

A sintaxe vegetal na topografia das meninas de Agustina Bessa-Luís: o estar como o ir sendo?

Cláudia Capela Ferreira* 

Introdução ou um modo de começar, semeando

Dos lugares fechados brotam as meninas de Agustina como uma excrescência. São plantas de exterior, querem-se ao sol direto e essa inefabilidade é legível. É para fora, o seu movimento. A casa é o *axis mundi* da personagem e dela se faz indivisível o jardim, o pomar, a horta, o bosque, espaços estes que amiúde, não obstante a sua simbologia particular, assomam como extensão da casa e assim da própria personagem. De facto, prevalece no discurso de Agustina Bessa-Luís uma preocupação notável na disposição da matéria vegetal enquanto espaço, não raramente valorado ontologicamente. Empenhados, os textos, em localizar a ação com precisão, nunca tornam o espaço mero elemento de fundo ou artifício auxiliar. Convidando o ser ou a *persona* à sua realização, eis o espaço, o lugar, se os entendermos segundo a visão de Yi-Fu Tuan (1983), na sua propriedade abstrata, o primeiro, e reflexo de relação intrínseca da memória com aquele, o segundo – é dizer, talvez, movimento e pausa, caminho e reflexão. O ser é, assim, um lugar. Um lugar de passagem de si, dos outros, dos *outros em si* que se estabelecerão. Na verdade, a consciência do espaço dá-se em movimento e apenas nesse movimento se constrói uma orientação sobre as direções experimentadas pelos sentidos.

Do crescimento

Se, de acordo com Ozíris Borges Filho (2020), o espaço tende a propiciar a ação, caracterizar personagens e representar os sentimentos daquelas, entendemos que tal se fixa pela construção de uma topografia, senão mesmo, no caso, de uma sintaxe espacial cuja exploração cabe aos narratários. Assim, como não indagar da viagem em ritmo dissonante de Ema, no seu percurso acidentado de oscilação vertical ao longo das margens do Douro, do Vale Abraão, ele mesmo prefigurado irónica e singularmente no movimento claudicante e ambíguo da manqueira de Ema, daquele ao Vesúvio, onde estava *muito bem, no fundo* (BESSA-LUÍS, 1999, p. 305)? Como não recordar as levadas, os caminhos debruados de hortensias e brumas, as inclinações propícias às múltiplas faces de Rosalina, a baronesa de Madalena do Mar, culminando com o seu desaparecimento? Como ignorar o lugar do Anjo de Alfreda e Noémia, um ermo de “rochas e tufos de flores que variavam conforme as estações” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 9) e o qual fecunda na primeira o desejo convicto de receber Nossa Senhora para o chá?

* PhD em Estudos Literários Portugueses (Departamento de Letras, Artes e Comunicação - DLAC) pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Vila Real, Vila Real, Portugal. Professora Adjunta Convidada na Escola Superior de Educação de Viseu (ESEV), Viseu, Viseu, Portugal. *E-mail*: claudiacapelaferreira@gmail.com

Das referências acima, destacamos o princípio de transformação, o movimento. Nos textos de Agustina, de facto, o espaço, seja micro, seja macro, e não somente reflexo de uma tonalidade iminentemente social, atende a esse princípio de constância do mudar. O lugar, em Agustina, nunca é estático, estanque, prevalece nele um deslocamento que, como foi já referido, implica a verticalidade, enquanto provável flutuação radical entre um lugar apolíneo ou convergente e um lugar dionísio e divergente¹, mas e igualmente, a horizontalidade. Não será por acaso que Manoel de Oliveira, na sua transposição de *Vale Abraão*, terá inscrito justamente essa impressão do não estático com dois exuberantes *travellings*, o da abertura na linha de comboio² e o fulgurante percurso de Ema sob as laranjeiras ao som da sonata de Beethoven. Não será estranha também a consolidação exímia dos espaços, abertos, fechados, que compõem Ema, normalmente destacada pela prefiguração floral. É-nos dito: “Um relógio floral girava à sua volta” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 55).

O Romesal é descrito como um “lugar de delícias mas com algo de tenebroso” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 10). Ema, desafeta de tudo, limita-se a inclinar-se da varanda do jardim e a “interrogar toda a gente que passava” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 20). Na célebre varanda-estufa: as begónias, avencas e cóleos enclausurados; é onde se seca a marmelada e os figos pingo-de-mel e cujo ambiente exorta, não obstante o princípio deleitável, a uma atmosfera edulcorada e artificial na domesticação ou adestramento cultural do espontâneo. Tida como ornamento desse espaço pela construção de género a que é submetida, também Ema evoca pela utilização do binóculo o muito que a promessa cria no lugar que se enxerga próximo. Essa consideração, a dois tempos, de distância em proximidade, como uma forma de simulação espacial dada pelo tempo breve da inspeção, efetiva a construção do espaço como lugar de demanda, *rosa*. “Ema soube mais tarde, [que rosa] significava, de origem sânscrita, *balançante* ou *a que baloiça*. Tão breve imagem duma flor na sua haste, tocada pelo vento e prestes a deixar cair as suas pétalas” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 210).

