de repente atacadas por uma espécie de apetite, entre o fútil e obcecado, que as torna sumamente capazes de causar o mal” (T.R. p. 68); basta que o poder que têm sobre o homem se sinta ameaçado. Foi exactamente o que sentiu Précieuse quando se apercebeu que Martin se entregava de corpo e alma a um trabalho infindo, a uma paixão que o arrastava, despertando nele o desejo da imortalidade; “a imortalidade do homem tirava importância à sedução, ao poder” (T.R. p. 245). Précieuse sentiu-se traída, ignorada, trocada por uma ideia que tomara as proporções duma paixão, e quis salvá-lo; percebeu que o caminho por ele iniciado era um risco; percebeu também que só uma paixão invulgar o traria de volta. Uma paixão despoletada por alguém a quem ela “emprestasse a alma” (T.R. p. 74) e “encarnasse os seus desejos” (T.R. p. 75). Piedade, “a rapariga do tabuleiro”, foi a escolhida; “dum momento para o outro, Piedade mudou-se, como Dafne, num loureiro que Martin viu no seu caminho” (T.R. p. 75).

Como Helena outrora agira com Páris, assim agia Précieuse “Talvez Helena de Tróia fosse movida, não pelo desejo de Páris, mas por alguma coisa de mais persecutório: agitar a paz matrimonial e acumular algumas nuvens sobre as certezas do próprio marido” (T.R. p. 56). Piedade não entendia a força de Précieuse nem o poder que ela exercia sobre todos “achava-a muito ignorante das coisas do desejo” mas achava-a irresistível sem saber porquê. Lembrava-se do doutor Fausto e do motivo que o levava a evocar Helena para o seu castelo quando “ela já não estava no esplendor da formosura (...) Mas o doutor Fausto sabia muito bem que quando uma mulher começa a desmanchar-se de graças ganha forças para seduzir devagar. O tempo se encarrega de a tornar hábito leal depois de ter sido impressão vertiginosa” (T.R. p. 86).

Précieuse teve um efeito devastador sobre Piedade. O fascínio que sobre ela exercia fazia com que sem o entender se aproximasse do professor, fazendo dele o alvo dos seus desejos. Por influência de Précieuse, Piedade modificou-se e Martin reparou nela “e disse que nunca a tinha visto dessa maneira” (T.R. p. 75). Ainda não sabia se a amava mas já a receava. Sentia um desejo quase imaginário “que ele controlava com aquele cerimonial de acasalamento. Era com Piedade que ele ia consumir o que parecia festejar a moral do casal” (T.R. p. 81). Incapaz de deixar Précieuse, o professor Martin oscilava entre ela e Piedade e “embora ele estivesse muito ligado a Piedade, a mulher era como o seu banquete do qual dependia um concerto de sentimentos a ser transferidos para outra” (T.R. p. 170).

Précieuse quisera opôr Piedade à obsessão de Martin “mas ela escapava-lhe; tornava-se independente desse jogo de afectos, mercê duma ambição que ainda não sabia como formular” (T.R. p. 99). Piedade era não só amante de Martin “mas algo de mais assustador, uma espécie de auxiliar do feiticeiro” (T.R. p. 242), na medida em

que se tornara cúmplice do trabalho que ele realizava; ela partilhava com ele o trabalho de pesquisa, envolvera-se de tal forma que se tornara uma parte desse trabalho; por seu lado Martin transferira o desejo ou a paixão do conhecimento para o desejo de ter Piedade; ela representava o seu objecto de desejo; o seu trabalho continuaria enquanto Piedade estivesse presente. Chegara o momento de Précieuse “embargar toda a obra de Martin, a começar por privá-lo de Piedade” (T.R. p. 246). Cúmplice a natureza aliava-se a Précieuse, e no momento em que decidiu a morte de Piedade, uma tempestade se abriu “sobre a serra como uma grande concha onde bramiam o mar e bizarros sons de rochedos que se partiam, deixando à vista os veios de brecha. Parecia que uma cascata descia, arrastando com espantosa rapidez restos do sub-bosque como um grande manto enrolado numa escada” (T.R. p. 219). Précieuse “estava como aquelas rainhas cujos direitos dependem duma acção criminosa e que só por meias palavras conseguem desencadear um procedimento brutal” (T.R. p. 263). Précieuse não falava mas Baltar sabia o que ela lhe exigia e executaria a acção, preso como estava ao seu encantamento porque “o eterno feminino nem sempre nos atrai para o alto; também nos pode arrastar para os abismos” (T.R. p. 198). Como Mefistófeles, Baltar não sabe lidar com o feminino, apenas o sabe servir. Assim n’ *As Terras do Risco* o pacto não é entre Fausto e Mefistófeles mas sim entre Mefistófeles / Baltar e Helena / Précieuse. Baltar “sentiu os chifres de chibo despontarem-lhe na sua testa inspirada; sentiu os cascos romperem nos seus pés lisos. E o cheiro do enxofre misturou-se à sua pobre lavanda de estanco” (T.R. p. 250).

Précieuse quis que Baltar levasse Piedade para a mata do Formosinho e a deixasse lá, para sempre. Précieuse conhecia a mata, tinha-a visitado com Baltar; conhecia-lhe os perigos, os riscos; sabia que a mata coberta atraía para o centro e criava nos que a visitavam uma tal sensação de paz e bem estar que apetecia lá ficar para sempre; sabia também que a mata era perigosa e que a sua vegetação se alterava constantemente formando labirintos de onde era difícil sair; por isso era necessário visitá-la com precaução.

A mata coberta da serra da Arrábida simboliza a natureza não dominada, densa e pujante que existe e que se mantém para lá do tempo, eterna, cuja história era a história do mundo. A floresta é sagrada pela tradição da sua natureza, longe de qualquer história de homens, perto dos deuses que a habitam. E porque terra de deuses, desconhece a linguagem dos homens. Os ruídos e os movimentos da floresta não perturbam o seu silêncio e a sua tranquilidade. A paz da floresta é a paz da alma e por isso a floresta pode ser vista como um estado de alma. Ela é um antes de nós; reina no antecedente. Permanecer muito tempo na floresta é mergulhar num mundo sem limites, no caos. A floresta é um lugar mítico. Espaço adverso e potencial devorador de homens que se atrevem a penetrá-lo. “Parecia que, pela sua exuberância e a sombria doçura das suas trevas, aquele lugar tinha comunicação com o ventre da terra” (T.R. p. 168)<sup>159</sup>. Se Fausto foi ao ventre da terra com Mefistófeles resgatar Helena, em *As Terras do*

*Risco é Baltar / Mefistófeles que acompanha Helena / Précieuse à mata do Formosinho. Mefistófeles alertava Fausto para os riscos que corria, também Baltar / Mefistófeles falava da mata com precaução porque sabia que a serra não era inocente e que continha no seu seio segredos que não podia revelar. A sua forma densa e labiríntica associa-se a dificuldades de orientação no seu interior e à possibilidade de nos depararmos com forças desconhecidas - naturais, mágicas e humanas. Completa a simbólica da mata / floresta, a montanha agreste e rochosa que procura o céu e com ele se confunde. As sensações de inquietação, de imprevisibilidade, de risco que a montanha e a floresta traduzem, são também reproduzidas pelo mar cuja água em movimento simboliza o estado transitório e desconhecido. O silêncio dominava o local “era o choque do pré-glaciar em que o homem ainda não existia na terra; só vultos obtusos que não podiam ser chamados animais, que eram anteriores à criação do Paraíso” (T.R. p. 168)<sup>160</sup>. Regressavam ao caos. Simbolicamente, a mata / a floresta assume ainda outro carácter - espiritual. Para além dos sinais cristãos que normalmente proliferam nestes espaços, existem sinais pagãos de uso desses mesmos espaços para a transmissão de mensagens enigmáticas e de profecias. Précieuse “sentiu uma impressão de paz junto daquele homem que parecia ainda pertencer a um mundo isolado dos laços de toda a consanguinidade, nem parentesco, nem amor, nem nada de necessário que os homens perseguem” (T.R. p. 169). Précieuse queria ficar ali para sempre; “Que mundo era aquele em que ficavam comovidos e tão profundamente fiéis, sem que o desejo alterasse por um momento aquela união?” (T.R. p. 169). A beleza e a ordem supremas são afinal as do caos. Baltar não gostava de levar ninguém aquele lugar que considerava como propriedade sua. Mas cedeu aos encantos de Précieuse e acompanhou-a àquele lugar mítico. Aí ele sentiu a beleza de Précieuse que o fizera prisioneiro; “o seu mais grato tesouro, uma mulher, estava ao dispôr da sua cobiça. Mas ele nunca lhe tocaria; porque a inveja é casta, defende-se de toda a satisfação, recusa a fonte que lhe apaga a sede” (T.R. p. 173) e Baltar estava na posição de Mefistófeles que invejava Fausto representado por Martin. Sabia que tinha de entregar Précieuse ao seu mundo “Competia-lhe levá-la para fora da mata do Formosinho e entregá-la sã e salva a tudo o que ela amava e aborrecia” (T.R. p. 169).*

Baltar levou Piedade para a mata do Formosinho embrenhando-se ambos “na escuridão tão galante e bela da floresta pré-histórica” (T.R. p. 281). Regressaram ambos ao início do mundo, ao caos e “ali ficaram, sim, para sempre. Sem se chamar morte ao seu estado; sem decomposição ao perder a raiz da vida” (T.R. p. 282).

Nas comédias de Shakespeare que assentam em temas medievais, no teatro popular dos rituais e no paganismo imemorial, a natureza assume um lugar de destaque. À designação de *mundo verde* alia-se não só o sentido da festa da natureza como também o imaginário associado a seres fantásticos como são as fadas e os duendes. Vectores que transformam as comédias por um lado em manifestações festivas e carnavalescas - comédias de disfarces e do mundo ao

contrário; e por outro lado as ligam a aventuras complicadas, a transformações prodigiosas e fantasiosas reconciliações. Por isso se aliou às comédias o adjetivo “românticas” já que nelas, a fantasia assume uma importância primordial. Predominam nas comédias coincidências e confusões assombrosas e desenlaces com intervenção do maravilhoso.

