

João Albuquerque*

IELT – NOVA

A Paisagem e o Devir–Mulher na Obra de Agustina Bessa–Luís: Leituras de *Vale Abraão*

Resumo:

O presente artigo empreende a análise de algumas das funcionalidades que a paisagem cumpre na escrita de Agustina Bessa–Luís, elegendo como caso de estudo o romance *Vale Abraão*. Colocando como hipótese de trabalho que as descrições paisagísticas possuem elementos objectivos e subjectivos que correspondem, na escrita agustiniana, a uma interação entre princípios masculinos e femininos, onde os segundos se sobrepõem aos primeiros, analisamos a articulação de tais descrições paisagísticas com as relações interpessoais da personagem principal do romance, Ema Cardeano, com enfoque na temática amorosa (e nos conceitos associados). Concluimos que a paisagem cumpre um papel essencial no imaginário desejante de Ema, participando do seu devir–mulher (e dos devires que a partir daí se desencadeiam), e na interligação rizomática de espaços por onde ela realiza movimentos de fuga aos mecanismos sociais de opressão. Tais espaços servem assim de lugares concretos de habitação onde é possível, temporariamente, viver uma relação salutar com o meio ambiente e, simultaneamente, de fonte de abertura à construção de novas possibilidades de vida, criadas a partir de um imaginário desejante dinâmico e proliferante.

Palavras-chave:

devir–mulher, paisagem, desejo, movimento, fuga

Abstract:

This article undertakes the analysis of some of the functionalities fulfilled by landscape on Agustina Bessa–Luís' writing, selecting as case study the novel *Vale Abraão*. Considering as a work hypothesis that landscape descriptions possess objective and subjective elements that correspond, in Agustina's writing, to an interaction between masculine and feminine principles, where the latter overlaps with the former, we analyze the articulation of such landscape descriptions with the interpersonal relationships of the novel's main character: Ema Cardeano, with focus on the theme of love (and associated concepts). We conclude

that the landscape fulfills an essential role in Ema's wishful imaginary, playing a part in her becoming-woman (and the becomings which unfold from it), and in the rhizomatic interconnection of spaces through which she executes escape maneuvers from societal mechanisms of oppression. Such spaces are then used as objective dwelling places where it is possible, temporarily, to live a healthy relationship with the environment and, simultaneously, as a source of openness to the establishment of new life possibilities, created from a wishful, dynamic and proliferating imaginary.

Keywords:

becoming-woman, landscape, desire, movement, escape

O facto de o estilo dos romances de Agustina Bessa-Luís ser marcado por uma densa interpretação dos acontecimentos, vinculando-se, mais do que a qualquer outra tradição literária, aos chamados romances de ideias, não é impeditivo de neles estarem contidas, de modo robusto, várias formas das realidades comuns da sua época. Uma dessas realidades, que será objecto de estudo neste artigo, é a paisagem. É raro o romance em que o número das descrições de paisagens não seja considerável e, apesar de a maior parte dessas descrições serem relativamente reduzidas (algumas linhas), não é tão infrequente que o leitor se depare com descrições de extensão superior a uma página.

Pretende, pois, o presente artigo levar a cabo um questionamento (de algumas) das funções que os elementos paisagísticos cumprem na obra literária de Agustina Bessa-Luís. A sobreabundância de descrições de paisagens numa obra de dimensões significativas impossibilita, desde logo, num trabalho de natureza sintética como este, uma resposta exaustiva e completa ao questionamento enunciado. No entanto, ainda que o material de análise fosse reduzido a uma ínfima parte daquilo que é, algumas características imanentes à escrita da autora impediriam uma resposta totalizadora. No texto “Desconcertante Agustina – A propósito de *Os Quatro Rios*”, Eduardo Lourenço compara a estrutura do romance agustiniano a uma tapeçaria: “De cada ponto pode partir-se para todos os outros sem que haja um círculo de que cada um seja centro. É uma tapeçaria, mas dum género especial, aberta.” (Lourenço 1964: 111) De entre os vários pontos de reflexão que esta citação suscita, enuncie-se uma característica imanente à escrita de Agustina Bessa-Luís: a multiplicidade e diversidade descentrada de eventos, e que, desse ponto de partida, se desenvolve através da análise das relações enquanto experiências singulares e contingentes. A paisagem participa destes eventos sob duas formas: de um modo directo, entenda-se, enquanto parte principal de um dos elementos de uma relação (sublinhe-se que Agustina produz emoção – e analisa – que advém não só das relações entre humanos como das relações entre o humano e o não-humano, onde se inclui a paisagem); enquanto elemento que contextualiza ou integra parcialmente as experiências relacionais entre seres

humanos. Seja qual for a forma em que a paisagem participa da escrita, o certo é que a contingência e a singularidade da experiência narrada permite sempre novas interpretações das suas funções, resistindo, por conseguinte, a que estas funções sejam limitadas em número, claramente separáveis, e perfeitamente definíveis em si-mesmas. Face a este pressuposto, o nosso questionamento das funções que os elementos paisagísticos cumprem na obra literária de Agustina Bessa-Luís entroncará numa temática transversal aos seus romances: a temática amorosa. Colocando o foco nesta articulação, estudaremos alguns aspectos respeitantes à perspectiva de feminilidade, analisando, em primeira instância, como a paisagem integra um devir-mulher da autora, e, em segundo lugar, a personagem feminina Ema, de *Vale Abraão*, que corresponde a uma das personagens-tipo agustinianas – aquela que vive sob o jugo patriarcal paternal e transita para um regime patriarcal em sede de matrimónio. Traremos à colação, sempre que se revele oportuno para construir algum argumento, passagens de outros títulos da obra agustiniana.

1. A paisagem: factos concretos e subjectividade

Para começar a falar da presença da paisagem na obra literária de Agustina Bessa-Luís, assinale-se, em primeira instância, a persistente georreferenciação que a autora faz acompanhar das descrições paisagísticas. São muitas as paisagens que podemos, de uma maneira mais ou menos exacta, assinalar no mapa de Portugal Continental. Para dar uma ideia do que está contido na expressão “mais ou menos exacta”, e porque é importante para o argumento deste artigo tanto aquilo que há de “exacto” como de “inexacto” em tais descrições, passe-se um olhar rápido sobre alguns exemplos extraídos dos romances da autora. Por um lado, grande parte das descrições de paisagens urbanas (sobretudo de Lisboa e Porto) são acompanhadas por nomes de ruas e elementos (como estátuas, jardins, ou comércio de referência) que identificam, inequivocamente, as coordenadas geográficas do lugar. Nos meios rurais profundos, onde não existiam os elementos de identificação dos meios urbanos, Agustina limita-se a designar o nome do local, que, na maioria das vezes, ainda perdura na actualidade. Esta precisão georreferencial coexiste, porém, com a ficcionalidade e, ocasionalmente, com referências mais vagas dos lugares descritos. Por exemplo, em *Sibila*, romance de 1954, a acção principal passa-se na Casa da Vessada, lugar fictício que a autora posteriormente identificou com a Casa do Paço, situada em Vila Meã, o seu lugar de nascimento. Em *Princípio da Incerteza – Espaços em Branco* (2003), a primeira casa da protagonista Camila situa-se algures na marginal da Linha de Cascais, sem que, contudo, sejam dadas informações mais precisas (como a rua ou a freguesia) da sua localização. Em *Vale Abraão* (1991), a protagonista Ema, quando ainda adolescente, avista o Douro a partir da casa de seu pai, situada em Romesal, freguesia de Loureiro e concelho de Peso da Régua, avistamento que, segundo António de Souza e Silva (2019), não é possível na realidade.