Profundas serão as reflexões em torno da rosa e do preceito que a destaca na sua existência relativamente ao mundo: “o princípio que harmoniza duas coisas, o vento e a flor que, ao contacto, deixa de ser” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 10). A rosa, elemento alquímico, é indiciante de um projeto em devir, elemento de impermanência constante: “no balouçar é; e deixa de ser” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 10). Trata-se aqui de subestimar a noção normativa da linguagem, construída culturalmente e assim artificial, fechada pela sua definição ante a palavra *mulher e homem*; no entanto, mais do que um entendimento de género, ler-se-á um argumento ontológico: “Nenhuma linguagem é definitiva”, o semblante metamórfico do ser advém ou é uno com a linguagem enquanto casa ou lugar do indivíduo, pelo que a expropriação do ser do *si-mesmo* é o movimento expectável na evolução ou alargamento incomedido. “Ema procedia dentro dessa noção; e causava repugnância por isso” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 211). A dilatação impele à edificação de outros lugares, interiores, exteriores.

¹ Confira-se Gaston Bachelard (1994), sobre o trabalho do qual se poderá, no referente aos espaços horizontais da casa, *axis mundi*, sobrepor uma hipótese de leitura similar quanto ao cenário mais amplo.

² Da horizontalidade como mudança: a imagem mais premente será de facto a do comboio como espelho da transitoriedade. Dir-se-ia que a coordenada vertical será mais restritiva, afeta à *persona*, enquanto a horizontalidade, ou é dizer amplitude e vastidão em linha reta face ao olhar focalizador e prospetivo, se estabelece num patamar mais generalizado, abstrato mas não o bastante que perca situação. O lugar é, a três tempos, o que foi, o que é, e o que será, pelo que apenas nele se revela o tempo.

Entendemos assim que o espaço se transforma em lugar quando nele se cria uma impressão, ainda que relutante ou até mesmo não afetiva, um ambiente sem critério meramente formal, mas sobretudo psicológico, relacional ou de experiência. Posto em comparação com o sujeito, poder-se-ia dizer o seu prolongamento na sua similitude, ou contraste se em profunda desavença, podendo ser revisitado sob a noção de topofilia ou topofobia (cf. BORGES FILHO, 2020). Quanto a Ema e, como veremos de forma diferenciada nas outras personagens aqui citadas, o excesso que encontra fora é o que constrói o interior de si em função desse alargamento, como, na bela metáfora de Bachelard, um caracol em cujo calcário a criatura se vai expandindo de dentro para fora. Exoesqueleto, a casa, os lugares de passagem, o próprio corpo. Nesse sentido, a curva. De facto, talvez não exista imagem mais sólida do movimento e mutabilidade, pois enquanto perfeição, tal não decorre do resultado, mas do percurso do inacabado e o curvo é, sempre, irrepetível.

A criação de dois espaços, no movimento rotacional, o interno e o externo, não permite saber qual é o do ser, se o interior de facto, mónada, recolhido, se o exterior, assim estipulado como matéria para a qual se irá ceder e que de alguma forma se antevê. O *além* enquanto lugar para vir a ser: Ema, da janela do Romesal, projetando-se no exterior enquanto experiência gradativa e assim elíptica, gravitacional desde um centro do qual se abre e no qual se mergulha e aprofunda estrato por estrato. “Dasein ist rund, being is round”, afirma Bachelard na sua correção ou sedimentação de Jaspers (“Jedes Dasein scheint in sich rund”) (BACHELARD, 1994, p. 234). Estranhamente, num ato coeso, o ser convoca-se enquanto espaço. Espaço do que já foi, do que será, do que, enfim, é: mudança. O próprio verbo é imperfeito, pendente, em atualização constante mal acaba de se pronunciar. O tempo, que aqui pareceria eleger-se como atributo primordial, não o é verdadeiramente, ou não unitário. O *eu*, como espaço feito lugar, é a substância daquele. Não há tempo sem lugar. O espaço cria o tempo? Ou o tempo cria o lugar?

A oscilação vertical de Ema entre o que é expectável socialmente e o que é desdenhável prefigura-se não apenas no seu percurso acidentado, mas na revisitação dos espaços, mental e fisicamente, da qual decorre uma perspectiva valorativa, não raras vezes reajustada segundo um princípio negativo aos olhos daquela. Esse ajustamento é descrito numa vertente descensional, refletindo a decadência do ambiente duriense. Tome-se o exemplo do baile / casa das Jacas, aqui tido como manifestação binómica de episódio e espaço, traduzido posteriormente num lugar fundamental. No segundo capítulo, aquando da apresentação deste espaço, a descrição é feita essencialmente em modo ascensional; é dizer que a focalização de Ema implica uma visão em picado de baixo para cima. A casa é vista como um castelo, em *reverie*, sendo descritos os plátanos e o brilho das estrelas. Ema seduz-se pelo ambiente e vê-se reduzida à sua insignificância. Anos depois, porém, o regresso não poderia ser mais castrador. O salão surge-lhe “mais pequeno”, exiguidade esta condizente com a referência ao soalho rangente, aos buracos no chão nos quais se punha o veneno dos ratos; uma fixação rasa, portanto. De resto, a água da chuva, o telhado degradado, um céu que se desfaz infértil no solo. “Foi por isto que quase me perdi?” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 76), reflete, atendendo ao ambiente de então e à desilusão da aparência³.

³ Lumières há de comentar: “O baile... Só sabes falar desse baile. Parece que não te aconteceu mais nada na vida” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 75).