O mesmo universo imaginário encontramos em *As Terras do Risco*. O que acontecera na mata do Formosinho com Piedade e Baltar ninguém podia relatar, “um escritor com alguma imaginação podia reconstituir a cena, sem garantir nada sobre a sua veracidade”. De novo o jogo irónico da verdade e da mentira, que conduz à relativização dos factos. O narrador nada pode garantir; apresenta-nos contudo a *sua* verdade que assenta na imaginação criadora, na fantasia: “os olhos das aves mais estranhas, com asas de morcegos seguiam-nos. Ouvia-se o estalar das lenhas secas, e os musgos antiquíssimos gotejavam como se fossem lágrimas” (T.R. p. 281). Tudo remetia para o princípio do mundo “Ali se transformavam, bafejados pelo perfume do alecrim e do tomilho, tão imóveis e santos como se fossem parte do bosque remoto em que a luz não se fizera ainda. Os cabelos dela eram as silvas cinzentas; o rosto de ambos tomava as formas de fetos arbóreos, enroladas as orelhas como a frisada penugem dos novos ramos” (T.R. p. 282).

As comédias de Shakespeare são vistas como parábolas catárticas permitindo a desordem para no final reforçarem a ordem estabelecida. A fuga para o mundo secundário - *o mundo verde* - seria uma forma de viver essa desordem, essa ilusão, mas que inevitavelmente obriga a um retorno à vida real.

Em Shakespeare o destino dos homens participa de uma ordem universal: “Assim tem às vezes, a sua nuvem o dia de céu mais puro; e sempre, sempre ao Verão sucede o triste Inverno, com os seus cruéis frios penetrantes. Assim abundam as penas e as alegrias conforme as estações passam”<sup>161</sup>.

N’ *As Terras do Risco* cabe também à natureza restaurar a ordem inicial. A natureza exerceu o seu poder; cúmplice coube-lhe restabelecer a ordem. Há que retomar o equilíbrio perdido, afastando e afastando-se das forças destabilizadoras. Sacrifique-se o cordeiro, Piedade, em nome da antiga ordem. O seu desaparecimento na mata do Formosinho, reconcilia os indivíduos, porque representa a aliança da vida com a morte uma vez que inscreve a “curta duração da vida de um indivíduo na eternidade da natureza”<sup>162</sup>. Velha amiga que é a terra, permite que no seu ventre a alma conviva com a eternidade, “- e um amor imenso paira e reconcilia todas as coisas”<sup>163</sup>. Tudo retomou o seu equilíbrio; “O tempo estava magnífico, e ela teve pena de deixar a Arrábida. Ainda que Martin nada dissesse, ela via que ele estava a perder o gosto pela ideia de Jaques Peres e a achá-la absurda ou, pelo menos, acima das suas forças” (T.R. p. 280).

Antes de partir, Précieuse olhou os monges que no corredor da entrada pareciam seguirem-na com o olhar, “pensou no que seria o

famoso dom da ubiquidade, que todos eles recebiam, permitindo-lhes estar em dois lugares distintos ao mesmo tempo. Não era privilégio da santidade pois Helena o tivera também, com a protecção de Vénus.” (T.R. p. 283).

Précieuse de novo assumia o poder e Martin alegrou-se com a sua companhia; “Parecia que havia muito tempo que não a via como ela era: linda de morrer. Ela voltou a ter confiança nessa formosura, ingrediente místico da aventura humana” (T.R. p. 282). Précieuse assumia de novo o seu estatuto, o poder que lhe advinha da sua beleza, o eterno feminino que personificava<sup>164</sup>.

## 2 · A construção labiríntica do romance

Em *As Terras do Risco*, como de resto em quase todas as obras da autora, a narração não ocupa o lugar primordial no texto; não se narra uma história; descreve-se, divaga-se, reflecte-se, deduz-se. Somos confrontados com a dispersão da escrita que a todo o momento nos afasta para divagações contínuas que retardam o avanço da acção. Escrita excessiva, escrita de múltiplos significados, escrita que se gera a si própria, abrindo vários caminhos, “alguns divergentes, mas que se harmonizam num todo”<sup>165</sup>; por isso nos seus romances Agustina Bessa-Luís “é forjadora de uma escrita que tem de ser entendida como um inventar contínuo e não como mera representação”<sup>166</sup>.

O motivo da história, as atitudes das personagens, as situações recriam-se continuamente ao longo da obra, são-nos sugeridas logo no primeiro capítulo e sabemos que nos acompanharão não só até ao fim como para lá do romance. O romance constrói-se a partir de ecos onde os contornos são pouco definidos; ecos que ressoam e como tal nos parecem repetitivos. Por vezes, o eco é tão longínquo que parece diferente, distorcido, e temos a sensação de que apanhamos o autor em contradição, afirmando o que anteriormente negava. A repetição vai surgindo com ligeiras cambiantes; os pormenores que o olhar mais atento faz ressaltar tornam-se posteriormente motivo de reflexões e de divagações atribuindo-se-lhes outra força que anteriormente não tinham, acrescentando ao texto sempre qualquer coisa. *Derivação contínua* como lhe chamou Maria Alzira Seixo, porque Agustina Bessa-Luís faz da escrita um acto de amor e como acto de amor é o encontro e a fuga que caracterizam o desvio, que por sua vez consiste numa mudança de direcção do pensamento da narradora. O desvio torna-se então frequente, não devendo ser encarado como um parentesis já que raramente se volta ao ponto de partida e, quando tal acontece, é para o encarar de uma outra forma e sob um outro aspecto que permitirá seguir um rumo diferente do previsto. Muito raramente uma situação é levada até ao fim; há sempre qualquer coisa que desvia o pensamento que coordena a narrativa. Estes desvios e ramificações de pensamento são motivados pelo desejo de tornar cada vez mais legível o que se pretende contar e pelo culto do pormenor; “a sedução do detalhe, da notação mínima, da caracterização em pinceladas

provoca a cada passo o sistema de desvios<sup>167</sup>. Ao enunciar determinado facto apresentando-o como contributo de um outro, esse facto é por vezes elevado à categoria de assunto principal, tornando-se em si um outro motivo gerador da narrativa. Torna-se assim a escrita por desvios, delirante, labiríntica. Há uma multiplicidade de caminhos que a todo o momento desviam o leitor da rota principal; mas o leitor não se desilude, antes se sente atraído por todas as digressões propostas pois sente que entre elas há algo de mais profundo que as une; algo que, não sendo a sucessão dos acontecimentos e mesmo que o leve a perder-se, o impede contudo de abandonar a leitura pois presente uma continuidade interior que une todos os desvios.

A escrita tece o romance e constrói a teia onde o leitor é convidado a entrar como se de um labirinto se tratasse. A obra resulta de um fluir da consciência da autora; o pensamento corre sem que nada o detenha. O romance de Agustina é até certo ponto uma construção onde tudo surge por sua própria vontade resultando esta, do acto de pensar da contadora de histórias, arrastando-a por vezes para pontos indeterminados. O pensar é contínuo, não sofre mudanças, tornando-se muitas vezes a divisão da obra em capítulos ilusória já que tal divisão não obedece a qualquer mudança significativa. Se a divisão em capítulos nada implica em termos de mudança ou corte de pensamento, é curioso notar que esses mesmos capítulos têm um título que nos remete para a continuidade interior que se não quebra, levando-nos à reflexão, à divagação no sentido de o descodificar semanticamente. O título de cada capítulo propõe ao leitor um determinado olhar sobre a obra, encará-la sob diferentes perspectivas, levando-o a descobrir possíveis sentidos que unem todos os desvios. Apresenta-se cada título cheio de conotações que levam o leitor a um jogo associativo que ultrapassa a linearidade dos acontecimentos e lhe permite olhá-los sob diferentes e múltiplos pontos de vista. Todos os títulos atribuídos aos capítulos apontam para algo implícito no próprio romance que por sua vez se desenha e projecta a partir deles.

Tomemos como exemplo o primeiro capítulo de *As Terras do Risco* cujo título é *A criação do mundo*. Evoquemos a posição de Silvina Rodrigues Lopes já referida anteriormente sobre a construção do romance. A criação do mundo / a criação do romance surge do caos, das trevas, da escuridão, pelo poder da palavra. Não podemos deixar de ver uma certa analogia entre a criação literária e a criação divina. Se no início era o Verbo, a palavra, sagrada, porque continha em si a força criadora, também Agustina cria o romance com a palavra, com a escrita, força geradora de múltiplos sentidos. A criação é sugerida a partir da Arrábida: “parece que o mundo foi criado daqui” (T.R. p. 19). Somos remetidos para o momento primeiro da criação do mundo e do romance. Ao criar o homem, Deus colocou-o no paraíso, mas o homem corre perigo de se perder pelo imobilismo a que foi dotado; por isso, levado pela paixão, colhe o fruto proibido e é condenado a errar sobre a terra. E a errância é indeterminada, pressupõe uma falha na existência, daí o sentido de falta que leva o homem a uma busca desordenada e por vezes sem finalidade. A miragem da terra prome-

tida provoca o desejo e transforma o errante desorientado em peregrino - *homo viator*. O mesmo desejo acompanha as personagens de *As Terras do Risco*. Martin e Précieuse estavam animados pelo mesmo sentimento do primeiro homem e da primeira mulher. Ali, na serra da Arrábida, “o princípio estava ao alcance deles” (T.R.p. 19). Ambos são movidos por uma força interior que motivará os seus percursos errantes e solitários. Atravessa todo o romance uma vontade de dispersão, um ímpeto errante, visível ao leitor e que é de certa forma reforçado pela errância da própria narrativa que se desenvolve em dispersões, transformando-se em *derivação contínua*. A derivação e a dispersão são geradas pela própria escrita e se por um lado confundem o leitor sugerindo-lhe uma multiplicidade de caminhos que o podem confundir, por outro lado também o atraem. Eis a estrutura do romance.

