



## Quatro máscaras e um par de luvas – da enunciação à narração impossível

### *Four Masks and a Pair of Gloves - Enunciation and the Impossibility of Narration*

Cláudia Capela

Instituto Politécnico de Viseu, Viseu / Portugal

claudiacapelaferreira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7931-689X>

**Resumo:** Este ensaio lê a incerteza e a incongruência dos textos de Agustina Bessa-Luís, atendendo a *Joia de família* em particular, como mecanismo operativo de verosimilhança. Paralelamente, discutir-se-á a figuração do narrador agustiniano, interventivo, segundo a noção de polimodalidade focal, interessando, sobretudo, perspetivar a focalização restritiva plural por oposição à onisciência, cuja subversão conduz à ironia enquanto realização técnica nos textos agustinianos.

**Palavras-chave:** incerteza; *Joia de família*; focalização; ironia.

**Abstract:** This essay intends to read uncertainty in *Joia de família* and other texts by Agustina Bessa-Luís as a mechanism of reliability in which the subversion of an omniscient narrator and the intervention of multiple restrictive focalizations produce irony.

**Keywords:** uncertainty; *Joia de família*; focalization; irony.

## 1 O fantasma de Roper

*Não se escreve melhor porque se escreveu muito* interpela o leitor metalinguisticamente antes de se dedicar à *Joia de família* do título. Antecedendo-o, é o *Princípio da incerteza* ele mesmo a situar a margem,

e, decerto, à margem, a história, pois se existe efetivamente diegese, se Camila é uma personagem e se tais instâncias de facto tomam lugar: disso não se pode concluir. Não sem o narrador, o qual, a par de Roper – a personagem-aparição deste discurso<sup>1</sup>, do qual ,aliás, se ausenta e se reintegra por via de uma figuração paralela inusitada e inverosimilhante –, projeção de Camila, será projeção nossa.

Esta provocação resulta dos primeiros parágrafos de *Joia de família*, nos quais se situa discursivamente o embrião do tecido que se seguirá. Será esta antecâmara, “Exame pré-natal”, uma proposta de sentido. Mais do que uma delimitação ideológica, técnica, será um lugar de exegese. Escrever, como *voto de castidade*, muito ou pouco, mas direto ao coração humano, independentemente do contexto e do pessoal, para um *tu* enunciado, ferindo-o. Não seria referência única a tal intenção; em outra parte, terá Agustina Bessa-Luís afirmado a necessidade de escrever *entrando no coração das pessoas e bebendo-lhes o sangue, avançando sempre*<sup>2</sup>. Diante da obra de uma autora que tem sido projetada pela pretensa e profunda percepção das gentes de uma dada região, talvez este comentário pareça voluntarista. Porém, é também, neste prólogo, que a autora devassa o reconhecível, delimitando o caminho, e no qual cria ou recupera um enunciador cuja voz, autonomizando-se, reflete o pendor exato da sua pretensão: *reduzir a um simples detalhe o coração humano*. Ora, trata-se de transpor a individualidade de quem escreve, partindo de um lugar conhecido e alcançando com a escrita um substrato mais largo, mais profundo. Trata-se de invetivar o coração humano, relativizá-lo, desobstruir-lhe os canais, pondo-o a descoberto na sua manha, subverter-lhe a nobreza, enjeitar-lha. Bessa-Luís sabe que talvez o coração humano não seja imune às regalias contextuais e que aquelas o possam submeter; todavia, laminadas as camadas superiores, resta um coração mera e solidamente humano. É este coração despojado que interessará pôr a descoberto.

---

<sup>1</sup> Talvez só se encontre discurso e não história. Esta distinção segue, grosso modo, aquela de Tzvetan Todorov, em “Le catégories du récit littéraire”, *Communications*, 8, 1966. Outras podem ser mencionadas: *fábula e intriga*, pelos formalistas russos, *story e plot*, por E. M. Forster, *história/ diegese e narração*, por Genette, tendo-se preterido, apenas pelo nível detalhista, os modelos de Segre e Dolezel que, certamente, serviriam um estudo mais aprofundado neste sentido.

<sup>2</sup> Cf. BESSA-LUÍS, 2007, p. 73.

Poder-se-ia adivinhar na ironia de *Joia de família* um retrato fidelíssimo da queda da burguesia de solar duriense, a ascensão, mas não muito, das camadas populares, abstraídas, entretanto, de qualquer sintoma efetivamente cultural ou intelectual; poder-se-ia, decerto, estabelecer um princípio maniqueísta no tratamento do contexto urbano e rural, no processamento histórico do tempo, a evolução da erótica dos salões de Roper para os bares de alterne. Contudo, tratar-se-á esta joia de uma refração contida e, assim, perdurável. Ainda que crónica analítica de um movimento histórico, interessará pôr a descoberto um coração cujo tecido seria adequável a qualquer outro corpo de outra língua, “como se o tempo não passasse e os costumes não mudassem” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 7). Camila, na sua aparente indizibilidade identitária, talvez não o seja inteiramente, pois, como nos é dado a saber, o erro apenas encontra “maneira de se instalar” pelo “viés da múltipla identidade” e, de acordo com o narrador, Camila “não tinha uma personalidade múltipla, mas única e consideravelmente épica” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 278).