O capítulo inicial de *Vale Abraão* descreve a margem esquerda dos rios como um território solitário. Aquele, em particular, reduto de homiziados. O ambiente de imediato configurado antecede a ação, preambulando o enredo e sinalizando porventura as personagens e o seu desenlace. Sob a égide do patriarca bíblico, o *setting*, no dizer de Marie-Laure Ryan (2016), enquanto ambiente socio-histórico e geográfico, condensa um espaço sombrio caracterizado pela solidão comprometida e um longo historial de marginalidade e trânsito exótico de moçárabes e outros nómadas. É no vale que um ascendente dos Paiva se oculta do desenlace afetivo e de trato social difícil com uma Dona de Moimenta, cujo aborto se desfecha de maneira desastrosa. Um lugar de sinal masculino, portanto, relevante enquanto a *outra* margem de Ema, do Romesal, antes da travessia do rio. O deslocamento de Ema é-nos descrito na véspera do casamento: “Ema abriu a janela do quarto e pousou os olhos sobre o Romesal, e pareceu-lhe que o rio na curva mole que se ia desfazendo desde a Régua trazia no ventre inchado algo de monstruoso” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 39). Do outro lado da margem, Ema contempla a terra de Paivas, Semblanos, e a Caverneira:

Ema deixou-se deslumbrar pela grandeza secreta dos lugares, esse Vale Abraão, derrotado, mas soberbo, com o seu padrão de demarcação ao canto do caminho solitário. Achou que não era uma tolice amar todo esse adereço de riqueza, que lhe dava esperança para ela própria ser candidata a qualquer forma de glória (Bessa-Luís, 1999, p. 76).

O Vale Abraão é, pois, um espelho de Ema, ou a imagem reflexa que Ema aguarda discernir. Esse ambiente, o qual, mais do que uma projeção social, é, antes de mais, uma propensão ontológica – essa “espécie de doença que estava enraizada na insatisfação profunda do seu ser” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 78) –, responde, no entender de Ema, ao seu carácter excessivo e à ânsia de “amar duma maneira heroica, abusiva, selvagem” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 77). É o desejo do absoluto, e provavelmente o que permite ultrapassar a mediocridade provável de Ema e a mera rotulagem de Boverinha barroca ou heroína romântica fora de prazo. No entanto, esse desejo de absoluto talvez seja incoerente: a princesa romana, uma Sforza, questiona-a: “Eras capaz dessa firmeza, essa entrega ao Outro absoluto?” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 111). A entrega ao outro é o amor. Ema não sabe amar, não sem sair de si. O Douro não ama, como não ama Vale Abraão. É um lugar de passagem, por onde transcorre o tempo sem se deixar corromper, ainda que se permita adular.

A última viagem de Ema é ao Vesúvio. A casa estava fechada e os cães desaparecidos. A buganvília crescia “de forma selvagem”, muitas folhas das palmeiras haviam secado, “ninguém as cortara” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 286). A buganvília fora já lembrada como abandono do Romesal: “Tia Augusta também já não existia e a buganvília roxa crescera desmedidamente ao longo do gradeamento do jardim. As camélias anãs desfolhavam-se tristemente e as pétalas secas rodeavam o pé como papel queimado” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 47). Do universo virginal e contido da varanda-estufa até ao Vesúvio no seu derradeiro semblante – o vulcão é relevante: enquanto destrói, expande –, Ema perfaz um percurso assinalável. De um certo mundo em vias de obnubilção, Ema não encontra lugar em si. “quem sou eu?”, há de perguntar-se na sua solidão mais ou menos esclarecida, antes de as pranchas podres se esboroarem “como cogumelos negros, dos que crescem nas árvores e anunciam a sua morte” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 301).

Atendamos, a fim de exemplificar ainda a nossa percepção sobre o movimento em horizontalidade, à belíssima abertura do conto “Um inverno frio”. De economia evidente, o símbolo age neste texto em convergência com um princípio celular na poética agustiniana, a incerteza. Porque é a incerteza que exponencia o enigma e o enigma não será mais do que o tratamento estético da sugestividade. O parágrafo prologar viabiliza algum esclarecimento quanto à forma, e sublinhe-se forma e não necessariamente conteúdo: o conto age sob o pretexto de um fechamento, como o botão de uma rosa, de cuja amplificação se extrai uma possibilidade de percepção. Cite-se:

Agora que se divulga escolarmente todo o quadro da sexualidade, desde a erótica de família até à libertinagem tecno-urbana, lembra-me um caso que se deu em Bóbeda, num Inverno frio. Bóbeda fica numa região plana, gretada pela geada e onde se plantam as belas couves de Natal, grandes como arbustos, turgentes e doces; sabem um pouco a leite, e dos seus talos brancos corre mesmo um líquido brilhante, como resina (BESSA-LUÍS, 1973, p. 53).

A citação evocará o efeito da leitura psicologista da família, nos seus traumas postos a nu pela psicanálise freudiana, rechaçando qualquer tipo de fiabilidade e confiança. O elemento vegetal é soberano nesta localização assertiva, da qual se irá construir uma delimitação pessoal da família, frugal e algo severa; na verdade, como reflexo do próprio lugar, um planalto gélido onde, porém, crescem vegetais com alguma exuberância fértil e por isso voluptuosos. Esta adjetivação algo salaz, que se diria incongruente atendendo ao organismo vegetal em causa, propiciará expectativa no que respeita ao ambiente, quer decorrente da natureza, quer do cenário, pois, ainda que álgido ou aparentemente fleumático e disciplinado, produzirá mudança.