Agustina Bessa-Luís surpreende-nos porque não nos apresenta o assunto linearmente, imprimindo logo de início um tom irónico ao texto, sugerindo a distância entre o exterior e o interior, entre o dito e o não dito, entre a aparência e a realidade: “Quem se impressiona muito com uma paisagem está a esconder os seus desejos íntimos” (T.R. p. 7). É-nos sugerida uma reflexão sobre a eventual atitude das personagens bem como os profundos desejos que as movem. Percursos que podem levar o leitor por falsos caminhos, alertando-o para uma cumplicidade que terá de ter com o não dito e com os ecos que ressoam de cada palavra, de cada situação gerada. O leitor desprevenido é confrontado logo de início com a paisagem grandiosa da serra da Arrábida seguida da reflexão sobre as motivações dos frades e de todos os que procuram tais lugares para neles viverem; ao longe “um velho taxi verde e preto” (T.R. p. 7) aproxima-se. O leitor fica espectante em saber quem virá no taxi preto. Suspende-se contudo a narração que mal tinha começado para nos envolvermos pela mão do narrador numa divagação sobre os frequentadores de taxis, sobre os lisboetas, os verdadeiros lisboetas, opinando sobre a mudança dos tempos e das atitudes das pessoas. Regressamos ao taxi preto para tomarmos conhecimento de que transportava pessoas de meia idade, um casal de franceses, parisienses, “só por si esta palavra acorda sentimentos de fantasia e exuberância” - comentário não de todo inocente pois a escolha dos vocábulos leva o próprio leitor a interromper por si próprio a narrativa e a divagar sobre o carácter dos franceses, implícito na afirmação irónica do narrador. Acrescenta então o narrador mais informações, não no sentido de fazer avançar a acção, mas de tornar mais legível a sua ideia e acrescenta serem essas personagens, pessoas de meia idade, a idade “mais incerta que há” (T.R. p. 8) segundo Byron. Lança de novo a dúvida e prossegue. Regressamos de novo ao taxi. Conhecemos a esposa do professor Martin que “era uma mulher linda e absolutamente convencida de que Molière tinha dito tudo ao definir a base do autor teatral: «A grande regra é agradar»”. De novo a escrita nos levanta questões evocando o jogo teatral, jogo de verdade e de mentira, jogo de máscaras que escondem e ocultam as verdadeiras faces. E se as “mulheres bonitas

quer queiram ou não, vivem num palco” (T.R. p. 9), uma vez mais o leitor é alertado para o jogo que o feminino joga, conduzindo a ação, usando o seu poder que esconde sob a máscara da beleza, seguindo a regra enunciada por Molière. E não nos podemos esquecer que a mulher surge desde logo deslumbrada pela paisagem da Arrábida, sinal de que também ela esconde os seus desejos mais íntimos. Por seu lado, o professor Martin que na realidade se chamava Arnoul, nome que lhe desagradava pelas conotações que lhe atribuíam os colegas desde os bancos da escola, surge-nos indiferente à beleza da paisagem, preocupado que estava em avivar na memória a última frase de *Notre-Dame* que ninguém recorda.

Preocupada em nos fornecer pormenores que definam o carácter das personagens, a narradora, esquece-se da narração e remete-nos para um passado longínquo para uma parentela “que se tinha por descendente de Antoine Fabre d’Olivet” (T.R. p. 9) de quem o professor adopta o nome. Este homem fascinava-o pelos estudos que fizera. Antoine Fabre amava a sua esposa Jeanne Lezat. Curiosamente também os nomes das duas mulheres são coincidentes o que levanta no espírito do leitor algumas dúvidas. De uma pincelada conhecemos o passado de Jeanne Lezat; sabemos-la casada aos quinze anos com um boticário e aos dezassete sabemos que conheceu “um bonito barbudo que a levou para Paris” (T.R. p. 10). Sem indicação de mudança de tempo, é já o encontro do professor Fabre e de Jeanne Précieuse em Montpellier que a narradora apresenta. O professor conquistara a “beldade local que todos supunham vir a ser a amante do senhor da região, um duque versado em História”. A figura do duque impressionava Précieuse, “fazia-lhe medo” (T.R. p. 11) e por isso aceitou a proposta de casamento de certa forma despropositada que o professor Fabre lhe fizera. Casaram e foram para Paris. O leitor hesita. A coincidência de nomes e de situações confunde-o. Não de todo desiludido mas algo baralhado pela quantidade de informações que recebeu em tão poucas páginas, procura no texto elementos que o elucidem. Em vão, porque pela mão da narradora regressa ao momento em que o taxi verde e preto sobe a Arrábida e finalmente toma conhecimento do motivo que traz o professor Fabre d’Olivet e a sua esposa a tais paragens. Animado pela curiosidade que lhe é inerente, vem a Portugal perseguindo uma pista que o levará ou não à descoberta que pretende efectuar sobre Shakespeare. O seu trabalho é decifrar enigmas, os enigmas da escrita; trabalho de descodificação de textos para encontrar um todo. Também é esse o trabalho proposto ao leitor: decifrar enigmas e perseguir as diferentes pistas que a escrita do romance lhe sugere. O percurso que se apresenta ao professor é o mesmo que o texto de Agustina sugere ao leitor.

Ainda neste capítulo onde tantas leituras se cruzam e tantos caminhos se nos apontam, tomamos conhecimento da história do convento também ela irregular e pouco clara porque para além de ser um lugar de oração, o convento era também um lugar político devido à sua situação estratégica. É Baltar, o guardião, figura misteriosa e enigmática, que nos esclarece sobre a história do convento e sobre os

perigos da própria serra que nos apresenta cheia de segredos, de perigos, de mistérios, de caminhos que não vão levar a lado nenhum.

Eis o desenho do romance - labiríntico; como a serra. Os labirintos da escrita são o eco dos labirintos da natureza. O romance gera-se então a partir de uma escrita que não conduz o leitor linearmente até ao fim, antes o obriga a percorrer espaços diferentes onde vários sentidos se cruzam. Esses espaços são não só os vários sentidos, as várias conotações que assumem ou para que apontam cada frase e cada palavra, mas também e sobretudo o jogo irónico que persiste ao longo do romance e que não permitindo uma leitura única, retarda a acção, aponta diferentes leituras, dispersa o leitor obrigando-o a olhar para todos os sentidos do texto, a estar atento ao percurso que a escrita lhe sugere porque o texto é como a serra cheio “de covas e sentidos” que se cruzam “por toda a parte” (T.R. p. 15).

O labirinto constrói-se a partir de espaços múltiplos evocados no romance, povoados por personagens que por sua vez são movidas por uma determinada vontade. Os diferentes espaços geram um desenho labiríntico, percorrido pelo leitor que por sua vez é conduzido pela escrita que acompanha e persegue esses labirintos. No primeiro capítulo somos confrontados com espaços diversos - Lisboa, Serra da Arrábida, Convento, Jardim, Sub-bosque e Floresta - espaços estes que revisitamos constantemente ao longo de todo o romance. Imaginamos os percursos das personagens ao longo destes espaços e à partida somos levados a distinguir espaços construídos pela mão do homem e espaços selvagens, traduzindo os primeiros a ideia de segurança e os segundos a ideia de perigo. Enquanto que o homem se move nos primeiros, o que de certa forma aponta para a atitude masculina de afirmação, de certezas, de percursos lineares; a mulher percorre-os a todos, juntamente com Baltar que se nos afigura como uma personagem misógina. Os desvios, as digressões, as divagações marcam a atitude feminina. O professor Martin move-se entre a sala de jantar, a biblioteca, o quarto e Lisboa. Tem um objectivo definido - investigar um facto histórico. Sempre que algo o perturba, sempre que a sua investigação pára por qualquer motivo ele fica perdido, abandona-a temporariamente e procura então os caminhos da natureza que o envolvem. Tal como nas comédias de Shakespeare, o *mundo verde* funciona como refúgio onde as personagens vão buscar o equilíbrio de que necessitam, regressando depois aos seus espaços habituais. Esta fuga para o *mundo verde* e o envolvimento que nele assumem personagens e leitor, é ainda um processo que retarda a acção. Précieuse comanda a acção ainda que nas primeiras páginas possamos pensar que ela é apenas uma presença. É de facto uma presença que detem o poder da beleza e o exerce sobre todos; porque é bela é amada por todas as personagens e por isso comanda as suas acções e atitudes. Ela circula por todos os espaços, move-se num espaço ambiente que retarda e confunde o avanço da acção. Précieuse deixa-se enlevar pelo ambiente que a rodeia, pelo mistério, pelo silêncio, pela floresta virgem; desvenda segredos que só Baltar conhecia. Por isso encontra a paz e a tranquilidade nos caminhos da

serra. É nos labirintos da natureza que Précieuse encontra o equilíbrio de que necessita para comandar a acção, nunca perdendo por isso o controlo da situação. Précieuse vence os perigos da serra e por isso não se perde nunca, ao contrário dos homens que ao tentarem penetrar a serra, desaparecem, perdem-se ou morrem. Foi esse o destino dos sufis árabes, dos piratas, do mercador Hildebrando. Só Baltar é excepção; ele conhece a serra, os seus segredos mas, dominado por Précieuse, partilha com ela o conhecimento dos labirintos da natureza, enfeitado, condena-se a si próprio e acaba por se perder com Piedade na floresta do Formosinho.

Múltiplos os espaços, múltiplos também os percursos das personagens. A escrita acompanha esses percursos tornando-se dispersa, reflectindo a imagem do labirinto. O leitor percorre-o. O fazedor do labirinto, o narrador, olha-o de cima com um sorriso irónico; a sua principal arma é a ironia, com ela constrói o labirinto da escrita porque só ela “proibe todo o avanço persistente” da acção (T.R. p. 36). Paralelamente recorre ainda o narrador às divagações sobre as mulheres, o amor, a cultura, a sociedade, os hábitos, os costumes, a educação, (...). A voz do narrador “intervém com juízos, comentários, alguns impregnados dum certo dramatismo didáctico e dum tom proverbial, revelando uma visão do mundo que é, por vezes, familiar ao leitor”<sup>168</sup>. Por isso temos a sensação de que voltamos sempre ao mesmo lugar, de que a escrita é feita de ecos, de repetições que retardam o já dito; é a imagem do retorno, mas do retorno em espiral porque nunca regressamos exactamente ao ponto de partida; há uma dinâmica interior de escrita que gera o movimento do livro, o avanço do romance. E se a serra tem um movimento próprio provocando o apagar de rastros, alterando continuamente o seu desenho, fazendo com que os seus visitantes se percam e desapareçam no seu interior, também a escrita possui um movimento interior que altera a sua configuração levando o leitor a perder-se, a dispersar-se nos múltiplos sentidos que lhe sugere e que no seu interior se geram continuamente.



## Conclusão

---

Ao longo do nosso trabalho procurámos delinear o trajecto de uma prática escritural, partindo da abordagem de *As Terras do Risco* de Agustina Bessa-Luís enquanto romance intertextual. A obra centra-se nela própria remetendo para o universo textual por ela formado não se fechando todavia nesse pendor introspectivo mas abrindo-se à alteridade, ao diálogo com outros textos.

A paixão da escrita, transborda em toda a obra, onde a escrita própria se constrói a partir do encontro e desencontro de escritas alheias. A estrutura do romance centra-se no próprio romance remetendo-nos para o universo textual por ele formado. Nessa medida, o texto descreve um movimento próprio, uma profunda vocação reflexiva. A dispersão, característica dos romances de Agustina, ilustra bem o prazer de retomar o mesmo movimento e possibilita não só uma relação livre com o espaço como a abertura a zonas transgressoras do sonho, da imaginação ou do inconsciente, onde emerge o desejo, força produtora de novas formas que se vão engendrando ao longo do texto e que é o próprio texto.

Movimento de fruição que é a paixão da escrita nunca se sabe a que devaneios, seduções, mistérios nos pode conduzir, para que labirintos nos pode arrastar.