Digamos, pois, de uma maneira provisória e simplificada, que, nos romances de Agustina Bessa-Luís, (co)existem, no que concerne às paisagens, descrições de *realidades estritamente objectivas*, passíveis de confirmação in loco ou em documentação histórica, e realidades, nas

quais a objectividade é apenas parcial, que chamaremos para já de *subjectivas*. A situação, porém, complexifica-se quando lemos passagens como a que citaremos de seguida, retirada de *As Pessoas Felizes* (1975):

Os Torri viviam numa propriedade entre Casal Pedro e Bagunte, numa zona privilegiada da província costeira, com ramadas de uva morangueira e bouças magníficas onde borbulhava uma água invisível. Se isto fosse uma história de costumes, eu não avançava além destas paragens. Elas estão para lá do facto concreto, sobrepõem-se a uma realidade inteligente, conspiram com o demonismo que faz dos costumes o recurso do meio ambiente para ser sincero com a natureza. Lugares como estes não tinham sido ainda devassados nem pela topografia nem pela indústria; embora as margens do Ave já começassem a alojar uma selecção de burgueses que pareciam saídos directamente do quadro duma França eleitoral de Stendhal – além disso, havia uma igreja toscana, espécie de consulado espiritual dum tecelão que fez viagens. Mas tudo o mais era ainda rural, pluvioso e murado. Predominava um matriarcado flexível perante a melancolia imaginosa dos homens, que os levava a ser às vezes estupradores, outras vezes a emigrarem. Cultivava-se o milho e criava-se gado, tudo em termos de insuficiente perícia. // A casa dos Torri tinha um ar patético com os seus azulejos e a escada em leque e um torreão donde em dias claros se via o mar. Em 1925 acrescentou-se ao corpo principal uma sala de jogos munida dum bilhar russo. Foi por essa data que Passos Pereira se casou e trouxe a mulher para Casal Pedro. (Bessa-Luís 1975: 10-1)

A realidade objectiva, dada pelos elementos de georreferenciação, de datação, enumeração simples dos elementos paisagísticos e das principais actividades económicas da população autóctone, é permeada por uma realidade subjectiva de ordem diversa da acima descrita – não se trata já do exercício de uma liberdade ficcional na referência daqueles elementos, mas antes aquilo que, pertencendo ao facto concreto e à realidade inteligente, vai para além destes, *sobrepondo-se-lhes*. A voz narrativa fala, não só do ambiente que descreve, como também do próprio fenómeno literário. A descrição puramente objectiva da paisagem é, em simultâneo, interrompida por, e articulada com, a reflexividade do pensamento e a revelação de presenças imaginárias, que incluem forças inumanas e poderes que ultrapassam o real – o demonismo, cuja invisibilidade é mostrada enquanto tal. É muito raro, nos romances de Agustina Bessa-Luís, ler descrições da paisagem que se encerrem em si-mesmas; o frequente é que tais descrições se articulem com as formas do invisível inerentes ao pensamento humano, amiúde com a energia aforística que vislumbramos nesta passagem. Se questionarmos o *como* da conspiração entre o “ar patético da casa dos Torri”, ou “as ramadas de uva morangueira” ou “as bouças magníficas onde borbulhava uma água invisível”, e o predomínio “do matriarcado flexível sobre a melancolia imaginosa dos homens” – que ora estupravam, ora emigravam –, teremos uma infinidade de respostas possíveis, dadas pelas mais variadas leituras. A generalização aforística, ao interromper a percepção do elemento paisagístico, produz, a partir deste, um desdobramento das imagens, atraindo a matéria a partir da matéria no interior da

linguagem. Sendo a voz narrativa a primeira, antes de mais, a ser atraída pelo(s) mistério(s) que ela própria cria, colocando hipóteses (sempre precárias, sempre perspectivadas) que se vão multiplicando em novas paisagens que se associam a novos aforismos e a novas presenças imaginárias, ela cai na errância de uma alteridade desejante – criando uma escrita que segue o rumo da paixão, e não um rumo pré-determinado de uma trama com princípio, meio e fim, engendrada segundo um princípio de causalidade.

O contraste e a interação entre elementos paisagísticos objectivos e subjectivos corresponde a uma das diversas dualidades que permeiam, num permanente questionamento e re(con)figuração, a escrita de Agustina Bessa-Luís: o princípio masculino e o feminino. Os elementos objectivos, de cariz legislador, científico, referencial, transformador em contexto de projecto – contexto que exige uma dimensão temporal e espacial – estão associados ao princípio masculino, pois “[...] mais do que elas [as mulheres], o homem se influencia pelas suas noções de tempo e de espaço, o que o faz circunscrever-se não à vida, mas a determinada época.” (Bessa-Luís 1988: 97) O princípio feminino, em contraste, é aquele que está associado aos elementos subjectivos, move-se na obscuridade dos instintos e da energia criadora, na intemporalidade das lendas e dos mitos, nas imprevisíveis e intempestivas derivas da paixão. Apesar de Agustina Bessa-Luís afirmar que o elemento subjectivo se sobrepõe ao facto concreto e à realidade inteligente, e que o matriarcado flexível predomina sobre a melancolia masculina, Silvina Rodrigues Lopes sublinha, no ensaio “A inteligência contagiante – sobre a obra de Agustina Bessa-Luís”, que esse predomínio não resulta de uma relação de forças meramente oponíveis entre essências de um esquema binário, mas resulta da construção de figurações (masculina e feminina) que devêm e cujas fronteiras vão sendo a toda a hora rasuradas, dissimuladas, misturadas, onde os elementos dominantes dos conteúdos da escrita – os masculinos: personagens molares (que tanto podem ser homens como mulheres),¹ costumes, paisagens de um simbolismo estanque, mitos, etc. – são arrastados para uma posição de não-domínio, sofrem uma sabotagem pelos elementos femininos da escrita – como sejam as personagens moleculares, ambíguas, dissimuladas, os aforismos, a multiplicação de perspectivas, a ironia, o humor, etc. –, e assim ambos os princípios são colocados numa zona de indiscernibilidade.²

Em sumário, não é só Agustina Bessa-Luís que devêm-mulher na escrita, várias das personagens femininas principais dos seus romances, como por exemplo Fanny Owen, do romance homónimo, Silvina, de *Eugénia e Silvina*, Camila, de *Princípio da Incerteza – Espaços em branco*, Maria Pascoal, de *Um cão que sonha*, ou Ema, de *Vale Abraão*, devindo-mulheres, arrastam consigo, sem heroísmo, nessa imparável alteridade desejante um número significativo de outras mulheres e de homens. Mas qual o papel da paisagem no movimento de fuga à alienação e normalização do corpo feminino, como conspira a paisagem com o demonismo intrínseco ao devir-mulher das personagens principais dos romances acima elencados? Em face das múltiplas funções das paisagens na obra agustiniana, elegeremos um caso de estudo que permita abordar algumas especificidades inerentes à questão colocada. Se tanto os movimentos das paixões como as descrições paisagísticas são transversais à obra de