“A casa dos Galeões fica num alto. Tem uma varanda toda ajanelada, como um comboio, e vê-se de longe, muito chapeada de sol, nos dias claros. Mas nesse Inverno havia um nevoeiro chegado à terra, azul, apertado e igual ao fumo das leiras quentes e azotadas.” (BESSA-LUÍS, 1973, p. 53). A varanda ajanelada havemos de encontrar novamente no Romesal de Ema, lugar simbólico das primeiras esperanças que se fazem justamente de um lugar marginal, voltado ao rio, no tugúrio umbilical da primeira casa e no qual se forma o primeiro *eu*. Essa varanda ajanelada, límpida e chapeada de sol, implica a percepção da altura e esta, a condição irreprovável da casa; é dizer dos Galeões a nível moral e social. Em simultâneo à impressão de altivez, a imposição de movimento, da não mobilidade. A imutabilidade do espaço normalmente associada às coordenadas fixas tende a dissolver-se ou pelo menos resvalar para um princípio de impermanência, a qual, decerto, não está fora do âmbito deste conto, o qual termina fazendo menção à metamorfose. A casa, enquanto espaço primordial do *eu*, e desse modo transformação e desenvolvimento subjetivo, pode afirmar-se pela edificação e subsequente ampliação, renovação ou declínio. E relembre-se, a propósito, os solares ou casas de família durienses na obra de Bessa-Luís, nomeadamente aquela que foi em muito seminal, a casa da Sibila e/ou a casa de Germa. É a rapariga do incisivo quebrado, na sua aparição curiosa, que revelará essa mudança na casa dos Galeões.

Como outras meninas agustinianas, a sua descrição é feita sob um enquadramento peculiar. Ema, como já afirmámos, está inicialmente associada ao Romesal (e Carlos coroa-a de figos mal a conhece, em Lamego) enquanto gineceu, lugar de, ou de um tipo de *feminilidade* por excelência, à varanda pejada

de plantas, ao pátio verdejante sobre a estrada, o qual provoca acidentes trágicos. Por outro lado, ainda jovem, aquando da sua apresentação às senhoras Melo, integra-se num semblante de majestade quase repulsiva à medida que adentra os aposentos daquelas. De natureza fulgurante, a presença das meninas de Agustina impõe-se como excrescência nas salas fechadas.

Também a rapariga do incisivo quebrado, que João dos Galeões encontrará na casa de um tio, parece irromper no espaço como excesso, tornando-o ele mesmo irregular, como uma falha, uma abertura na sua perenidade. O tio de João Galeão é apresentado como um Ludovico Sforza, o tal que tomou o lugar do sobrinho Gian, que faz da intriga o seu *pas de quatre*, a sua ópera, numa vertente de exploração artística. Revela o narrador:

João encontrou na casa do tio Ascenso uma criatura singular. Era uma rapariga, que tratava das crianças e falava com elas inglês. Não se tratava duma miss — só duma criada qualificada. Tinha estranhos talentos. Quando João entrou na sala de jantar para ir buscar o seu copo de brandy, viu-a. Estava deitada de bruços no chão, e partia avelãs com o salto do sapato. As crianças seguiam a operação com grande interesse, e de vez em quando riam-se baixinho, com aquele riso vibrante e rápido que soa como o grito duma ave. João não pareceu impressionado; mediu a garrafa com o olhar antes de se servir, como era seu costume, deitou um pouco de brandy no copo e saiu. A rapariga olhou um momento para ele. Tinha uns olhos a que as pestanas carregavam a cor. Eram castanhos, e os dentes arredondados e certos. O incisivo estava um pouco quebrado. João reparou nesse pequeno defeito, mas nunca mais lhe ocorreu nada daquilo (BESSA-LUÍS, 1973, p. 54).

A descrição dir-se-ia quase fugaz, condensando o conhecimento, limitando-o, apenas sugerindo. Na verdade, quase em formato metaliterário, dir-se-ia que Agustina revela neste curto conto um mecanismo essencial de escrita: a sugestão cujo valor enigmático enforma o texto e o abre em exploração ao leitor. Por outro lado, é justamente tal fechamento o que permite a *desfixação* do texto e a ilusão de história, uma intriga. Ao modo Sforza, certamente. A criatura, singular, seria capaz de estranhos talentos. Não sabemos quais, nem da focalização sobre tal criatura. Do tio Sforza? De João? Ela encontra-se deitada de bruços no chão como uma Lolita, *partindo avelãs com o salto do sapato entre as crianças cujo riso alvo era como o da ave*. Ema, em conversa com a tia, rira-se do prospeto de se tornar freira. À tia, o riso assemelha-se a um chamado pelo macho.

Este ambiente criado em torno do riso de uma adolescente implica uma aura displicente, jovial, embora, mais do que erótica, orgânica. Na verdade, cabe ao riso um lugar que aos outros, na sua focalização, se assemelha a uma perdição, e que nada mais é do que o lugar de uma presença sem receio de assunção. Em *Princípio da Incerteza*, seja em *Joia de Família*, seja em *A alma dos ricos*, o riso é fundamental, como desafio e autonomia identitária no primeiro, e como expressão de bonomia e lugar irreprovável do amor no segundo. Esse riso fulgurante parece ter lugar em si-mesmo, desse lugar do *selbst* heideggeriano, autotélico como uma criatura pretensamente ambidestra, andrógina como Ema, e que se situaria, pela totalidade, na margem do pavoroso aos olhos dos demais.