*As Terras do Risco* é um romance marcado pela vontade de dispersão onde a escrita se assume como caminho, como percurso

infindável que é também o percurso do conhecimento. A problematização do conhecimento acompanha a problematização da escrita, o que nos leva a concluir que é a mesma via de reflexão que se manifesta. Reflecte-se sobre o conhecimento como se reflecte sobre a escrita. E se a busca do conhecimento pauta o romance, a escrita constrói esse caminho de busca, interminável e inalcançável porque infinito.

Condicionado pela dispersão, o ritmo narrativo é determinado por um funcionamento repetitivo que se revela fundamental na obra. Esse ritmo não progride linearmente porque a todo o momento se interrompe e se retoma, prende-se com um determinado processo de escrita feito de ínfimas variações que ilustram o prazer de retomar o mesmo movimento.

Como Xerazade, Agustina Bessa-Luís continua a contar histórias, que se encadeiam umas nas outras tornando a sua conclusão impossível. A contadora de histórias sabe o segredo do contar e por isso nos seduz, nos envolve, nos arrasta. O pensamento, tecido composto por muitos fios que se interseccionam, torna-se imparável, disperso nas múltiplas malhas que o compõem. A impossibilidade de um final resulta da impossibilidade de uma só leitura, de uma só abordagem do texto, de um só caminho. A dispersão do pensamento sugere uma multiplicidade de caminhos que se vão fazendo à medida que se percorrem.

O romance ou a escrita do romance, surgem assim como um jogo. Um jogo irónico que o narrador joga. A história não tem fim, podia continuar indefinidamente com as mesmas personagens, podia continuar a ser escrita indefinidamente porque no jogo que o narrador propõe, jogo irónico, nunca se assume nada como certo, como absoluto, como final. Tudo pode ser posto em causa porque tudo é relativo; nada se assume como verdade absoluta. A linguagem irónica instala no texto o jogo do duplo; por isso a importância do histrião, do bobo, de Touchstone que usando como arma a ironia, observa a dualidade e faz o jogo dos equívocos, dos contrários, dos enganosa.

Agustina Bessa-Luís seguindo Kierkegaard, nunca diz a verdade, guarda-a para si, permitindo apenas que ela se reflecta de diversos ângulos nas suas personagens. Gera a dúvida, nunca nos leva até ao fim, deixa sempre algo suspenso, algo por dizer.

A dúvida é que nos faz avançar e a força do homem está na dúvida. Só ela o conduz pelas diferentes etapas do conhecimento. O homem avança porque põe em causa o acabado das verdades feitas, o adquirido. Questiona-se. Da mesma maneira no romance de Agustina, a escrita escreve o romance sugerindo diferentes leituras que se confrontam entre si tornando-se relativas e por isso incapazes de apontar para um fim, remetendo-nos para uma reflexão sobre a verdade, a mentira, o sempre relativo conhecimento que temos das coisas, dos seres, da vida.

O texto surge como espaço de busca onde a procura do

sentido da escrita espelha a procura do sentido da existência, a procura do conhecimento.

Conscientes de que muito ficou por dizer, sabendo que não podemos dar conta exhaustivamente do processo de escrita de Agustina Bessa-Luís que nos limitámos a levantar algumas pistas de análise cujo relevo procurámos demonstrar, surgem-nos no final do percurso, e porque o percorremos, novas interrogações que poderiam ter funcionado como ponto de partida.

Fica-nos assim a certeza de que vale a pena continuar a interrogar uma obra que juntamente com as outras obras da autora e incorporada no caudal da nossa literatura, reluz na poderosa afirmação da sua singularidade.



# Bibliografia

---

## **Bibliografia de Agustina Bessa-Luís citada no trabalho**

*Memórias Laurentinas*; Lisboa; Guimarães Editores; 1ª edição; 1996.

*As Terras do Risco*; Lisboa; Guimarães Editores; 1ª edição; 1994.

*O Concerto dos Flamengos*; Lisboa; Guimarães Editores; 1994.

*Aforismos*; Lisboa; Guimarães Editores; 1ª edição; 1988.

*Os Meninos de Ouro*; 1983; 4ª edição; 1984; Lisboa; Guimarães & Cª Editores.

*Adivinhas de Pedro e Inês*; Lisboa; Guimarães & Cª Editores; 1ª edição; 1983.

*O Manto*; Livraria Bertrand; 1ª edição; 1961

*Ternos Guerreiros*; Guimarães Editores; Lisboa; 1ª edição; 1960.

## **Bibliografia sobre Agustina Bessa-Luís**

BULGER, Laura Fernanda; *A Sibila Uma Superação Inconclusa*; Guimarães Editores; Lisboa; 1990.

LOPES, Silvina Rodrigues; *Agustina Bessa-Luís, As hipóteses do romance*; Edições Asa; 1992.

*A inteligência contagiante - sobre a obra de Agustina Bessa-Luís*; in *Aprendizagem do incerto*; Litoral Editores; 1990.

LOURENÇO, Eduardo; *des-concertante Agustina*; in *O canto do signo*; Editorial Presença; 1ª edição; Lisboa; 1994.

*Agustina Bessa-Luís ou o neo-romantismo*; in *O canto do signo*; Editorial Presença; 1ª edição; Lisboa; 1994.

MACHADO, Álvaro Manuel; *Agustina Bessa-Luís, O imaginário total*; Publicações D. Quixote; Lisboa; 1983.

*Agustina Bessa-Luís e a arte do conto entre o século XIX e o século XX*; in *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*; Editorial Presença; Lisboa; 1996.

SEIXO, Maria Alzira; *Agustina Bessa-Luís um tempo de derivação*; in *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*; I.N.C.M.; 1987.

### **Bibliografia Geral**

AYRAULT, Roger; *La genèse du Romantisme Allemand*; Vol. I, II; Aubier; 1961.

BABO, Maria Augusta; *A escrita do livro*; Vega, limitada; 1993

*Da intertextualidade: a citação*; in *Revista de comunicação e linguagens. Textualidades*; nº 3, Junho, 1986; Afrontamento; Porto; pp 113-119.

BACHELARD, Gaston; *La poétique de l'espace*; Quadrige / PUF; 6e édition; 1994.

BARRENTO, João; *Fausto, a ideologia fáustica e o homem fáustico*; in *Fausto na Literatura Europeia*, (organização de João Barrento); Apáginastantas; Lisboa; 1984; pp 199-228.

*Fausto: As metamorfoses de um mito*; in *Fausto na Literatura Europeia*; (organização de João Barrento); Apáginastantas; Lisboa; 1984; pp 107-137.

BARTHES, Roland; *A morte do autor*; in *O rumor da língua*; Edições 70, Lisboa; 1987; pp. 49-53.

BEGUIN, Albert; *L'âme romantique et le rêve*; Livraria José Corti; 1991.

BEHLER, Ernst; *Le premier romantisme allemand*; PUF; 1996.

*Ironie et Modernité*; PUF; 1997.

BLANCHOT, Maurice; *O livro por vir*; Relógio d'Água; 1984.

- BLOOM, Harold; *A angústia da influência*; Edições Cotovia; Lisboa; 1991.
- BOOTH, Wayne C; *Retórica de la ironía*; Taurus Humanidades; Madrid; 1989.
- BORGES, Jorge Luis; *Everything and Nothing*; in *O Fazedor*; Difel; Lisboa; 1984; pp 51-52.
- BUTOR, Michel; *Le génie du lieu*; Editions Bernard Grasset; Paris; 1958; 1994.
- CASINA, Paolo; *As filosofias da natureza*; Editorial Presença; Lisboa; 2ª edição; 1987.
- CENTENO, Ivette Kace e LIMA DE FREITAS; (coordenação); *A Simbólica do espaço: cidades, ilhas, jardins*; Editorial Estampa; 1ª edição; Lisboa; 1991.
- COLLINGWOOD, R. G.; *Ciência e Filosofia, A ideia de natureza*; Editorial Presença; Lisboa; 5ª edição; 1986.
- DABEZIES; André; *Le mythe de Faust*; Armand Collin; 1972; 2e édition, 1990.
- ELIADE, Mircea; *A provação do labirinto, diálogos com Claude Henri-Rocquet*; Publicações D. Quixote; Lisboa; 1987.
- FERRAZ; Maria de Lourdes A.; *A ironia romântica*; I.N.C.M.; 1987.
- FLOR, João Almeida; *Shakespeare em Pessoa*; in: *Shakespeare*; (colóquio organizado por João Almeida Flor); Fundação Calouste Gulbenkian; Lisboa; 1991; pp 51-63.
- GENETTE, Gérard; *Palimpsestes*; Editions du Seuil; 1982.
- Proust palimpseste*; in *Figures I*; Editions du Seuil; 1966; pp 39-67.
- GENEVIEVE, Idt; “*Intertextualité*”, “*Transposition*”, “*Critique des Sources*”; in *Nova Renascença*; Janeiro / Março; 1984; vol. IV; pp 5-19.
- GOETHE, Johann W.; *Fausto*; Relógio d’Água Editores Lda; Lisboa; 1987.
- No Centenário de Shakespeare (1771)*; in *Literatura Alemã, textos e contextos (1700-1900)*; vol. I; selecção, tradução e notas de João Barrento; Editorial Presença; Lisboa; 1989; pp 146-150.
- GUSDORFF, Georges; *Le savoir romantique de la nature*; Payot; Paris; 1985.
- HUTCHEON, Linda; *Uma teoria da paródia*; Edições 70; 1989.

- Ironie, satire, parodie*; in *Poétique 46*; Avril 1981; Editions du Seuil; pp 140-155.
- IRIARTE, Rita; *Ensaaios de Literatura e cultura alemãs*, (coordenação); Minerva; Coimbra; 1996.
- Fausto: A lenda e o mito*; in *Fausto na Literatura Europeia*; (organização de João Barrento); Apáginastantas; Lisboa; 1984; pp 11-34.
- JAMES, Henry; *O desenho no tapete*; Relógio d' Água Editores Lda; 1988.
- JAUSS, Hans Robert; *A literatura como provocação*; Editorial Vega; 1993.
- JEAN PAUL; *Cours Préparatoire d'esthétique*; Editions L'Age d'Homme; Lausanne; 1979.
- JENNY, Laurent; *A estratégia da forma*; in *Intertextualidades*; trad. de Clara Crabbé Rocha; Almedina; Coimbra; 1979; pp 5-49.
- KIERKEGAARD, S.A.; *O conceito de ironia*; Editora Vozes; Petrópolis; 1991.
- KRISTEVA, Julia; *Sèméiotiké Recherches pour une sémanalyse*; Editions du Seuil; 1969.
- KUNDERA, Milan; *L'art du roman*; Editions du Seuil; 1986.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph. / NANCY, J.-L.; *L'Absolut littéraire*; Editions du Seuil; 1978.
- LENOBLE, Robert; *História da ideia de natureza*; Edições 70; Lisboa; 1990.
- LESSING, Gotthold Ephraim; *Cartas sobre a novíssima literatura (1759)*; in *Literatura Alemã, textos e contextos (1700-1900)* vol. I; selecção, tradução e notas de João Barrento; Editorial Presença; Lisboa; 1989; pp 97-99.
- MARINHO, Maria de Fátima; *Reescrever a História*; in *Revista da Faculdade de Letras do Porto*; vol. XII; 1995; pp 189-219.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro; *O Tempo das Mulheres*; I.N.C.M.; Lisboa; 1987.
- MEYER, Michel; *O filósofo e as paixões*; Edições Asa; 1994.
- MICHELI, Gianni; *Caos/Cosmos*; in *Natureza - Esotérico/Exotérico*; Enciclopédia Einaudi; vol 18.; I.N.C.M.; Lisboa; 1991.
- NIETZSCHE; *A origem da tragédia*; Lisboa; Guimarães Editores; 6ª edição; 1995.