Agustina Bessa-Luís, parece-nos que *Vale Abraão* se trata de uma escolha interessante, uma vez que ali a relação entre ambos os elementos marca presença em número e em qualidade. No artigo “Agustina Bessa-Luís e o feminino em *Vale Abraão*: Ema ou a negação de “um centro de mesa para romãs””, Cláudia Capela Ferreira argumenta que o conflito e interacção entre os princípios masculinos e femininos na personagem principal, Ema Cardeano, se manifesta em uma possível leitura simbólica das paisagens agustinianas de *Vale Abraão* onde decorre uma parte significativa da trama, o Romesal e Vale Abraão. Ferreira sublinha como, nas primeiras páginas do romance, surgem descrições paisagísticas do rio Douro e de ambas as margens, e como Ema projecta, na outra margem (isto é, em Vale Abraão):

(...) as suas fantasias ou simulações de identidade. O romance obedece, então, a um movimento pendular, a nível psicológico e físico, encarnado nas ações e suspensões da personagem Ema, cujos traços a aproximam e afastam de Emma Bovary que lhe terá sido mote, verificável entre o passado e o futuro, entre a margem direita, solar, e a esquerda, sombria, entre o Romesal e o Vale Abraão, entre o *eu* e o *outro*, ou o *outro do eu*, expostas também, graficamente, na incursão do comboio enquanto movimento pendular na paisagem. // Estas insinuantes estruturas opostas ditam-nos leituras possíveis, assentes na dicotomia feminino/masculino, numa impossibilidade de harmonia e compreensão, o que nos leva a concluir da crítica à antiquada estandardização das convenções sociais associadas ao género. Agustina Bessa-Luís parece demonstrar – numa perspectiva que se poderá ler como feminista ao representar a mulher além das cercanias do habitual – um impedimento harmónico, dadas as limitações associadas ao tradicional feminino e masculino, sublinhando o carácter andrógino dos seres. (Ferreira 2017: 26)

Confirmando a argumentação desenvolvida na presente secção, esta passagem contém os elementos a explorar e articular analiticamente no presente artigo: o desbaratamento da(s) identidade(s) inerentes às estruturas binárias por afirmação de um devir-mulher; e a associação deste movimento mutável da personalidade ao próprio movimento do corpo numa diversidade paisagística – apesar de a passagem sugerir uma correspondência dialéctica, na realidade, em *Vale Abraão*, tanto os devires como as paisagens são múltiplas, e as relações de interação e conflito que se vão estabelecendo entre personagens mudam amiúde de configuração, integrando nessa dinâmica elementos paisagísticos diversos e sujeitos a reperspectivação. Passemos à prometida análise, que, tendo como eixo transversal a articulação entre elementos paisagísticos e relacionamentos interpessoais, constará de duas secções: na primeira, postulando esquematicamente algumas funções gerais da paisagem na economia do romance, enfocando sobretudo a sua articulação com temas relacionados com o amor: a androginia, a libido, a possessão (sexual) e as estruturas de opressão do corpo feminino; na segunda, postulando os expedientes usados por Ema para conseguir a libertação de tais estruturas, como os devires e os movimentos de fuga.

2. A paisagem em *Vale Abraão*: funções e articulação com conceitos associados ao amor

O primeiro capítulo de *Vale Abraão*, intitulado “O Rouxinol”, ocorre algures nos meados do século XX, focando uma fase da adolescência de Ema, designadamente o período que vai dos seus quinze anos – quando, em um almoço na companhia de seu pai num restaurante em Lamego, tem o primeiro encontro com o seu futuro marido, Carlos Paiva – até sensivelmente à data do casamento de ambos, uns anos mais tarde. Nesta fase, Ema vive com o seu pai, o viúvo Paulino Cardeano, em Romesal, na margem direita do rio Douro, e Carlos Paiva com sua mulher, num primeiro momento, e sozinho depois da morte desta, em *Vale Abraão*, na margem esquerda. O parágrafo de abertura do romance dá uma descrição, em grandes linhas, das duas margens do Rio Douro: enquanto a margem esquerda é descrita como sombria, infecunda e, por estas razões, habitada por gente mais triste e socialmente inadaptada, a margem direita abarca quase a totalidade da região demarcada do Douro, provando “[...] pelo menos que o reflexo solar tem efeito no negócio dos homens e lhes determina a morada” (Bessa-Luís 2019: 13). Depois desta perspectiva contrastiva, torna-se significativo que o segundo parágrafo, onde se dá início à descrição de Vale Abraão, abra com a adversativa porém. Vale a pena citar o parágrafo na íntegra:

Porém, há na curva que apascenta o rio pelo rechão areento, ao sair da Régua, um vale ribeiro de produção ainda privilegiada de vinhos de cheiro e que se estende, rumo à cidade de Lamego, comarca a que pertence, até às águas medicinais de Cambres. É o vale de Abraão, com suas quintas e lugares de sombra que parecem acentuar a memória dum trânsito mourisco que de Granada trazia as mercadorias do Oriente e, porventura, os gostos de pomares de citrinos e os vergéis de puro remanso. Almançor teve residência em Lamego e escreveu aí a história da campanha com os seus aliados, os condes moçárabes. Talvez por isso, porque corre um fio de tinta desde a fronteira duriana até às águas do Tedo e do Távora, os poetas e os letrados obstinados produzem as suas obras naquele território que, antes do trato da Índia, conheceu verdadeiro esplendor agrícola e têxtil. (Bessa-Luís 2019: 13)

Vale Abraão, lugar central que dá o título ao romance, tem um estatuto ambíguo: conserva os lugares de sombra da margem esquerda, mas têm alguns privilégios da margem direita, nomeadamente a produção de vinho que lhe favorece o desenvolvimento económico. A este estatuto de excepção alia-se uma série de eventos passados que tanto fazem parte da história como do que esta permite imaginar ou supor. A conclusão do parágrafo clarifica o estatuto de Vale Abraão: trata-se de um lugar literário, onde se indistinguem as fronteiras entre a ficção e a realidade, entre a história e a lenda. Eis a primeira função da paisagem nos romances de Agustina Bessa-Luís, já de certa maneira elencada na secção anterior deste estudo: a participação na construção de contextos territoriais literários únicos de onde emerge o circunstancial. Contextos nunca inteiramente delimitados e definidos, constituídos por uma simbiose de elementos objectivos e subjectivos, de elementos naturais, arquitectónicos, vias de comunicação, em suma de tudo aquilo que é abarcável pelo campo da visão e da audição, e que

se conjuga com os costumes, tradições, historiografia e mitos das populações que povoam ou povoaram tais espaços, elementos que possuem facetas obscuras e que permitem leituras que resistem a, ou subvertem, a prática de tais costumes e tradições assim como as interpretações dominantes da história e dos mitos, transformando o mundo.