O pormenor do dente partido da rapariga fixa a atenção de João, embora aparentemente nunca mais pense sobre tal. O dente, como se confirmará no final do texto, é marca intransponível. Símbolo

ancestral de violência, é também prefiguração da energia sexual e da inteireza de espírito. Um dente partido, como uma manqueira, é um sinal de oscilação. É nos olhos e nos dentes, arredondados e certos, que a narrativa se firma, mas Galeão não se mostrará impressionado até reconhecer o que lhe parece a marca de um incisivo quebrado numa pera-de-água, depois de, fleumaticamente, assistir a todas as alterações na sua vida. Estaria “suspenso de uma memória que não chegara a abrir-se” (BESSA-LUÍS, 1973, p. 54). Imóvel, portanto. Tal memória, porém, encerra uma curiosidade breve, porém fértil cujo espírito se propagará a toda a casa, a toda a família. Nesse sentido, a rapariga do incisivo quebrado habitará um espaço cujo umbral nunca transpôs, bastando-lhe a existência enquanto projeção de um significado alicerçado quer na sua aparição demoníaca, quer na propagação de um ambiente (na aceção de Borges Filho (2020, p. 50), trata-se da junção do cenário e do clima psicológico) ulterior à casa altiva dos Galeões. De facto, trata-se de um mecanismo que Borges Filho apelida de retificação da espacialidade, a qual, no caso, se faz sem a ação material da personagem. A própria divergência de espaços, demarcada pela viagem de João ao Porto, a casa do tio, encerra essa duplicidade de ambientes, um mais ruralizado, o outro urbano cuja atmosfera contaminaria a anterior. Assim sendo, os lugares imbuem-se de propriedades divergentes das originais por contágio de outros, os quais, na sua distância, não são herméticos. Os lugares contaminados, por sua vez, expandem-se ou diferem, por via de uma permeabilização de âmbito psicológico.

Muito embora a rapariga do dente quebrado se situe no âmago dessa mudança, não é certo que seja a razão dela senão sob um ponto de vista imagético ou sugestivo. João encerra-se num espaço anterior, assistindo à mudança como se a ela fosse incólume, ou fazendo o caminho às arrecuas num fechamento de *si-mesmo* no passado concreto. A casa, lugar primordial, invólucro, encarrega-se de fazer prevalecer a transformação: “Em dez anos João não mudara; os outros sim.” (BESSA-LUÍS, 1973, p. 55). E, no entanto, João é um dos fatores de mudança. Socialmente, dir-se-ia da improbabilidade de manutenção de uma casta e de um ambiente quase remanescente de um meio finissecular. Trata-se da viragem dos anos sessenta para os setenta (o conto foi publicado em 1973, faz menção a 1962 e à década que lhe sucede), Portugal está em convulsão, ou próximo dela, a rapariga do incisivo quebrado é olhada de um plano picado, de cima para baixo, como quem, movendo-se, apenas pudesse deixar o solo para ascender.

Esta mutilação de espaços, na medida em que ocorre com uma certa violência – veja-se a desagregação da família, os casos curiosos, quase de pendor fantástico, a morte – pode ler-se não apenas como uma negativização da vivência sexual, mas sobretudo fim de uma era de soberania quase feudal. Como em *Jóia de Família*, é a degradação das grandes casas, mas sobretudo a mutação daquelas num tempo e espaço, e assim ambiente, novos: se antes o sol rebrilhava nos vidros, agora não sobe acima

da linha de vidoeiros. Quem vai na estrada vê a casa dos Galeões de Bóbeda, que fica num alto. É como um comboio, com as suas muitas janelas de guilhotina e a chaminé que espalhava dantes o seu fumo espesso, constelado de fagulhas. Agora usam gás, ou não sei quê. (BESSA-LUÍS, 1973, p. 55).

Demarca-se, desta forma, uma casa anterior e posterior à ida de João ao Porto como se o comboio se movimentasse nos dois sentidos. A marca intransponível da mutação torna-se consciente a João, finalmente, com a morte da mãe, como uma abnegação. Por outro lado, o enigma poderá assentar

justamente na primeira previsão: a presença da rapariga do incisivo terá sido o bastante para iluminar a intriga *sforziana* e ficcional.

Estas incursões pela excentricidade e impetuosidade das adolescentes dos textos agustinianos surgem amiúde dotadas de um símbolo vegetal. Dos figos pingo-de-mel que Carlos Paiva oferece a Ema, à romã como referente feminino, das avelãs da rapariga do incisivo quebrado, símbolo de fecundidade, à pera-de-água como a marca indelével daquele, do jardim celeste ou Vilar do Paraíso de Fanny Owen ao Lodeiro, o vegetal demarca-se como atributo fundamental, menos como adjetivo, mas substantivação da personagem. O mesmo ocorre com Alfreda.

Há uma percepção muito clara da irrevogabilidade da vida logo nas primeiras páginas de *A alma dos ricos*: “o que acontecera não podia ser emendado” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 15). Não é evidente, mal se vê, mas há uma história de amor malsucedida nestas páginas. Trata-se ali ainda a noção de classe, mas sobretudo a riqueza maior das almas, que o crime é um produto arcaico da sobrevivência. Incapaz dele, resta ao humano emendar sob paralelismo, quer dizer, talvez, criar artisticamente. Dá-se o caso de Alfreda, em vigília como a Dormição de Maria, reparar o irreparável. Alfreda percebe, muito cedo, que “os únicos ricos são os que amam” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 343).