- NORBERT-SCHULZ, Christian; *Genius Loci, Paysage, Ambiance, Architecture*; Pierre Mardaga éditeur; 2e édition; 1981.
- PARIS, Jean; *Shakespeare*; Editions du Seuil; 1954; 1991.
- REBELLO, Luis Francisco; *Um, Nenhum, Cem mil Hamlets*; in *Shakespeare*; (colóquio organizado por João Almeida Flor); Fundação Caloute Gulbenkian; Lisboa; 1991; pp 95-104.
- ROSSET, Clément; *L'anti-nature*; Quadrige / PUF; 1973; 3e édition; 1995.
- SENA, Jorge de; *Shakespeare*; in *A Literatura Inglesa*; Edições Cotovia; 1989; pp 93-109.
- SERÔDIO, Maria Helena; *William Shakespeare, A sedução dos sentidos*; Edições Cosmos; Lisboa; 1996.
- SHAKESPEARE, William; *Como lhes Aprouver*; Lello e irmão Editores; Porto.
- Henrique VI; (segunda parte)*; Lello e irmão Editores; Porto.
- Amansia de uma fúria*; Lello e irmão Editores; Porto.
- A Comédia dos Equívocos*; Lello e irmão Editores; Porto.
- SILVA, Maria Helena Gonçalves; *A fixação literária do mito de Fausto: O Volksbuck de 1587*; in *Fausto na Literatura Europeia*; (organização de João Barrento); Apáginastantas; Lisboa; 1984; pp 35-45.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar; *Teoria da literatura*; 4ª edição; livraria Almedina; Coimbra; 1982.
- TODOROV, Tzvetan; *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*; Editions du Seuil; 1981.
- ZURBACH, Christine; *Um dramaturgo isabelino*; in *Adágio*; II série; nº 14; Julho / Setembro; Centro dramático de Évora; 1994; pp 13-15.



## Notas

---

- 1) Babo, Maria Augusta; *A escrita do livro*; Vega, limitada; 1993; p. 132.
- 2) Blanchot, Maurice; *O livro por vir*; Relógio d'Água; 1984; p. 251.
- 3) Todorov, Tzvetan; *Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*; collection Poétique, Éditions du Seuil; Paris; 1981; p. 8.
- 4) idem; p. 95/96
- 5) Milan Kundera compara o romance à música e neste sentido, aplica metaforicamente o termo de polifonia à literatura, definindo-a como “le développement simultané de deux ou plusieurs voix (lignes mélodiques) qui, bien que parfaitement liées, gardent leur relative indépendance” considerando-a uma forma de ultrapassar a linearidade do romance. cf Milan Kundera; *L'art du roman*; Éditions Gallimard; 1986; p. 92.
- 6) Todorov, Tzvetan; ob. cit.; p. 102/103.
- 7) Noções que Bakhtine utiliza no estudo sobre o romance, nomeadamente sobre o romance dostoievskiano. Cf Julia Kristeva; *Le mot, le dialogue et le roman*; in *Séméiotiké Recherches pour une sémanalyse*; Éditions du Seuil; 1969; pp 82 a 112. A intertextualidade é uma generalização do dialogismo definido por Bakhtine. Este autor distingue dois tipos de discurso: *monológico* ou a uma voz e *dialógico, polifónico* a várias vozes. Enquanto que o primeiro tipo de discurso depende da linguística pura que estuda o enunciado independentemente da enunciação, o segundo tem uma orientação dupla não só para o texto em si, como para outro(s) texto(s); depende duma translinguística, duma linguística da enunciação. Nesta perspectiva o discurso literário é sempre dialógico. Kristeva mantém esta oposição, ainda que suprima um elemento importante da teoria de Bakhtine que é a noção de orientação, próxima duma finalidade, duma

- intencionalidade. cf. Geneviève Idt; “*Intertextualité*”, “*Transposition*”, “*Critique des sources*”; in *Nova Renascença*; Janeiro / Março; 1984; vol. IV. pp 5 - 20.
- 8) Kristeva, Julia; ob cit; p. 85.
  - 9) idem.
  - 10) O estatuto do espaço textual em Kristeva passa pela definição do estatuto da palavra. Kristeva estuda as articulações das palavras na frase, procurando as mesmas funções ao nível de articulações e de sequências maiores. Define para isso três dimensões no espaço textual onde se processam as articulações - sujeito de escrita, destinatário e textos anteriores - três elementos em diálogo. O estatuto da palavra define-se então horizontalmente porque a palavra do texto pertence ao sujeito de escrita e ao destinatário e verticalmente porque essa mesma palavra do texto é orientada para um corpus literário anterior ou sincrónico. O eixo horizontal (sujeito / destinatário) e o eixo vertical (texto / contexto) coincidem para revelar que “le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)” cf Julia Kristeva; ob cit.; p 84.
  - 11) A crítica à crítica das fontes advém da concepção cronológica e linear que esta pressupõe: “Le modèle de la critique des sources c’est l’arbre généalogique”. A noção de intertextualidade anula esta perspectiva cronológica e linear de encarar o texto, vendo-o antes como espaço onde se cruzam diferentes textos. Cf Geneviève Idt; ob cit.
  - 12) Silva, Vitor Manuel de Aguiar; *Teoria da Literatura*; 4ª edição; Livraria Almedina; Coimbra; 1982; p. 593.
  - 13) Silva, Vitor Manuel de Aguiar; ob. cit. p. 592.
  - 14) Silva, Vitor Manuel de Aguiar; ob. cit. p. 595.
  - 15) cf Vitor Manuel de Aguiar e Silva; *Texto, intertextualidade e intertexto*; ob cit; pp. 592 - 601. Reflectindo sobre as questões da intertextualidade este autor classifica-a em função da natureza do intertexto podendo ela ser *exoliterária* quando o intertexto é constituído por textos não verbais ou textos verbais não literários e *endoliterária* quando o intertexto é constituído por textos literários. Nesta perspectiva podemos abordar *As Terras do Risco* onde pressentimos o diálogo entre o *Fausto* de Goethe e os textos dramáticos de Shakespeare. Sendo a intertextualidade tecida pelo diálogo de vários textos como já foi referido, Aguiar e Silva classifica este dialogismo *hetero-autoral*, ainda que a intertextualidade possa ser *homo-autoral*.
  - 16) cf Vitor Manuel de Aguiar e Silva; ob cit; p. 289.
  - 17) Veja-se a propósito o ensaio de Hans Robert Jauss; *A Literatura como provocação*; Editorial Vega; 1993. Jauss expõe o primado do leitor, indispensável para o conhecimento estético e histórico da obra, já que é a ele que se dirige em primeiro lugar, e sem ele, essa mesma obra não teria razão de existir. Para Jauss, o leitor não é um elemento passivo mas antes uma fonte de energia que contribui para fazer a própria história. É a sua participação activa que permite a entrada da obra na continuidade de um horizonte dinâmico de experiência. A historicidade da literatura surge assim de um diálogo entre o leitor e a obra. Este diálogo, responsável pela continuidade, permitirá estabelecer as ligações entre obras do passado e a experiência literária de hoje. A relação literatura/leitor tem implicações estéticas e históricas. Estéticas porque quando o leitor recebe a obra, avalia-a esteticamente (por comparação com outras obras lidas); históricas pois que as diferentes interpretações feitas por leitores também diferentes, criarão uma

cadeia de recepções que decidirá sobre a importância histórica da obra e o seu destaque estético. Este processo histórico das recepções, permite-nos relacionar o passado e o presente, os valores tradicionais e as experiências actuais de literatura. Consequentemente cabe à estética da recepção estabelecer os critérios de elaboração dos novos cânones bem como construir a história literária. Jauss afirma a importância estética da recepção e seus efeitos na reescrita da história literária, isto porque a obra literária não é um objecto em si mesmo que oferece em determinado momento e a cada observador a mesma aparência mas sim o resultado de várias leituras - actividade que abre os mundos do texto transformando-o em experiência. A história da literatura é pois um processo de recepção e produção estéticas que se cumprem na actualização dos textos literários feita pelo receptor. A obra de arte literária só se torna acontecimento literário para o seu leitor, quando a lê com a memória de obras anteriores, comparando-as entre si e ganhando a partir daí um novo critério de apreciação de obras futuras.