Apesar da centralidade de Vale Abraão na economia do romance, é o Romesal, onde habita a jovem Ema, que ocupa o primeiro plano no capítulo de abertura. A protagonista, filha única, vive uma vida de recato, com saídas e contactos sociais pontuais, num contexto burguês, sob a tutela do seu pai viúvo e rodeada de criadas e da tia Augusta, beneficiando de liberdade, tanto quanto de protecção e afecto generalizados. A jovem Ema possui uma formosura extraordinária, cuja singularidade se acentua pelo efeito de contraste causado por um ligeiro coxear da perna esquerda (deformidade física resultante de uma enfermidade infantil). Não passando indiferente em nenhum contexto, Ema torna-se objecto de desejo de um número significativo de homens com quem interage ou que simplesmente a avistam, causando neles emoções fortes e consequente desnorte comportamental – como reacções extemporâneas e de uma violência latente, descontrolo, servilismo, mas também atitudes de extrema e súbita cortesia. São vários os episódios narrados em que este poder magnético de Ema é colocado em contexto paisagístico, dos quais destacaremos dois para construção do nosso argumento.

O primeiro surge logo na primeira visita de Carlos ao Romesal, numa altura em que Ema está prestes a completar dezassete anos. Quando Carlos procura localizar a propriedade de Paulino, ficamos a saber que esta se situa depois de uma curva perigosa, e que dali se avista “[...] a nobre vastidão das montanhas, o cálice do rio ao fundo, a mata sombria e pesarosa sombreando a estrada. Era um lugar de delícias mas com algo de tenebroso, rompendo de um passado de solidão inveterada” (Bessa-Luís 2019: 16). Elementos e características que se ajustam perfeitamente à personalidade múltipla³ de Ema, que indicam já aquilo com que Carlos terá que lidar durante todo o romance: sinuosidade, perigo, nobreza, infinitude, um curso imparável de emoções a um só tempo claras e sombrias, profundas alegria e prazer, solidão, secretismo, tenebrosidade e sofrimento. Depois de uma visita em que Paulino trata Carlos com deferência, cortesia e dignidade, enquanto Ema adopta uma postura antagónica, agindo com modos cortantes e desdenhosos, que levam a visita a sentir-se escoraçada, surge à saída de Carlos uma descrição paisagística que reforça esta ambivalência de tratamento.⁴ Ema destrata Carlos não por não estar interessada nele, pois à saída ela exhibe-se, colocando-se “[...] encostada à grade do jardim, acima da estrada; ela compunha o cabelo com a mão, e aquilo podia parecer um aceno” (Bessa-Luís 2019: 18), embora não seja dada uma explicação para o seu prévio comportamento desaforado. O certo é que a breve descrição da paisagem, situando Ema num lugar alto atrás de uma grade que demarca o lar paterno convoca a memória literária da donzela que não tem rédeas sobre o seu próprio destino, caindo este inteiramente nas mãos do poder patriarcal. Veremos à frente como esta memória literária é transtornada no seu significado tradicional pela simples frequência dos limites da propriedade paterna por parte da protagonista. Do exposto, infere-se que uma segunda função da paisagem será, por

consequente, o fornecer pistas acerca de, complementar ou reforçar, as próprias personalidade e subjectividade das personagens que a habitam.⁵

Sigamos um pouco mais o curso deste episódio, tendo em vista o reforço de um ponto que é importante no nosso argumento: a questão da repressão do corpo feminino jovem por uma sociedade machista. De facto, mal Carlos sai, Paulino Cardeano põe-se a pensar que:

Ali estava um genro que lhe convinha, era tempo de colocar a filha, ia fazer dezassete anos, a tia não a podia segurar se à pequena lhe desse para variar. E, depois, uma virgem velha, como a irmã Augusta, não lhe punha embargo aos prazeres; enquanto que com Ema era diferente; queria-a criada no bom exemplo e confiada nos homens, que é sempre garantia de paz doméstica. (Bessa-Luís 2019: 18)

A aparente boa relação entre pai e filha não exclui, pois, uma tensão latente advinda de uma mentalidade patriarcal conservadora, que concebe um embargo aos prazeres corporais da mulher jovem. Esta mentalidade machista, em que o próprio Paulino fora educado,⁶ gera um comportamento austero que coloca tais embargos ao prazer de um modo sub-reptício, não através de uma repressão feroz e directa.⁷ Mas a atitude permissiva de Paulino é de certo modo conquistada por Ema, que deixa transparecer uma certa repulsa pela estrutura familiar.⁸ Além deste factor, é de supor que Paulino também não sinta a necessidade de actuar de maneira mais restritiva porque a repulsa de Ema pela estrutura familiar é temperada com uma atitude natural de recato, modos desafectados e uma ausência de manifestações amorosas ou eróticas explícitas. Conservando uma constante candura infantil, Ema consegue manter, no seu processo de desenvolvimento até à idade adulta, uma certa liberdade comportamental que se evidencia por uma postura insubmissa, desinibida e, por vezes, inconveniente (porém, jamais desafiadora ou de alguma forma confrontacional), sem que com isso sofra explícita censura paternal. Embora seja discutível que Paulino Cardeano tenha um controlo efectivo sobre o essencial na vida de Ema, o certo é que ele não vê abalada a sua convicção de que os graus de liberdade de que a mulher goza devem ser-lhe concedidos e regulados por uma tutela masculina. Tanto assim é que, numa fase inicial do casamento de Carlos com Ema, quando esta começa a ter comportamentos turbulentos, extravagantes, dissipadores – numa palavra, comportamentos que expandem a sua liberdade para muito para além dos limites com que as tradições e costumes formam a moralidade e o senso comum do aceitável em uma sociedade de província –, Paulino censura Carlos por permitir-lhe os “excessos”: “– Você é um bodas. Deixa-a fazer tudo quanto ela quer e pede-lhe desculpa por existir. As mulheres são como os cavalos: rédea curta e antolhos, cilha apertada” (Bessa-Luís 2019: 56). Não obstante este comentário, Paulino resolve não interferir mais, pois o casamento representa justamente uma transferência de tutela: Ema não é mais da sua responsabilidade, mas da de Carlos.

Recuemos ainda ao primeiro capítulo, para demonstrar, através da análise de mais um episódio, como a beleza singular de Ema aliada à paisagem formam um conjunto de circunstâncias que põem em causa a ordem daquela região, desencadeando uma reacção

societal repressora do jovem corpo feminino. Ema gostava de frequentar a varanda envidraçada mencionada no episódio com Carlos acima analisado. Fazia-o com o mero intuito de sociabilizar;⁹ porém, como a casa de seu pai ficava depois de uma curva, não havia como os motoristas de automóvel ou motociclos não repararem na sua presença, tornando-a causadora involuntária de vários acidentes rodoviários graves. Como a situação se foi agravando, a população apresentou queixa nas autoridades e, consequentemente, Paulino Cardeano recebe a visita do presidente da Câmara em pessoa, acusando Ema de ser um perigo para o trânsito e intimando-o a tomar medidas. A entrevista, narrada com humor, causa perplexidade em Paulino e, porque se sabe que Ema não teria tido qualquer atitude deliberadamente provocatória, o presidente da câmara avança com a ideia de uma alteração na própria infraestrutura que de alguma maneira impeça a sua presença na varanda ou a torne invisível aos olhos dos condutores. Este episódio encerra com uma evocação da paisagem em que ocorrem os factos, com Alice, uma das criadas de Paulino, a intervir, transferindo a responsabilidade dos acidentes rodoviários da sua ama para os elementos daquela paisagem:

[Alice] Preferiu dizer que os janelões da varanda que servia de estufa deviam encandear os motoristas, porque o sol abrasava os vidros e eles despediam faíscas ofuscantes. Era a célebre varanda de cima, construída nos tempos áureos, quando Cardeano se casara. Estava cheia de plantas, begónias e avencas e cóleos vermelhos. No verão, secava-se lá a marmelada e os figos pingo-de-mel. Uma gota de âmbar ficava cristalizada na sua boca rebentada e que deixava ver as sementes rosadas. Dali se acenava ao comboio das quatro que levava para o Porto os parentes e as visitas: o Dr. Carmezim, professor de surdos-mudos, e a esposa Chelinha, feia como um manipanso mas tão boa que até dava pena. (Bessa-Luís 2019: 27)

Neste episódio, a paisagem cumpre um papel decisivo no circunstancial: a conjugação de um elemento da arquitectura da casa (a varanda) visível para a saída de uma curva perigosa da estrada que ali passa propicia que a frequentação de pessoas específicas em ambos os espaços em simultâneo resulte numa série de eventos catastróficos, que se tornam um problema social. O diálogo entre os intervenientes deste episódio demonstra como os elementos paisagísticos e quem os frequenta formam uma unidade indivisível e onde as questões libidinais cumprem, uma vez mais, um papel central. A paisagem tem ainda uma outra função, não inteiramente visível nesta passagem: a de conector. No seguimento do trecho citado, o parágrafo prossegue com a descrição da relação entre Ema e o seu padrinho, o Dr. Carmezim, mostrando como a repressão exercida sobre Ema pelo corpo social se manifesta, por razão da sua beleza, com igual agressividade na estrutura familiar.¹⁰

Em suma, todo o primeiro capítulo está permeado por micro-episódios onde Ema é vítima da sua beleza: as senhoras Mellos consideram a sua beleza sinistra; numas férias nas termas, Ema suscita involuntariamente desejo num jovem noivo, fazendo com que a noiva enciumada passe a tratá-la com maus modos; os lavradores param de trabalhar para olhar para ela com um desejo brutal, que Ema toma como uma injúria e uma forma de posse. Em *Mil Planaltos*,

Gilles Deleuze e Félix Guattari postulam que é na fase da adolescência que o corpo da mulher sofre um violento constrangimento nas possibilidades de vida: “[...] é à rapariga que se rouba, primeiro, esse corpo: deixa de te comportares assim, tu já não és uma criancinha, tu não és uma maria-rapaz, etc. É à rapariga que se rouba o devir para lhe impor uma história ou uma pré-história.” (Deleuze / Guattari 2007: 352) O episódio dos lavradores acima mencionado faz com que Ema reflita sobre todos os anteriores, chegando à conclusão que “aqueles homens, furiosos de desejo e de culpa, porque insultavam nela a inocência e a graça, queriam apenas gozar com a injustiça praticada. Alguma coisa em Ema era força impressionante e neles fraqueza absorta; a batalha tinha que se dar e esvaziar o instinto feroz lançado em combate singular.” (Bessa-Luís 2019: 29). Mas como pode uma jovem, ainda que possua uma força extraordinária, travar uma batalha contra um mundo feroz e violento? “Ema percebeu que só podia fazer uma coisa: ceder, dissimular, dar-se por morta” (*ibidem*).

Em vez de assumir um pleno comportamento convencional do género feminino e jogar o jogo do oponente, Ema resiste, ao longo de todo o romance, à violência machista (e à normalização que esta violência impõe por via dos costumes e das convenções) através de comportamentos incompreensíveis, inexplicáveis, ambíguos (andróginos), consubstanciando o desejo de fuga que se manifesta desde a adolescência.¹¹ Intrínsecos aos movimentos de fuga de Ema são os espaços que ela percorre (e as paisagens inerentes), sendo este o objecto de investigação da próxima secção.

3. O devir-mulher e os movimentos de fuga

A fuga, e tudo o que consigo comporta (dissimulação, ambiguidade, secretismo) é um movimento molecular, próprio do devir-mulher. O devir-mulher está, pois, associado a uma certa juventude comportamental que importa conservar (“as raparigas não pertencem a uma idade”, dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari¹²), ou melhor, que importa extrair da idade que se vive:

João Trindade, exemplo acabado de perseverança, no sentido de se tornar um homem adulto, [...] não contou com o facto de que o estado infantil nunca abandona completamente as pessoas. As mulheres, complementares como são, deixam-se ficar à margem dessa maturação que a sociedade exige como identidade e integridade pessoal. Elas são incoerentes, desempenham papéis e quebram as regras do jogo com singular objectivo de regressão. Assim, escapam aos conflitos que pedem forças muitas vezes sobre-humanas; e, sobretudo, escapam à neurose que o trabalho e a estupidez produzem como forma de desencorajamento. (Bessa-Luís 1989: 150-1)

Esta passagem de *Eugénia e Silvina* sublinha como a fuga levada a cabo no devir-mulher passa por uma imaturidade infantil que desbarata os códigos de identificação de integridade pessoais. Por conjugação da sua beleza com um comportamento de alguma maneira errático e incoerente, nunca heróico, movida por uma paixão sem um objecto central ou final – uma paixão do ilimitado e do infinito, que se articula com, e toma por vezes, mas apenas

temporariamente, as figuras de objectos reais, isto é, uma paixão emocional mas sem o sentimentalismo e narcisismo próprios do desejo de posse –, e em todo o caso defraudando as expectativas de cumprimento de um papel pré-determinado tanto nas estruturas familiares como nos contextos sociais de que faz parte (por exemplo, as relações de adultério), Ema devem a mulher molecular de que temos vindo a falar, desenredando-se, de alguma maneira, da subjugação patriarcal, marital e social a que vê o seu corpo sujeito.¹³

Este movimento de fuga, no entanto, não se conforma a uma vida vivida em um papel de subalternidade, antes carrega no seu bojo uma afirmação taxativa do desejo, com as suas aspirações e mecanismos de construção. Quando usamos a expressão *movimento de fuga* não estamos apenas a fazer referência a gestos e jogos de palavras incluídos em dramas de salão, mas a implicar mais do que apenas relações interpessoais. Na realidade, Ema conjuga os seus comportamentos desconcertantes em contextos relacionais com movimentos efectivos em espaços geográficos concretos. Depois da adolescência, vivida em Romesal, Ema vai viver para Vale Abraão a sua vida de casada, sendo essa a sua habitação permanente até à data da sua morte. No entanto, a sua vida familiar dentro do lar ocupa um espaço bem menor, na economia da narrativa, do que as suas constantes saídas. Por outras palavras, a narrativa mostra Ema como uma personagem em constante movimento, quer no espaço de Vale Abraão – visitando amiúde a casa das Jacas, onde vive o seu principal confidente (e amante casto) Pedro Lumiares na companhia da sua mulher Simona; e indo esporadicamente à Caverneira e às termas, onde encontra a sua principal rival no que diz respeito à atenção de Carlos, Maria Semblano –, quer para geografias mais distantes – como os regressos ao Romesal; as recorrentes viagens para o Vesúvio, onde se situa a propriedade do seu amante Fernando Osório; as idas ao Porto para compras e para encontros íntimos com o seu amante Fortunato; e algumas saídas para o estrangeiro, nomeadamente Paris, Roma e Marrocos. No sexto capítulo, a voz narrativa declara que “O que fazia correr Ema entre Vale Abraão e o Vesúvio, entre o Porto e Roma (...)”? Era, sem dúvida, a sexualidade imaginária, capaz de ocupar a tempo inteiro as agências de viagens de todo o mundo.” (Bessa-Luís 2019: 165). Se o móbil comum a todos os deslocamentos descritos é o desejo, devemos acrescentar que nem sempre é evidente a existência de um objecto associado a esse desejo. Daqui surgem três questionamentos: Qual a relação entre esta sexualidade imaginária e a sexualidade carnal? Por que razão a sexualidade imaginária de Ema a impele a um movimento constante e multidireccional? E qual o papel da paisagem nesta sexualidade imaginária? Não prometendo uma resposta esquemática e demarcada a cada uma destas questões, empreenda-se a tentativa de discorrer claramente sobre a natureza do desejo de Ema principiando pela distinção entre sexualidade imaginária e carnal.