O princípio da incerteza instiga, com algum fulgor, a uma leitura metaliterária de que nem mesmo a figura autoral parece sair ilesa. Corroborando a premissa de verosimilhança dos textos agustinianos segundo a noção de incerteza, é com ironia que o narrador comenta:

Tenho verificado – disse Alfreda – que não me levam a sério, lá a minha gente. Será que me acham uma intelectual? Riem-se de mim e passam a palavra uns aos outros para criar a minha fama de ser incompreensível e um pouco doida. Verdade seja que eu faço tudo para os confundir (BESSA-LUÍS, 2002, p. 239).

Bessa-Luís serve-se de Alfreda, ou os leitores servem-se de Alfreda de Bessa-Luís, para afirmar que apenas sob a violência da paixão, na condição de amator, se consubstancia uma realidade passível de verosimilhança aos olhos de outrem. Uma questão de fé, a da paixão. *A influência fatal*, assim lhe chama o narrador, sobre terceiros, será efeito desse estado de paixão:

A paixão de Alfreda teria sido uma reconstituição do poder mais primitivo em consonância com todas as espécies, animais e vegetais. Ela podia informar que, enquanto esteve possuída pela paixão, a sua simples presença exercia um efeito deslumbrante nas flores que, sendo às vezes raquíticas, se punham a florir como tocadas elas próprias de paixão. E os animais ganhavam sentimentos extraordinários, comportando-se como seres humanos, com os seus ciúmes e um estado racional que causava espanto e até temor (BESSA-LUÍS, 2002, p. 277).

Recriação enviesada da Sagrada Família⁴ de que não resultou, porém, qualquer redentor, a vigília, coma ou *dormição mariana* que se segue, decorre num espaço mental propiciado pelo banco *verde no*

⁴ Esta recriação duplica-se na figura de Abril, a falsa Virgem que não chega a ser, e do falsificador cujas relações maritais não são descritas senão como um casamento meramente formal.

jardim. O espaço exterior amplia-se posteriormente, como projeção transponível da realidade observável do sujeito enquanto eixo provido de visão horizontal e vertical, abarcando, na sua amplitude, o possível e o decalcável segundo o mesmo. “Meu Deus, como aquilo aconteceu, ninguém sabe”, o caso de paixão, devastador. E como “o maravilhoso consola o impossível” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 283) e a “melhor maneira de acabar com uma coisa [senão] é dando-lhe legitimidade” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 239), é desse banco de jardim que Alfreda contempla a vida paralela.

Alfreda, ou Maria, que não é mãe, e a quem não se reconhece verdadeiramente vivência carnal, ocorreria aqui em heresia, prevalecendo sobre a figura mariana. É dessa constância que nasce a vivência alternativa da sua vida, revivência ficcionada num túnel em cuja história, “outra história, dentro da sua história se desenrolasse” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 295). Na verdade, a narrativa situa a infância de Alfreda num enquadramento revelador: o lugar do Anjo, como uma anunciação, num dia de Primavera, *resplandecente de luz*. O espaço exterior aberto, alto, promove a teatralidade: “Se eu visse agora a Virgem Maria, não era senão justo, equitativo e saudável” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 9). Como podemos verificar, a par da relevância do contexto vegetal das figuras de Ema e da rapariga do incisivo quebrado, o caso de Alfreda replica a consubstanciação da personagem e do lugar, sendo que este enforma, no caso, a premissa pela qual aquela se há de reger futuramente enquanto princípio da ficção do seu sonho, o qual a faz chorar de alegria, ainda que tal não se possa definir verdadeiramente, pois não se chora de alegria, “Só duma dor saudosa que é o amar muito o que já foi tido por impossível” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 295). Alfreda reconhece que tudo o que exaspera não pode viver-se constantemente, sob pena de anulação do objeto de exasperação. A indiferença age como lenitivo, ainda que, ante o amor proibido, e de cansaço, “se pusesse a chorar” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 297).

Mas na vigília não há lugar à impossibilidade, nem ao tempestuoso, tudo no túnel se passava em outra realidade, e “amavam-se livremente, correndo para os braços um do outro como uma criança para o colo da mãe” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 297). O sonho unilateral de Alfreda é forma de alcançar em si o que fora não fora possível. O recolhimento, assim, é fuga e sobrevida. Alfreda toma conhecimento da glória do sonhador, numa dormição tão reparadora da qual não há por que retornar à vida. Esse estado de *outridade* ou alteridade em si, fechada sob o seu casulo, não demarca verdadeiramente, a par com o debate sobre a dormição de Maria, a sua morte. A vida e a morte são assim, postos em análise pela sua semelhança, mais do que contraste, a de que a primeira não o é se for vivida segundo nobreza sacrificial, a segunda, se restar um resquício de amor pelo mundo. É no exterior, portanto, num banco verde de jardim, que Alfreda vislumbra, como quando embrenhada nas bouças e prados, ou no ermo do Anjo, o seu espaço interior, inequivocamente amplo e irreprimível. Poder-se-ia dizer que Alfreda, da amplidão do lugar exterior alcança uma exiguidade paradoxalmente liberta e desafogada.

Floração ou recomeço?