- 18) Barthes, Roland; *A morte do autor*; in *O Rumor da língua*; Edições 70; Lisboa; 1987; p. 52.
- 19) Jenny, Laurent; *A estratégia da forma*; in *Intertextualidades*; trad. de Clara Crabbé Rocha; Almedina; Coimbra; 1979; pp 5 a 49.
- 20) idem; p. 10.
- 21) idem; p. 22
- 22) idem; p.45.
- 23) Bloom, Harold; *A Angústia da Influência*; Edições Cotovia Lda; Lisboa; 1991.
- 24) Genette, Gérard; *Palimpsestes*; Éditions du Seuil; 1982; p. 14.
- 25) A distinção entre satírico e não satírico impõe-se por si. Das relações hipertextuais não satíricas há que distinguir dois regimes: o lúdico e o sério. Genette inclui no regime lúdico a *paródia* e o *pastiche* encarando-os como um divertimento sem intenção agressiva; no regime sério, Genette inclui transformações e imitações às quais, por falta de um nome específico lhes dá o nome de *transposition* para as transformações sérias e *forgerie* para as imitações sérias. Cf Gérard Genette; ob cit: p. 45.
- 26) Hutcheon, Linda; *Uma teoria da paródia*; Edições 70; 1989; p. 42/43.
- 27) Kundera, Milan; *L'art du Roman*; p. 30.
- 28) Hutcheon, Linda; ob. cit; p. 50.
- 29) Marcel Proust; cit por Gérard Genette; *Proust Palimpseste*; in *Figures I*; Éditions du Seuil; 1966; pp 39 a 67.
- 30) idem
- 31) Hutcheon, Linda; ob cit; p. 28.
- 32) cit. por Linda Hutcheon; ob cit; p. 119. Cf Booth, Wayne C.; *Retórica de la ironía*; 1986, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. Madrid.
- 33) cit por Linda Hutcheon; ob cit; p. 127.
- 34) idem; p. 90.
- 35) Cf Linda Hutcheon; *Definição de paródia*; in ob cit pp 45 a 68.
- 36) Hutcheon, Linda; *Ironie, satire, parodie*; in *Poétique 46*; Avril 1981; Éditions du Seuil; p 143.
- 37) idem; p 144.
- 38) cit por Maria de Lourdes A. Ferraz; *A ironia Romântica*; I.N.C.M.; 1987; p. 37.
- 39) Schlegel, F.; *Lettre sur le roman*; in Lacoue-Labarthe, Ph. /Nancy, J.-L.; *L'absolut littéraire*; Éditions du Seuil; 1978; p. 327.
- 40) Cf F. Schlegel; *Discurso sobre a mitologia*; in: *Literatura Alemã; textos e contextos (1700-1900)*; vol. I; Selecção, tradução, introdução e notas de João

Barrento; Editorial Presença; 1ª edição; 1989; pp 238 a 245: A poesia é apresentada como uma das propriedades do espírito humano; ela é o princípio essencial da individualidade e da personalidade de cada ser humano por oposição à razão presente mais ou menos em todos da mesma maneira. Para que o poeta moderno vá buscar ao seu interior uma base firme para a sua actividade tem necessidade de qualquer coisa como a mitologia fora para os antigos. Por mitologia é preciso entender uma leitura coerente do mundo, um fundo comum de imagens, de metáforas e de alegorias. A nova mitologia não é um dom da natureza mas o resultado dum esforço consciente; não é apenas o produto da imaginação mas também o produto do pensamento e da reflexão. A nova mitologia “deverá formar-se a partir do mais fundo do espírito, deverá ser a mais elaborada de todas as obras de arte pois deverá abarcar todas as outras, ser o novo leito e vaso para a velha e eterna fonte primitiva da poesia, e porventura o poema infinito que encobre os gérmens de todos os outros poemas” (p. 239). Este poema infinito representaria a beleza e a ordem supremas que são afinal as do caos; caos este que espera ser tocado pelo amor tal como outrora o foi pela mitologia antiga. A nova mitologia tem contudo o mesmo papel da antiga uma vez que propõe uma leitura global do mundo e que funciona como um campo de convenções pré-estabelecidas.

- 41) Nos seus romances, Agustina Bessa-Luís fala de um lugar soberano, aquele de onde Deus observa as criaturas. É um poder diabólico; talvez seja esse o poder do romancista enquanto tal. Desse modo “a experiência da escrita reveste-se de um carácter teológico em que, na sua solidão soberana, o escritor procede ao acto da criação e a obra «se faz luz».” Cf Maria Augusta Babo; *A escrita do livro*; p. 104.
- 42) Nietzsche; *A Origem da Tragédia*; Lisboa; Guimarães Editores; 6ª edição; 1995; p. 118/119.
- 43) idem; p. 119.
- 44) É curioso notar a propósito o texto de F. Schlegel; *Entretien sur la poésie*; in *L'absolut littéraire*; pp 289 - 340; que nos reconduz ao diálogo platónico tomado como modelo. Neste texto, o autor expõe as suas ideias sob a forma de diálogo onde sete interlocutores se juntam para falar de poesia e estudar a sua natureza. O diálogo mantido leva ao confronto de opiniões diversas mostrando cada uma delas o espírito infinito da poesia. A ironia que surge nestes momentos não advém de uma passagem específica e explícita da conversa mas sim da forma como se apresenta a conversa sobre a arte da qual não vemos emergir resultados ou opiniões definitivas mas uma alternância flexível de perspectivas e a impossibilidade de resultados finais.
- 45) F. Schlegel; *Fragments critiques*; in *L'absolut littéraire*; pp 81 - 97.
- 46) cit por Behler, Ernst; *Ironie et Modernité*; PUF; 1997; p. 34.
- 47) Veja-se a presença constante da figura do bobo nos textos de Shakespeare e, atente-se particularmente na figura de Touchstone em *Como lhe Aprovever*; Lello e irmão Editores; Porto.
- 48) Ferraz, Maria de Lourdes A.; ob cit; p. 20.
- 49) Bessa-Luís, Agustina; *O Manto*; Livraria Bertrand; 1ª edição, 1961; p. 294.
- 50) Behler, Ernst; ob cit; p. 86.
- 51) cf. Schlegel; *Fragments Critiques*; (fragmento 48); in *L'absolut littéraire*; p. 87.
- 52) idem; (fragmento 108); ob cit; p. 94.
- 53) idem; (fragmento 37); ob cit; p. 84/85.
- 54) Schlegel; *Fragments de l'Athenaeum*; (fragmento 51); ob cit; p. 104.

- 55) Schlegel; *Fragments de l'Athenaeum*; (fragmento 451);ob cit; p. 177.
- 56) Schlegel; *Fragments Critiques*; (fragmento 28);ob cit; p. 83.
- 57) Schlegel; *Fragments de l'Athenaeum*; (fragmento 238);ob cit; p. 132.
- 58) idem; (fragmento 116); ob cit; p. 112.
- 59) Schlegel; *Idées*; (idée 69);ob cit; p. 213.
- 60) Schlegel; *Fragments de l'Athenaeum*; (fragmento 116);ob cit; p. 112.
- 61) Kierkegaard, S.A.; *O conceito de ironia*; Editora Vozes; Petrópolis; 1991; p. 23.
- 62) idem; p. 212
- 63) idem; p. 212/213.
- 64) A realidade dum certa época é válida para a geração ou indivíduos da mesma geração e ao mesmo tempo é posta em causa; Cf Kierkegaard; ob cit; p 225: “é preciso que esta realidade seja desalojada por uma outra realidade, e isso tem de acontecer através e com os indivíduos e a geração”.
- 65) Para além do *sujeito irónico*, Kierkegaard distingue ainda o *indivíduo profético* - que avista o novo e sem possuir o porvir já o pressente; não o consegue impôr e afasta-se da realidade a que pertence mantendo contudo com ela uma relação pacífica; e o *herói trágico* que se esforça por destruir o que está em vias de desaparecer, por destruir o passado. Cf Kierkegaard; ob cit; p. 226.
- 66) Kierkegaard, S.A.; ob cit; p. 226/227.
- 67) Nomeadamente a *tese VIII* que diz que “a ironia enquanto infinita e absoluta negatividade, é a indicação mais leve e exígua da subjectividade; a *tese IX*: “Sócrates arrancou todos os seus contemporâneos da substancialidade como se estivessem nus após um naufrágio, ele subverteu a realidade, avistou a idealidade à distância, mas não a dominou”; e a *tese X*: “Sócrates foi o primeiro a introduzir a ironia”. Cf Kierkegaard; ob cit; p. 19.
- 68) Kierkegaard, S.A.; ob cit; p. 19.
- 69) Com Fichte a subjectividade tornara-se livre de forma infinita e negativa “mas para sair deste movimento da ausência de conteúdo em que se movia em infinita abstracção, ela precisava ser negada, para que o pensamento pudesse ser real precisava tornar-se concreto” cf Kierkegaard; ob cit; p. 237.
- 70) Kierkegaard, S.A.; ob cit; p. 240
- 71) idem; p. 242
- 72) idem; p. 244
- 73) idem; p. 245
- 74) idem; p. 246
- 75) idem; p. 275
- 76) Bessa-Luís; Agustina; *Entrei na etapa da sabedoria*; entrevista conduzida por António Guerreiro; in semanário *Expresso*; ( revista); 28 de Junho de 1997; pp 36-38.
- 77) Kierkegaard; S.A. ob cit; p. 279
- 78) Schlegel; *Fragments de l'Athenaeum*; (fragmento 206); in *L'absolut littéraire*; p. 126.
- 79) Cf fragmento 451 de *l'Athenaeum*: “l'universalité est variation à satiété de toutes les formes et de toutes les substances. Elle ne parvient à l'harmonie que par l'union de la poésie et de la philosophie: aux oeuvres de la poésie et de la philosophie isolées, si universelles et achevées qu'elles soient, la synthèse ultime semble faire défaut; elles touchent au but de l'harmonie et restent inachevées. La vie de l'esprit universel est une chaîne ininterrompue de révolutions intérieures; en lui vivent tous les individus, les individus originels, c'est à dire éternels. Il est un authentique polythéiste et porte en lui l'Olimpe tout entier.” in *L'absolut littéraire*; p 177.