Apesar de lhe ser atribuída a alcunha de Boverinha, alusão a Emma Bovary por conta de uma suposta prática reiterada de adultério, a verdade é que os prazeres carnavais não suscitam interesse de maior a Ema, sentindo-se esta inapta para os mesmos e por consequência pouco inclinada às práticas que os efectivam: “[...] Ema tinha um público, mais do que amantes. Mesmo aquela tentativa para se ligar a Fernando não fora bem-sucedida. Não gostava da cama nem para curar uma gripe; e isso prejudicava-lhe a linguagem do amor.” (Bessa-Luís 2019:

94) Se assim é, porque acede Ema, ainda que pouco frequentemente e com pouco entusiasmo, à realização da prática sexual (com o seu marido Carlos, com Fernando Osório, com Fortunato)? Porque, na realidade, não existe experiência mental sem um vislumbre de uma experiência física. Para Ema, uma experiência de vida e de paixão completa passa não por obter prazer, que, “[...] de resto, ela não suportava como finalidade” (Bessa-Luís 2019: 82), mas por captar “o sentido fugidio do prazer” (*ibidem*), habitando a fronteira entre a realidade vivida e a realidade imaginada, não cedendo senão pontual, superficial e transitoriamente aos desejos de posse e de identidade que a colocariam à mercê de um mundo puramente carnal, regido por instintos, e não cedendo também à tendência do idealismo, onde o desejo perde o contacto com o corpo e com a realidade física e se torna fria racionalidade. Assim, semi-celibatária que Ema escolhe (ou é incapaz de não) ser faz com que o seu desejo se torne imanente, que a sua produção desejante passe para o campo da imaginação, transformando de alguma maneira os seus referenciais externos. Eis um exemplo do exposto em uma passagem do final do romance, onde surge a rememoração do tempo em que Carlos e Ema se conheceram:

[...] quando Carlos voltou e lhe disse que vivia em Vale Abraão, o coração dela bateu, como se o amasse. Ema via do Romesal o grande fresco do Vale, onde se destacava a casa da Caverneira, no seu traço veneziano, e mais acima as torres das Jacas pintadas de um branco gélido, com o reboco solto; e, mais perto da linha de água, ficava a massa ocre dos armazéns e o rubro penacho de ameixoeiras de jardim. Era um mundo que a chamava e desde a infância a enchia de avidez, como a duma bailarina que não pisou o palco e ainda espera a sua noite de estreia. Vale Abraão era a sua meta, o lado do espelho em que a realidade se desarticula para deixar só a estranha candura das novas esperanças; o amor, a vocação dos espaços que não foram ainda criados, a liberdade em que a paixão renuncia ao que é humano. // Assim foi como Carlos obteve a sua mão: como um mensageiro e não como um verdadeiro esposo. (Bessa-Luís 2019: 272)

Verificamos que o matrimónio serve de veículo para a consumação do desejo de Ema pela paisagem ou, em rigor, pelas possibilidades de vida que ela constrói na sua imaginação a partir da contemplação da paisagem. A sexualidade imaginária extravasa assim claramente da mera correspondência com a sexualidade carnal, aproximando-se de uma ideia de amor cósmico ou amor do absoluto.¹⁴ Agindo de acordo com esse desejo a um só tempo carnal e espiritual e cuja finalidade é aberta e indeterminada, Ema torna-se incontável na sua imprevisibilidade,¹⁵ já que esse desejo é dinâmico e proliferante. Intente-se explorar aquilo que está contido em cada um dos termos desta adjectivação, introduzindo a espacialidade (e a paisagem que lhe é inerente) como elemento central.

O desejo de Ema é dinâmico porque não cessa de experimentar vias que conduzam à sua consubstanciação, construindo assim um rizoma: “– Oh, sim – disse Ema, subitamente transportada à casa do Romesal e aos seus ritos iniciáticos. – Eu vivia apaixonada como uma toupeira. Uma toupeira cava galerias desesperadamente quando está apaixonada.” (Bessa-Luís 2019: 173). Na macro-estrutura do romance, o rizoma corresponde ao mapa dos seus

deslocamentos, onde as galerias metafóricas são de dois tipos: as que possuem passagens que permitem uma circulação entre galerias¹⁶ – em concreto, o Romesal, a casa de Vale Abraão, as Jacas, o Vesúvio e lugares adjacentes (Carlão, Caverneira, termas de Vale Abraão); e as galerias unidireccionais, em que o movimento de fuga se esgota e não resta alternativa a Ema senão voltar para trás (para a sua casa de Vale Abraão) – o Porto, Roma, Paris, Marrocos. Por que razão fazemos este tipo de distinção? Porque as primeiras são galerias que permitem movimentos de desterritorialização efectivos, isto é, movimentos em que a desterritorialização culmina com uma reterritorialização noutro lugar, enquanto os segundos redundam numa espécie de deslocamento para um lugar impossível de habitar, onde Ema experimenta um sentimento de despetença, onde a esperança definha e o desejo acaba por falir.¹⁷ Só em uma comunidade que propicie algum tipo de integração (é isto a territorialização, a utilização de um determinado espaço e respectiva paisagem para construir uma forma habitável de vida, sendo que a desterritorialização é o abandono ou a transformação dessa forma de vida quando esta se torna opressiva) pode o desejo realmente resistir, persistir, manter-se vivo e ter um papel positivo na construção de uma vida que valha a pena ser vivida. São, pois, os primeiros territórios os proliferantes, é neles que o desejo sem finalidade que habita a porosidade das fronteiras entre realidade e imaginação pode realizar experiências através de gestos e palavras que são variações (movimentos de fuga) àquilo que integra o seu conhecimento das coisas – dado pela memória daquilo que se repete¹⁸ –, fazendo dos seus objectos transitórios meios para criar inauditas formas de vida. Por isso não podemos ver o Vesúvio como um espaço independente – isto é, como o espaço de liberdade de Ema por excelência – na economia do romance, mas antes como um espaço integrado no seu mapa psíquico desejante, que possui a característica específica de lhe propiciar movimentos de libertação e de expansão para o sentido indizível da vida:

Ema encontrava nas suas fugas para o Vesúvio uma espécie de história no interior do texto que era o seu casamento com Carlos. Eles amavam-se, mas sem que isso fosse suficiente e indispensável; como acontece com a maior parte dos casais. O sentido indizível das coisas ficava às portas do amor, que a tentação não ousava acompanhar. (Bessa-Luís 2019: 211)