Assim, diríamos, estamos em presença de três formas de realização da personagem, essencialmente física, por parte de Ema, como extensão psicológico-simbólica de um ambiente, por parte da rapariga do incisivo quebrado, e como exercício de distensão mental, e assim espaço-temporal, a de Alfreda. Ali, velada como estátua jacente pelos visitantes como Maria pelos apóstolos, Alfreda projeta sobre o

mesmo fundo que enquadrou a sua vida as expectativas goradas originalmente. Ao banco de jardim, no qual ela cai em profundo sono fantasista, são atribuídas estranhas propriedades: “bastava que alguém se sentasse naquele banco e as coisas começavam a acontecer” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 301); eis o que torna Alfreda venerável como uma mártir no esquife. Na verdade, “não estavam longe de amar Alfreda e de lhe rezar, pondo o joelho em terra quando entravam no quarto” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 303). Esta dormição no quarto sacro permite a Alfreda a supressão do tempo. O espaço é o que ela percorre, ou, se preferirmos, o tempo materializado nos lugares. É de um túnel que se trata, a viagem de Alfreda, no qual, pela sua configuração, acede ao plano maleável da sua memória, à realização superlativa do seu mundo e à evocação da história na sua palpabilidade dos lugares: seja da praia da infância, na Judeia ou às margens do Jordão. Uma clareza a impele a esse recolhimento, o reconhecimento de que, além de proteger-se, os seres deviam amar-se. Ora, esta premissa integra o pensamento de São Francisco de Sales, defendendo a morte de Maria como uma morte por amor por seu filho Jesus. O transporte de amor a que está sujeita Alfreda será similar. Um amor sem objeto?

Não se percebe se a tragédia de Alfreda será essa, muito dialogante, portanto, com a figura inteira de Ema, fechadas ambas na sua vivência dolorosa da solidão. Da rapariga do incisivo quebrado não se sabe, mas o vaticínio dolente do início de *A alma dos ricos* parece impor-se, ainda que saldado por uma premissa evidente. Trata-se, sobretudo, de um amor ágape, cristiano. E conclui-se que ao amor, ainda ao eros, interessa mais a figura de quem ama e menos o objeto e até a correspondência dele. Nesse aspeto, Ema e Alfreda diferem; no que a primeira falha, a outra extravasa: “Era preciso amarem-se para se salvarem” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 311).

A imobilização de que se faz refém, na sua câmara mortuária coberta de flores e luz, implica a leitura elaborada sobre os conceitos de expansão e pausa de Yi-Fu Tuan. O lugar não será verosimilhante, ou pelo menos constante, *desfixa-se*, atravessa-se como um túnel, como num comboio de que se observe a paisagem, a história, recontactando os episódios na recomposição mental dos lugares que os cercam e caracterizam. Assim, a dormição de Alfreda será, em simultâneo, expansão e pausa, exterior vivenciado interiormente, ficção por intermédio da realidade. O deslocamento do fixo em questão advirá da transformação do espaço em tempo por parte de Alfreda. Os lugares são absorvidos e tornam-se fulcro revisitável por parte daquela; a mobilidade total de espírito contraria a sua imobilidade física. Os lugares convertem-se em conceitos imateriais, mas tendencialmente alcançáveis e, desse modo, perenes.

Esta leitura implica sem dúvida uma perceção metaficcional, bem como uma prerrogativa ontológica. A matéria tornando-se tempo, e a transitoriedade, conceito, palavra, memória. A transição e consequente mapeamento dos lugares do indivíduo enquanto ser único e assim mundo no mundo, mas igualmente ser social, cultural, portanto, agente histórico e visitante da história. Alfreda viaja: em vida e no estado de vigília em que se encontra, entre Jerusalém e Veneza, que é dizer, entre os sulcos da história da humanidade, sendo esta viável pela topografia da memória enquanto lugar coletivo, ele mesmo de sensibilidade e saber. No entanto, e sempre que a história enquanto civilização e estrutura de sociedade dá mostras de falha da sua conservação, renunciando a si mesma e recuperando a pré-história ou, como comenta o narrador, a delinquência, é o crime que impera como mote de sobrevivência. Caim, ou o “primeiro provocador da História” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 19) sustenta tais caracteres, como se, sem eles, o mundo não avançasse, isto é: não tomasse consciência da diferença que baliza o racional e a

animalidade, no reconhecimento da culpa. O crime, *leitmotiv* transcorrido de *A joia de família*, reincide em *A alma dos ricos*, seja na figura de José Luciano, ou Filipe Quintas, o falsificador, seja na recuperação da narrativa do homicídio de Américo por desejo à sua irmã. A delinquência é um retorno ao pré-histórico. Esta, sublinha-se no texto, advém da miséria: é ela quem “põe uma caixa de esmolas onde devia criar uma alma” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 22).

Por outro lado, ou decorrente da leitura metaficcional, é inferível a delimitação do carácter representacional do mundo e da sua vivência por parte do humano enquanto predicado projetivo e intelectual do tangível. O real existe por recriação mental. A absorção dos lugares implica, desse modo, uma transfiguração na própria Alfreda, ela é os lugares, os anteriores, os posteriores. Os macroespaços, interiores e exteriores, do percurso espacial de Alfreda, tendem a anular-se na sua distinção e diluir-se. Acedemos, porém, ao nível narrativo, a dois segmentos: o interno e o externo de Alfreda, como se por processo de encaixe, se distinguisse o exterior como topofobia e o interior como topofilia. Digamos que a representação do externo se revela na sua possibilidade, assim como a ficção. Lugar de projeção de mundo, implica a consciência dele, tanto como a experiência do mesmo, ou uma experiência paralela e múltipla na sua consideração enquanto objeto de desejo.