- 80) Lacoue-Labarthe, Ph.; Nancy, J.-L.; ob cit; p. 72.
- 81) Cf fragmento 421 de *l'Athenaeum*; in *L'absolut littéraire*; p. 169/170.
- 82) Schlegel; *Lettre sur le roman*; in *L'absolut littéraire*; p. 322.
- 83) Há contudo caos e caos e o fragmento 389 da revista *l'Athenaeum* opõe ao grotesco dos pavilhões chineses da literatura, o sábio caos de várias filosofias antigas que duram mais tempo do que uma igreja gótica; “dont on pourrait tirer une leçon de désorganisation ou apprendre comment construire la confusion avec méthode et symetrie”. in *L'absolut littéraire*; p. 163.
- 84) Machado, Álvaro Manuel; *Agustina Bessa-Luís, O imaginário total*; Publicações D. Quixote; Lisboa; 1983; p. 132.
- 85) Machado, Álvaro Manuel; ob cit; p. 113.
- 86) Lourenço, Eduardo; art. *Des-concertante Agustina*; in *O Canto do Signo*; Editorial Presença; 1ª edição; Lisboa; 1994; p.166.
- 87) Seixo, Maria Alzira; *Agustina Bessa-Luís, um tempo de derivação*; in *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*; I.N.C.M.; 1987; p. 105.
- 88) Blanchot, Maurice; ob cit; p. 13.
- 89) Lopes, Silvina Rodrigues; *As hipóteses do romance*; Edições Asa; 1992; p. 11.
- 90) Lacoue-Labarthe, Ph; Nancy, J.-L.; ob cit; p.74.
- 91) A ideia de Witz - a graça, o gracejo, o espírito - surge em *Lettre sur le roman* onde Schlegel diz que “la fantaisie cherche de toutes ses forces à extérioriser mais, dans la sphère de la nature, le divin ne peut se communiquer ni s'extérioriser qu'indirectement. Voilà pourquoi de ce qui à l'origine était fantaisie ne subsiste dans le monde des phénomènes que ce que nous appelons Witz” in *L'absolut littéraire*; p. 326. O Witz manifesta-se na construção do todo; Schlegel avalia a comédia de Aristófanes pela irregularidade, informalidade, selvajaria e arbitrário absoluto, vendo nessas características “sa plus belle et sa meilleure forme”. Cf Ernst Behler; ob cit; p. 205.
- 92) Schlegel; cit por Ernst Behler; ob cit; p. 208.
- 93) Schlegel; *Lettre sur le roman*; in *L'absolut littéraire*; pp 321 a 330.
- 94) Schlegel; *Fragments de l'Athenaeum*; (fragmento 418); in *L'absolut littéraire*; p. 167/168.
- 95) Lacoue-Labarthe, Ph., Nancy, J.-L.; ob cit; p 22.
- 96) Béguin, Albert; *L'âme romantique et le rêve*; Librairie José Corti; 1991; p. 71.
- 97) Cf Ayrault, Roger; *La genèse du Romantisme Allemand*; Aubier; 1961; p. 700.
- 98) Jean Paul; *Cours préparatoire d'esthétique*; Éditions L'Age d'Homme; Lausanne; 1979; p. 105.
- 99) Forma de estar esta assumida na linguagem aforística. Diz Agustina: “Inventar é o melhor espelho, o resto não interessa nada” in *Aforismos*; Lisboa; Guimarães Editores; 1988. p. 17.
- 100) Lourenço, Eduardo; *Agustina Bessa-Luís ou o neo-romantismo*; ob cit; p. 162.
- 101) Bessa-Luís, Agustina; *Ternos Guerreiros*; Guimarães Editores; Lisboa; 1960.
- 102) Bulger, Laura Fernanda; *A Sibila Uma Superação Inconclusa*; Guimarães Editores; Lisboa; 1990; p. 81.
- 103) Cf Álvaro Manuel Machado; *Agustina Bessa-Luís e a arte do conto entre o século XIX e o século XX*; in *Do Romantismo aos romantismos em Portugal*; Editorial Presença; Lisboa; 1996: Partindo da reflexão sobre escritos de Maupassant em defesa do contista visto como um cronista que sabe observar e imaginar por isso vê e ultrapassa o visível, o autor conclui que a arte do conto é fundamentalmente a “arte de conciliação subtil do ver e do imaginar, do visível

- e do invisível” considerando Agustina Bessa-Luís como “artífice emérita do conto português moderno”. p 156/157.
- 104) Bessa-Luís, Agustina; *O Manto*; p. 293.
- 105) cf Isabel Allegro de Magalhães; *O Tempo das Mulheres*; I.N.C.M.; Lisboa; 1987. A autora classifica o tempo das mulheres como um tempo onde o contar feminino nos remete para o “tratamento do passado como um todo mítico onde já não importa o antes e o depois mas apenas os múltiplos momentos que se vão erguendo cheios de sentidos” p. 216.
- 106) Bessa-Luís, Agustina; *Memórias Laurentinas*; Lisboa, Guimarães Editores; 1996; p. 293/294.
- 107) Hutcheon, Linda; ob cit; p. 129.
- 108) Babo, Maria Augusta; *Da intertextualidade: a citação in Revista da Comunicação e Linguagens; Textualidades*; nº3; Edições Afrontamento; Junho 1986 p 114.
- 109) idem; p. 113.
- 110) Genette, Gérard; *Palimpsestes*; p. 8.
- 111) Babo, Maria Augusta; idem; p. 114.
- 112) idem; p. 117
- 113) idem; p. 119.
- 114) O encontro entre ambos dá-se num austero castelo medieval onde Fausto transformado em senhor feudal, recebe Helena que regressa de Tróia. Esse encontro representa a destruição dos limites cronológicos, a anulação do tempo; “le temps s’efface et la rencontre de Faust et d’Hélène sera celle du génie nordique et de la beauté classique” cf André Dabezies; *Le mythe de Faust*; Armand Collin; 1972; 2e édition; 1990; p. 87.
- 115) Cf Isabel Allegro de Magalhães; ob. cit.; onde a autora distingue o tempo feminino apontando-o como circular e cíclico em harmonia com o próprio ritmo biológico e com o ritmo do universo, ligado a forças supersticiosas, e o tempo masculino que se desenrola linearmente. Tal distinção aponta para as narrações de tipo feminino que a autora aponta como metafóricas e as narrações de tipo masculino que aponta como metonímicas.
- 116) A lenda do mago e o motivo do pacto com o diabo, são lendas cristãs anteriores à época em que viveu Fausto. São construídas à volta de três figuras: Simão Mago, Cipriano de Antioquia e Teófilo de Adana. Enquanto que o primeiro exibia as suas artes mágicas, os outros dois pactuavam com o diabo para poderem atingir os seus objectivos. Cf Rita Iriarte; art. *Fausto: A história, a lenda e o mito*; in: *Fausto na Literatura Europeia*, org. de João Barrento; Apáginastantas; 1984; pp 11 - 34.
- 117) O *Volksbuch*, também conhecido por *Faustbuch*, era uma espécie de romance de cordel; foi publicado em Frankfurt em 1587 e vendido nas feiras a preços muito acessíveis. Cf Maria Helena Gonçalves da Silva; *A fixação literária do mito de Fausto: o Volksbuch de 1587*; in: *Fausto na Literatura Europeia*; pp 35 - 45.
- 118) Dabezies, André; ob cit; p. 353.
- 119) Barrento, João; *Fausto, a ideologia fáustica e o homem fáustico*; in: *Fausto na Literatura Europeia*; p. 216.
- 120) Dabezies, André; ob cit; p. 354.
- 121) Michel Meyer; in: *O Filósofo e as paixões*; Edições Asa; Porto; 1994; p. 17.
- 122) cit por Michel Meyer; ob cit; p. 10.
- 123) Pessoa, Fernando; *Primeiro Fausto*; cit por João Barrento; *Fausto: As metamorfoses de um mito*; in *Fausto na Literatura Europeia*; p. 137.

- 124) Serôdio, Maria Helena; *William Shakespeare, A sedução dos sentidos*; Edições Cosmos; Lisboa; 1996; p. 19.
- 125) Flor, João Almeida; *Shakespeare em Pessoa*; in *Shakespeare*; Colóquio organizado por João Almeida Flor; Fundação Calouste Gulbenkian; Lisboa; 1990; p 54.
- 126) Borges, Jorge Luis; *Everything and nothing*; in *O Fazedor*; Difel; Lisboa; 1984; p. 52.
- 127) Sena, Jorge de; *Shakespeare*; in *A Literatura Inglesa*; Edições Cotovia; 1989 ob cit; p. 108.
- 128) Bessa-Luís, Agustina; *Adivinhas de Pedro e Inês*; Guimarães Editores; Lisboa; 1983; p. 224.
- 129) Jean Paul; ob cit; p. 51.
- 130) Cf Maria Helena Serôdio; ob cit; p. 22
- 131) Sena, Jorge de; ob cit; p. 97.
- 132) Há ainda quem aproveite as mesmas variações para ironicamente referir uma possível homossexualidade de Shakespeare. Simon Shepheid analisando algumas interpretações de sonetos, constata uma certa obsessão por parte dos críticos em afirmar a “virilidade” do poeta. Cf Maria Helena Serôdio; ob cit; p. 20.
- 133) Paris, Jean; ob cit; p. 31.
- 134) Lessing, Gotthold Ephraim; *Cartas sobre a novíssima literatura (1759)* in *Literatura Alemã, textos e contextos (1700-1900)* vol. I; p. 99.
- 135) Goethe, Johann Wolfgang; *No centenário de Shakespeare (1771)*; in *Literatura Alemã, textos e contextos; (1700-1900)*; vol. I; pp 148.
- 136) Cf Maria Helena Serôdio; ob cit; p. 57.
- 137) Cf Christine Zurbach; *Um dramaturgo isabelino*; in *Adágio*; Centro dramático de Évora; II série; n° 14; Julho/Setembro; 1994; pp 13 a 15.
- 138) Cf Maria Helena Serôdio; ob cit; p 39.
- 139) A questão do autor e da sua autoridade tem sido posta em causa pelos teóricos da literatura e é radicalizada em Roland Barthes, nos anos 60, na *morte do autor* enquanto sujeito individual “criador”.
- 140) Barthes, Roland; *A morte do autor*; in *O Rumor da Língua*; p. 53.
- 141) Evoquemos Agustina Bessa-Luís que afirma que “As máscaras que as pessoas usam não são simples consciências falsas; são meios possíveis de comunicação”; Agustina Bessa-Luís; *Aforismos*; p. 40.
- 142) James, Henry; *O desenho no tapete*; Relógio d’Água Editores Lda; 1988; p. 29.
- 143) Marinho, Maria de Fátima; art *Reescrever a História*; in *Revista da Faculdade de Letras do Porto*; vol. XII; 1995; p. 206.
- 144) Rebello, Luis Francisco; *Um, nenhum, cem mil Hamlets*; in *Shakespeare*; colóquio organizado por João Almeida Flor; p. 100.
- 145) Por analogia com a teorização de Umberto Eco sobre a “Obra Aberta”.
- 146) Ferraz, Maria de Lourdes; ob cit; p. 20.
- 147) Lopes, Silvina Rodrigues; *A inteligência contagiante - sobre a obra de Agustina Bessa-Luís*; in *Aprendizagem do incerto*; Litoral Editores; 1990; p. 113.
- 148) Paris, Jean; *Shakespeare*; Éditions du Seuil; 1954; 1991; p. 88.
- 149) Lopes, Silvina Rodrigues; *As Hipóteses do Romance*; p. 108.
- 150) Cf Silvina Rodrigues Lopes; idem.
- 151) Lopes, Silvina Rodrigues; *A inteligência contagiante - sobre a obra de Agustina Bessa-Luís*; in *Aprendizagem do incerto*; p. 113.
- 152) idem; p. 114.
- 153) Schelling, numa série de lições publicadas em 1803, propõe uma reforma do saber. A universidade, tida como a enciclopédia do ensino, implica, segundo

Schelling uma convergência das diferentes perspectivas do conhecimento. Ora o progresso das diferentes disciplinas tidas como independentes umas das outras, provoca um desmembramento do espaço mental, isto é, os especialistas fecham-se na sua especialização perdendo de vista a interdisciplinaridade ou como lhe chama Schelling a transdisciplinaridade. Os mestres da universidade devem comunicar entre eles com base num projecto total de conhecimento. Esse projecto é definido por Schelling como uma filosofia da natureza e do pensamento; denomina-o filosofia da natureza. Schelling visa constituir uma ciência original cuja doutrina toque o absoluto. É o filósofo que possui a chave de acesso a esse absoluto. A natureza propõe a via de acesso à filosofia da religião e da arte mas também à filosofia da ciência. Cf Georges Gusdorf; *Le savoir romantique de la nature*; Payot; Paris; 1985.