Naquilo que era o nosso propósito de pesquisa, o de indagar as funções da paisagem na sua articulação com a temática amorosa (e conceitos associados) na escrita de Agustina Bessa-Luís, lográmos algumas conclusões que compete agora sumariar. No plano metaliterário e como hipótese generalizante, a nossa análise levou-nos à ideia de que Agustina Bessa-Luís integra a paisagem nas suas obras conjugando elementos concretos, factuais e objectivos de paisagens reais – (sobretudo) de Portugal Continental – com elementos subjectivos, onde incluímos elementos concretos que advêm da imaginação ou de memórias de outras paisagens que não as referenciadas, e passagens que integram considerações analíticas, conjecturas genealógicas advindas de factos históricos ou narrativas míticas associados aos lugares, e sentenças aforísticas que introduzem indeterminações, mistérios e hipóteses generalizadoras na própria descrição objectiva e factual. Correspondendo estes dois tipos de elementos paisagísticos à

presença conflitual e interactiva entre os princípios masculino e feminino na escrita de Bessa-Luís, colocámos a hipótese de os elementos paisagísticos cumprirem um papel não-kantiano (entenda-se, o espaço enquanto conceito apriorístico da experiência sensível) na economia dos seus romances, funcionando não como elementos meramente contextuais, mas integrando a própria estrutura dos acontecimentos e das relações interpessoais. Esta hipótese de trabalho foi aplicada ao caso de estudo, o romance *Vale Abraão*, onde confirmámos, em específico, que a paisagem reforça e complementa a subjectividade e a personalidade dos personagens, e participa decisivamente na circunstancialidade e na conectividade dos eventos.

Outra hipótese postulada a partir da análise metalitéria com que iniciámos este estudo consiste em considerar que a introdução de elementos subjectivos na descrição objectiva das paisagens é resultado de uma escrita em que o conflito e a interação entre os princípios femininos e masculinos é vista sob uma perspectiva de feminilidade. Esta perspectiva caracteriza também o desejo de Ema Cardeano, integrando a paisagem esse desejo, que por um lado se caracteriza por um movimento de fuga aos mecanismos sociais de opressão machista, mas que nesse mesmo movimento de fuga empreende a construção de um modo de vida alternativo. Em simbiose com os devir-mulher de Ema (um devir que confina com, e possibilita, outros devires – sobretudo o travestimento e a androginia, bem como o devir-criança, mas também pontuais devires-animais, ou devires-paisagens –), que desarticulam a(s) identidade(s) inerentes às estruturas binárias, a diversidade paisagística activa um certo dinamismo e uma certa proliferação do desejo, propiciando-lhe o acesso a espaços diferenciados por onde o corpo adquire uma certa liberdade de movimentos e cria uma salutar relação com o meio ambiente, construindo lugares habitáveis e refúgios onde a alegria seja passível de florescer.

NOTAS

* João Albuquerque (n.1977) é doutorado em Hispanic Studies, pela UCLA (2022), onde lecionou seis anos. Actualmente, exerce as actividades de crítico literário e historiador da arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Integra os grupos de pesquisa do espólio documental Almada Negreiros – Sarah Affonso (CEDANSA / NOVA-UNL) e LITESCAPE.PT – Atlas das Paisagens Literárias de Portugal (IELT / NOVA-UNL). Os seus interesses de investigação são as Literaturas Lusófonas e Hispânicas, História da Arte, Estética, e Filosofia Contemporânea. Publicou vários artigos e capítulos de livros com revisão por pares nestes campos de pesquisa no Brasil, em Portugal, no Reino Unido, e nos Estados Unidos da América. Albuquerque é o autor do livro *O Estéril Amor Fecundo de Fernando Pessoa* (Editora Labirinto, 2022). Em 2020, seleccionou e traduziu a antologia de poesia e prosa de Rubén Darío, *O Sátiro Surdo* (Editora Labirinto). Tem no prelo o livro *Épica da Fuga em Macunaíma, O Herói sem Nenhum Carácter & outras considerações sobre a estética decolonial de Mário de Andrade*, a ser publicado em 2025 (The Poets and Dragons Society). É membro associado da Associação Portuguesa de Críticos Literários.

¹ Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, uma personagem molar distingue-se de uma personagem molecular pelos seus mecanismos de identificação, que permitem perpetuar relações de poder instituídas:

O que chamamos entidade molar aqui, por exemplo, é a mulher enquanto é tomada numa máquina dual que a opõe ao homem, enquanto é determinada pela sua forma, e provida de órgãos e de funções e atribuída como sujeito. Ora, devir-mulher não é imitar esta entidade, nem mesmo transformar-se nela. (...) nem imitar nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entram na relação de movimento e de repouso, ou na zona de vizinhança de uma micro-feminidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular. (Deleuze / Guattari 2007: 351)

² “A arte como a vida, não pode portanto derivar apenas de um ou outro dos princípios, conceber-se como energia e presença em detrimento da lei e do projecto, ou vice-versa, ela parece entender-se como conflito mas também como passagem ou interacção, sendo nesta que se torna visível o efeito feminino da escrita: dissimulação de fronteiras que permite a circulação entre as paixões e a lei que as regula, entre a presença viva das coisas e a sua morte nas palavras.” (Lopes 1990: 115)

³ A personalidade múltipla resulta numa abolição da personalidade, como nos é dito no quinto capítulo: “Ela [Ema] dispersava-se continuamente e abolia-se em pequenas representações que estilizavam a sua personalidade.” (Bessa-Luís 2019: 133).

⁴ “Cardeano foi acompanhá-lo, fê-lo sair pelo portão principal que não se abria quase nunca. Uma varanda envidraçada ocupava toda a frontaria sobre as escadas de pedra, obra mais recente e com mostras de obedecer a uma alta financeira. Um cão pardo, de patas curtas, veio ladrar com uma ferocidade pronta a tornar-se em pânico.” (Bessa-Luís 2019: 17).

⁵ Esta função é também elencada no estudo “Quando a província murmura segredos. Uma leitura de *Eugénia e Silvina*, de Agustina Bessa-Luís”, de Vânia Rêgo: “A descrição dos espaços no romance agustiniano está, muitas vezes, relacionada com a própria criação e densidade psicológica das personagens, isto é, a observação do que acontece nos espaços exteriores ou de como são esses espaços – a natureza, a paisagem – permite melhor descrever e entender a psicologia das personagens que Agustina nos dá a conhecer.” (Rêgo 2023: 174)

⁶ “[...] as filhas da casa não tinham o mesmo tratamento dos rapazes; eram criadas à parte, debaixo de uma severidade paternal que se destinava a moderar nelas as fantasias eróticas e as paixões que, se mal disciplinadas, lhes seriam fatais. Embora as coisas tivessem mudado, o lavrador Paulino Cardeano restos dessa educação austera, sem risos e sem intimidades.” (Bessa-Luís 2019: 23)

⁷ Contrariamente a outros patriarcas agustinianos como, por exemplo, João Trindade, o pai de Silvina no romance *Eugénia e Silvina* (1989).