Por duplicação, também a Alfreda é recusado o conhecimento. Infere-se, das palavras de Clodel, que, histórica e culturalmente, à figura de Maria foi sonogada a informação da sua instrução, da sua riqueza, a reconstrução da sua figura de donzela simples a quem um Anjo houvera de anunciar o redentor. Novamente, como em outras narrativas, Bessa-Luís faz do amor um retrato impossível quando os elos inscritos, homem e mulher, no caso, se tomam fora do equilíbrio de forças. Touro Azul, Clodel, o falsificador: nenhum, destes que restam, amando Alfreda, a enxerga como igual. A tese que se coloca é a seguinte: talvez o amor seja mera hipnose e o estado de coma, um estado amoroso. E é neste enquadramento que a beleza de Alfreda é descrita como vegetal que, porém, emana uma personalidade psíquica libidinal: “o cabelo era como barba de milho, que saía da folha húmido e esverdeado. As unhas tinham fibras como as de certos frutos nodosos” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 342). Conclui-se: “Não vivia mais o mundo mas vivia-se a si mesma numa disciplina que não era mais humana” (*ibidem*). Da interação das personagens com o espaço exterior e da sua propensão para o acompanhamento vegetal, dá-se uma metamorfose vegetalizante que, no caso, mais do que persistir na natureza semimorta de Alfreda, exponencia a sua presença biológica, orgânica, ainda que e aparentemente inanimada. Subitamente, os três que a amaram, deixam o quarto alarmados: é provável que lá, onde quer que esteja, ela se risse, os únicos ricos são os que amam. Porém, “os homens sempre inventam quando se trata das mulheres. Uns mais, outros menos” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 345).

Das três meninas em leitura, podemos afirmar a relevância do espaço vegetal na consecução semântico-ficcional das mesmas, tendente a uma permanência mutacional afim à das florescências revisitadas: metamorfósicas e de conceção gerundial, o elemento vegetal não é de cunho ornamental, mas, acima de tudo, um verbo ontológico de estar no mundo como quem vai sendo.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Non-Places: an introduction to Supermodernity*. London: Verso Books 2020.
- BACHELARD, Gaston. *Poetics of Space*. Boston: Beacon Press books, 1994.
- BESSA-LUÍS, Agustina. Um inverno frio. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 16, p. 53-55, nov. 1973.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *A alma dos ricos, o princípio da incerteza*. Guimarães: Figueirinhas, 2002.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Vale Abraão*. Guimarães: Figueirinhas, 1999.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço & literatura: introdução à Topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2020.
- RYAN, Marie-Laure. *Narrative as virtual reality revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2016.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar, a perspectiva da experiência*. Difel, 1983.

Recebido em 25 de março de 2024.

Aprovado em 5 de junho de 2024.

Resumo/Abstract

A sintaxe vegetal na topografia das meninas de Agustina Bessa-Luís: o estar como o ir sendo?

Cláudia Capela Ferreira

Este ensaio analisa a topografia de Ema de *Vale Abraão*, a rapariga do incisivo quebrado de “Um inverno frio” e Alfreda de *A alma dos ricos*, lendo tais personagens como excrescências similares ao tecido vegetal que as enquadra. A sua excentricidade e excesso fazem-nas marginais aos cenários interiores em que se movem, alcançando no exterior o cerne da sua realização. Reflete-se ainda sobre a construção narrativa dos espaços referentes a essa amostra de personagens em função daquilo que entendemos tratar-se de um princípio de mutabilidade das coordenadas espaciais, uma forma de deslocamento do espaço fixo. Esta impressão de movimento pode ser textualmente produzida pela prefiguração de horizontalidade e verticalidade dos espaços, tal como pela instauração de uma cadência mediada pela expansão e pausa na relação da personagem com o espaço, com fins mutáveis evolutivos. Para o demonstrar, recorre-se ao uso de instrumentos de leitura comparatista e topoanalítica, tomando-se de empréstimo e em cruzamento os conceitos de *espaço* e *lugar* de Yi-Fu Tuan (1983) e Marc Augé (2020), a noção de *ambiente* de Oziris Borges Filho (2020) e *setting* de Marie-Laure Ryan (2016), bem como *la phénoménologie du rond* de Gaston Bachelard (1994).

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís, mulheres, ecoleitura, espaço.

The vegetal syntax in the topography of Agustina Bessa-Luís's girls: to be or to become?

Cláudia Capela Ferreira

This essay analyses the topography of Ema (*Vale Abraão*), the girl with the broken incisor “Um inverno frio” and Alfreda (*A alma dos ricos*) interpreting these characters as similar outgrowths to the vegetal fabric that frames them. Their eccentricity and excess make them marginal to the interior scenarios in which they move, reaching the core of their fulfillment externally. Additionally, the construction of the spaces related to these characters is explored, considering what we understand to be a principle of mutability of spatial coordinates, a form of displacement from fixed space. This impression of movement can be textually produced by the prefiguration of the horizontality and verticality of spaces, as well as by establishing a rhythm mediated by expansion and pause in the character's relationship with space, for evolving mutable purposes. Thus, comparative and topo-analytic reading instruments will be used, borrowing and intersecting concepts of space and place from Yi-Fu Tuan (1983) and Marc Augé (2020), the notion of environment from Oziris Borges Filho (2020), and setting from Marie-Laure Ryan (2016), along with Gaston Bachelard's phenomenology of the circle (1994).

Keywords: Agustina Bessa-Luís, women, ecoreading, space.