- 154) Butor, Michel; *Le génie du lieu*; Bernard Grasset; Paris; 1959; 1994.
- 155) Rosset, Clément; *L'anti-nature*; Quadrige / PUF; 1973; 3e édition, 1995; p. 25.
- 156) Lopes, Silvina Rodrigues; *As Hipóteses do Romance*; p. 89.
- 157) cit por Clément Rosset; ob cit; p. 14.
- 158) Lopes, Silvina Rodrigues; *As hipóteses do romance*; p. 102.
- 159) É no ventre da terra que vivem as *Madres* e onde Fausto se dirige para resgatar Helena. O ventre da terra, o *Nada* para Mefistófeles, encerra o *Tudo* para Fausto “No teu Nada, encontrar espero Tudo” cf. Johann W. Goethe; *Fausto*: Relógio d'Água Editores Lda; Lisboa; 1987; p. 276.
- 160) “As Madres não te veêm, só veêm schemas. /Cobra ânimo então, - que é grande o risco -” cf. Johann W. Goethe; ob cit; p. 277.
- 161) Shakespeare, William; *Henrique VI*; (segunda parte); Acto III; cena IV; Lello e Irmão Editores; Porto; p. 77.
- 162) Lopes, Silvina Rodrigues; *As hipóteses do Romance*; p. 19.
- 163) Bessa-Luís, Agustina; *Os Meninos de Ouro*; 1983; 4ª edição 1984; Lisboa; Guimarães & Cª Editores; p. 315.
- 164) “Tudo o que morre e passa / É símbolo somente; / O que se não atinge, / Aqui temos presente; / O mesmo indescritível / Se realiza aqui; / O feminino eterno / Atrai-nos para si.” Cf Johann W. Goethe, ob cit; pp 493/494.
- 165) Bulger, Laura Fernanda; ob. cit; p. 56.
- 166) idem; p. 81.
- 167) Seixo, Maria Alzira; ob cit; p. 90.
- 168) Bulger, Laura Fernanda; ob. cit; p. 67.

## Títulos publicados:

- 1 • **A agricultura nos distritos de Bragança e Vila Real**  
Francisco José Terroso Cepeda – 1985
- 2 • **Política económica francesa**  
Francisco José Terroso Cepeda – 1985
- 3 • **A educação e o ensino no 1º quartel do século XX**  
José Rodrigues Monteiro e Maria Helena Lopes Fernandes  
– 1985
- 4 • **Trás-os-Montes nos finais do século XVIII: alguns aspectos económico-sociais**  
José Manuel Amado Mendes – 1985
- 5 • **O pensamento económico de Lord Keynes**  
Francisco José Terroso Cepeda – 1986
- 6 • **O conceito de educação na obra do Abade de Baçal**  
José Rodrigues Monteiro – 1986
- 7 • **Temas diversos – economia e desenvolvimento regional**  
Joaquim Lima Pereira – 1987
- 8 • **Estudo de melhoramento do prado de aveia**  
Tjarda de Koe – 1988
- 9 • **Flora e vegetação da bacia superior do rio Sabor no Parque Natural de Montesinho**  
Tjarda de Koe – 1988
- 10 • **Estudo do apuramento e enriquecimento de um pré-concentrado de estanho tungsténio**  
Arnaldo Manuel da Silva Lopes dos Santos – 1988
- 11 • **Sondas de neutrões e de raios Gama**  
Tomás d'Aquino Freitas Rosa de Figueiredo – 1988
- 12 • **A descontinuidade entre a escrita e a oralidade na aprendizagem**  
Raul Iturra – 1989
- 13 • **Absorção química em borbulhadores gás-líquido**  
João Alberto Sobrinho Teixeira – 1990

- 
- 14 · **Financiamento do ensino superior no Brasil – reflexões sobre fontes alternativas de recursos**  
Victor Meyer Jr. – 1991
  - 15 · **Liberalidade régia em Portugal nos finais da idade média**  
Vitor Fernando Silva Simões Alves – 1991
  - 16 · **Educação e loucura**  
José Manuel Rodrigues Alves – 1991
  - 17 · **Emigrantes regressados e desenvolvimento no Nordeste Interior Português**  
Francisco José Terroso Cepeda – 1991
  - 18 · **Dispersão em escoamento gás-líquido**  
João Alberto Sobrinho Teixeira – 1991
  - 19 · **O regime térmico de um luvissole na Quinta de Santa Apolónia**  
Tomás d'Aquino F. R. de Figueiredo - 1993
  - 20 · **Conferências em nutrição animal**  
Carlos Alberto Sequeira - 1993
  - 21 · **Bref aperçu de l'histoire de France – des origines à la fin du II<sup>e</sup> empire**  
João Sérgio de Pina Carvalho Sousa – 1994
  - 22 · **Preparação, realização e análise / avaliação do ensino em Educação Física no Primeiro Ciclo do Ensino Básico**  
João do Nascimento Quina – 1994
  - 23 · **A pragmática narrativa e o confronto de estéticas em *Contos de Eça de Queirós***  
Henriqueta Maria de Almeida Gonçalves – 1994
  - 24 · **“Jesus” de Miguel Torga: análise e proposta didáctica**  
Maria da Assunção Fernandes Morais Monteiro – 1994
  - 25 · **Caracterização e classificação etnológica dos ovinos churros portugueses**  
Alfredo Jorge Costa Teixeira – 1994
  - 26 · **Hidrogeologia de dois importantes aquíferos (Cova de Lua, Sabariz) do maciço polimetamórfico de Bragança**  
Luís Filipe Pires Fernandes – 1996

- 
- 27 · **Micorrização in vitro de plantas micropropagadas de castanheiro (*Castanea sativa* Mill)**  
Anabela Martins – 1997
- 28 · **Emigração portuguesa: um fenómeno estrutural**  
Francisco José Terroso Cepeda – 1995
- 29 · **Lameiros de Trás-os-Montes: perspectivas de futuro para estas pastagens de montanha**  
Jaime Maldonado Pires; Pedro Aguiar Pinto; Nuno Tavares Moreira – 1994
- 30 · **A satisfação / insatisfação docente**  
Francisco Cordeiro Alves – 1994
- 31 · **O subsistema pecuário de bovinicultura na área do Parque Natural de Montesinho**  
Jaime Maldonado Pires; Nuno Tavares Moreira – 1995
- 32 · **A terra e a mudança – reprodução social e património fundiário na Terra Fria Transmontana**  
Orlando Afonso Rodrigues – 1998
- 33 · **Desenvolvimento motor: indicadores bioculturais e somáticos do rendimento motor de crianças de 5/6 anos**  
Vítor Pires Lopes – 1998
- 34 · **Estudo da influência do conhecimento prévio de alunos portugueses na compreensão de um texto em língua inglesa**  
Francisco Mário da Rocha – 1998
- 35 · **La crise de Mai 68 en France**  
João Sérgio de Pina Carvalho Sousa – 1999
- 36 · **Linguagem, psicanálise e educação: uma perspectiva à luz da teoria lacaniana**  
José Manuel Rodrigues Alves
- 37 · **Contributos para um estudo das funções da tecnologia vídeo no ensino**  
Francisco Cordeiro Alves – 1998
- 38 · **Sistemas agrários e melhoramento dos bovinos de raça Mirandesa**  
Fernando Jorge Ruivo de Sousa – 1998

- 
- 39 • **Enclaves de clima Cfs no Alto Portugal – a difusa transição entre a Ibéria Húmida e a Ibéria Seca**  
Ário Lobo Azevedo; Dionísio Afonso Gonçalves; Rui  
Manuel Almeida Machado – 1995
- 40 • **Desenvolvimento agrário na Terra Fria – condicionantes e perspectivas**  
Duarte Rodrigues Pires – 1998
- 41 • **A construção do planalto transmontano – Baçal, uma aldeia do planalto**  
Luísa Genésio – 1999
- 42 • **Antologia epistolográfica de autores dos sécs. XIX-XX**  
Lurdes Cameirão – 1999
- 43 • **Teixeira de Pascoaes e o projecto cultural da “Renascença Portuguesa”**  
Lurdes Cameirão – 2000
- 44 • **Descargas atmosféricas – sistemas de protecção**  
Joaquim Tavares da Silva
- 45 • **Redes de terra – princípios de concepção e de realização**  
Joaquim Tavares da Silva
- 46 • **O sistema tradicional de exploração de ovinos em Bragança**  
Carlos Barbosa – 2000
- 47 • **Eficiência de utilização do azoto pelas plantas**  
Manuel Ângelo Rodrigues, João Filipe Coutinho – 2000
- 48 • **Elementos de física e mecânica aplicada**  
João Alberto Sobrinho Teixeira
- 49 • **A Escola Preparatória Portuguesa – Uma abordagem organizacional**  
Henrique da Costa Ferreira
- 50 • **Agro-ecological characterization of N. E. Portugal with special reference to potato cropping**  
T. C. Ferreira, M. K. V. Carr, D. A. Gonçalves – 1996
- 51 • **A participação dos professores na direcção da Escola Secundária, entre 1926 e 1986**  
Henrique da Costa Ferreira

- 
- 52 - **A evolução da Escola Preparatória – o conceito e componentes curriculares**  
Henrique da Costa Ferreira
- 53 - **O Homem e a biodiversidade (ontem, hoje... amanhã)**  
António Réffega – 1997
- 54 - **Conservação, uso sustentável do solo e agricultura tropical**  
António Réffega – 1997
- 55 - **A teoria piagetiana da equilibração e as suas consequências educacionais**  
Henrique da Costa Ferreira
- 56 - **Resíduos com interesse agrícola - Evolução de parâmetros de compostagem**  
Luís Manuel da Cunha Santos – 2001
- 57 - **A dimensão preocupacional dos professores**  
Francisco dos Anjos Cordeiro Alves – 2001
- 58 - **Análise não-linear do comportamento termo-mecânico de componentes em aço sujeitas ao fogo**  
Elza M. M. Fonseca e Paulo M. M. Vila Real – 2002
- 59 - **Futebol - referências sobre a organização do jogo**  
João do Nascimento Quina – 2001
- 60 - **Processos de cozedura em cerâmica**  
Helena Canotilho
- 61 - **Labirintos da escrita, labirintos da natureza em "As Terras do Risco" de Agustina Bessa-Luís**  
Helena Génésio – 2002