⁸ “O pai [Paulino Cardeano] achava-a um pouco assustadora. Percebia que a estrutura da família despertava nela um movimento de repulsa, e não a obrigava aos deveres domésticos nem a nada muito concretamente. Cresceu nessa perigosa eventualidade que é a liberdade demasiada.” (Bessa-Luís 2019: 18)

⁹ “[Ema] era completamente desafectada de tudo, inclusive da beleza que tinha e do orgulho e ambição que ela podia desencadear. Limitava-se, com quinze anos feitos, a inclinar-se da varanda do jardim e interrogar toda a gente que passava. Usava um tom desprendido, como se fosse uma princesa que via mover-se o mundo a seus pés, mas com o qual não tinha muito em comum. Não por vaidade, mas por pura desinibição e desfrute do seu tempo.” (Bessa-Luís 2019: 24-5)

¹⁰ “A beleza dela, cada vez mais inegável, produzia no professor Carmezim um despeito e uma arrelia difícil de explicar.” (Bessa-Luís 2019: 27)

¹¹ “Era uma menina dócil, no entender das mestras e das criadas, mas era sobretudo distraída de tudo o que não fosse uma fuga, um plano de fuga, sempre adiado e sempre prestes a resolver-se.” (Bessa-Luís 2019: 18)

¹² “A rapariga torna-se, sem dúvida, mulher no sentido orgânico ou molar. Mas, inversamente, o devir-mulher ou a mulher molecular são a própria rapariga. [...] As raparigas [...] não pertencem a uma idade, a um sexo, a uma ordem ou a um reino: elas esgueiram-se entre as ordens, os actos, as idades, os sexos; produzem n sexos moleculares na linha de fuga, em relação às máquinas duais que atravessam de um lado a outro.” (Deleuze / Guattari 2007: 352)

¹³ Quando, já perto dos sessenta anos, não se vê sujeita a tal subjugação, Ema ainda quer manter a luta viva e conservar a sua juventude, o seu direito de libertação, afirmando: “A injustiça faz-me falta como o pão para a boca. Senão não posso rir-me do meu carrasco, nem ser livre como um cadáver.” (Bessa-Luís 2019: 133)

¹⁴ “[Ema] Sentia-se feliz, mas também surpreendida com tantas emoções, entre as quais se destacava um desejo absoluto e constante. Tudo era inferior ao seu desejo e, ao mesmo tempo, tudo lhe parecia inatingível. Não conseguia comer as delicadas iguarias; e sonhava outros lugares onde tudo fosse ainda mais sumptuoso.” (Bessa-Luís 2019: 67-8)

¹⁵ “Carlos Paiva viu-se aposentado com honra e proveito e livre da terrível parceria conjugal que o trazia sempre em sobressalto. Ema era uma praga, como todas as mulheres em quem a inteligência captura a libido.” (Bessa-Luís 2019: 256)

¹⁶ A circulação dá-se não só fisicamente, mas também no elemento imaginativo do desejo, onde chega a ser possível conjugar elementos de dois espaços geográficos distantes entre si:

Ema não queria sofrer; a sua religião constava de uma aritmética afectiva que negava o sofrimento. Quando chegava ao Vesúvio, na perspectiva de reunir-se a Fernando Osório, era para se integrar num território fantástico, que continuava a ser o seu principal património. O Romesal, com o seu eixo de imprecações e alegrias, parecia precipitar-se naquele abismo do Vesúvio, não para se perder, mas para fazer parte dum misterioso amontoado da memória. As águas negras do rio, no local do Vesúvio, pareciam conter uma pilha imensa de factos, precipitados ali com o ritual dos antigos povos que deixavam afundar-se nos lagos virgens e mancebos, e jóias, e flores, não apenas como rito sacrificial, mas sobretudo como política de conclusão da memória. (Bessa-Luís 2019: 129-30)

¹⁷ A título de exemplo, quando Ema visita Roma pensa “que eram precisos quinhentos anos de intrigas, guerras, cárceres e História escrita, para pertencer àquele lugar. Pensou se não fazia mal em sair de Vale Abraão e ganhar hábitos que era mais cómodo censurar. Há na censura uma esperança indestrutível, mesmo quando parte da humilhação sufocada. Agora sentia-se condenada pela sua insignificância. Não era só pobretona, aleijada, mal vestida; mas era sobretudo marcada pela insuficiência do desejo” (Bessa-Luís 2019: 102).

¹⁸ No ensaio “A realidade admirável do comum”, Silvina Rodrigues Lopes argumenta que a imprevisibilidade do curso das paixões das personagens agustinianas advém da minuciosa atenção da autora às possibilidades infinitas – que, contemplando

o campo da necessidade, extravasam largamente dele – que, nos esquemas e padrões dos hábitos e costumes, se abrem ante a constante variabilidade do circunstancial:

Na noção de “testemunha sensível”, que Agustina desenvolve (...), convergem a atenção aos costumes de uma época e (através deles) ao que neles não se fixou: os dois aspectos estão em permanente ligação – não se pode separar aquilo que se compreende do que não é compreensível. O mesmo tipo de conexão existe entre o que se repete (da imensa memória da literatura e do imaginário) e o que se observa: as relações humanas, que é aquilo que caracteriza uma época, organizam-se em formas (relações entre senhores e servos, manifestações diversas da vontade de domínio) que revelam uma longa persistência, e se repetem de romance em romance, como se tivessem ganho a autonomia de um mecanismo; no entanto, o esquema das acções e das paixões de nada valeria sem as circunstâncias que com ela fazem mundo. Compreender uma paixão é situar o seu desenvolvimento numa determinada forma da vida e ao mesmo tempo mostrar as variações que ela suporta ou que a abalam. (Lopes 2003:174)

Bibliografia

Bessa-Luís, Agustina (1988), *Aforismos*. Lisboa, Guimarães Editores.

-- (1975), *As Pessoas Felizes*. Lisboa, Guimarães Editores.

-- (1989), *Eugénia e Silvina*. Lisboa, Guimarães Editores.

-- (1995), *A Sibila*. Lisboa, Guimarães Editores.

-- (2002), *Fanny Owen*. Lisboa, Guimarães Editores.

-- (2003), *Princípio da Incerteza – Espaços em Branco*. Lisboa, Guimarães Editores.

-- (2019), *Vale Abraão*. Lisboa, Relógio d'água Editores.

-- (2023), *Um Cão que Sonha*. Lisboa, Relógio d'água Editores.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (2007), *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa, Assírio & Alvim.

Ferreira, Cláudia Capela (2017), “Agustina Bessa-Luís e o feminino em *Vale Abraão*: Ema ou a negação de ‘um centro de mesa para romãs’”. *Revista Desassossego* 17. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v9i17p25-50>

Lopes, Silvina Rodrigues (1990), *Aprendizagem do incerto*. Litoral, Lisboa.

-- (2003), *Exercícios de Aproximação*. Lisboa, Vendaval.

Lourenço, Eduardo (1964), “Desconcertante Agustina. A propósito de *Os Quatro Rios*”, *O Tempo e o Modo*, nº 22: 110-117.

Rego, Vânia (2023), “Quando a província murmura segredos. Uma leitura de Eugénia e Silvina, de Agustina Bessa-Luís”, *Beira(s) – Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção* (ed. Ana Cristina Carvalho / Cristina Costa Vieira). Lisboa, Edições Colibri: 162-176.

Souza e Silva, António de (2019), “Reino Maravilhoso – *Vale Abraão* – um romance, um filme, uma história tendo como protagonista o Douro”. In <https://andanho.blogs.sapo.pt/reino-maravilhoso-vale-abraao-um-89775> (Acesso em 26 de Maio de 2024).