Camila transfigura-se numa Joana D’Arc posta em relevo pelo fantasma de Roper, o tal que lhe traz misteriosamente rebuçados de avenca que “já não se vendiam em parte nenhuma. No entanto, como era um fantasma as coisas podiam explicar-se” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 278). Ora, não podem, tal como qualquer narrativa, e Agustina, sabendo-o, joga com o princípio finíssimo da incerteza – o limite para o conhecimento preciso dos factos – o único fiável quer na vida, quer na ficção. Poder-se-ia dizer, deste modo, que a incongruência das personagens, da voz enunciativa, dos narradores, dos enunciados arbitrariamente aforísticos, como quem fecha uma porta por sobrecarrego do quarto, agregam justamente o mecanismo de propiciação da verosimilhança. A omnisciência apresenta lacunas evidentes; o fundo coercível e maleável das almas, lidas aqui ficcional e ontologicamente, são imperscrutáveis, diga-se indizíveis, senão num princípio de incoerência, de sublimação de uma probabilidade. Poder-se-ia referir que as *personas* agustinianas se apresentam como leituras dos seus reflexos, como comentários aos seus traços e à iminência das suas ações. Nesse sentido, os fantasmas (cf. Roper e Elisabete, de BESSA-LUÍS, 1987), as ressurreições ou retomas de figuras outrora desaparecidas ou dadas como tal (cf. BESSA-LUÍS, 2018) são aceitáveis como recuperação de matéria discursiva, extensão descorporalizante, atributo reflexivo, pois não incidindo diretamente sobre a ação – a ação nos textos da autora não toma proporções consideráveis

ou é imbricada sob o fenômeno de sumário comentado –, refletem a prevalência do discurso dissertado, a interpretação, dir-se-ia, dos factos.

Esta joia irônica, salvação aparente de perdulários do jogo da vida, não será apenas retrato epocal, mas ensaio do humano, em que o depósito do contexto, embora o realize, não o determina na sua totalidade. Dir-se-ia que se observa, profundamente como num negativo dum quarto às escuras, as leis arbitrárias do amor. A outrem e ao próprio. Entretanto, será possível o amor como registo dele? Dir-se-ia, desta joia de família, a leitura de *eros* ou da erótica reduzida ao exercício do poder como domínio, em disputa pelo meio da violência. Irônico que o seja, quando, conforme o texto, o sexo se tornava tão banal como beber uma cerveja; talvez a vivência sexual violenta, de alguma forma descorporizada na narrativa ou do contrário como transação comercial, implique aqui um agônico fim de vida do amor face à integração de um espírito aparentemente sofisticado, cosmopolita, embora provincianamente experimentado como mercadoria, pelo que nem como mistério psíquico ou aniquilador por resistência à *aurea mediocritas* é *eros* experimentado. Eis que o humano perde a sua energia redentora ou ilícita (cf. BATAILLE, 2001, p. 63) a favor da vivência óbvia e banal metaforizada pela figura da pornografia, da prostituição. Não é qualquer imoralidade o fundo aqui sustentado. Trata-se talvez da impermanência do sujeito-ele mesmo esvaziado de força anímica, subjugado à sombra dos seus atos. Estranhamente, é nessa condição que Camila, tendo aprendido cedo o valor do desejo<sup>3</sup>, se deixará submeter, tratando-se de uma personagem que a aparição desconforta, desconsola, perturba pela sua invulnerabilidade, subjugando pela paixão. Como uma aprendizagem, Camila é inviolável na condição de Joana D’Arc, rindo sobre a sua consumição ou consumindo-se pelo riso. E afirmar-se-ia, justamente por isso, sobre Camila d’Arc, a que ouve vozes, que este texto ensaia a pretensa credibilidade de Camila, perscrutada de diversos ângulos e dificilmente lida. Como uma história que, afinal, não se chegou a clarificar e a qual, contudo, está exposta. O texto em questão parece interrogar-se sobre a sua validade enquanto prefiguração da incerteza: Camila é mártir, insidiosa, inocente ou criminosa? O jogo enunciativo, neste sentido, abarca uma amplitude ulterior, a revelia às leis da onisciência e do julgamento de uma verdade tida como unicelular. Por outro lado, a verdade surge matizada, enriquecida em projeções

---

<sup>3</sup> O preço do desejo, quando o pai a expõe como pagamento de dívidas de jogo.

e perspectivas, sublinhando que um mundo é tão mais real, ainda que contraditório, se texturável. Mais do que o conhecimento da verdade, trata-se da sua variação em grau e, em simultâneo, da sua construção. No texto, pode ler-se: “É o processo progressivo duma verdade e não a verdade (BESSA-LUÍS, 2001, p. 279). Joana está prestes a morrer, o julgamento é demorado, o novelo não permite certezas. Roper menciona a mártir como sustentação de leitura de Camila, a que ouve vozes “tão nítidas como se estivessem a [s]meu lado” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 279). Responde-lhe: “Sendo assim, tudo o mais é de fazer rir” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 279).

Paradoxalmente, tal processo, não de depreciação da verdade pela dúvida, mas de relativização da perspectiva, supera a descrença do *mundo possível* e acentua o seu carácter verosimilhante. Na verdade, a própria interrogação da verosimilhança como sinónimo de rigidez e controle por parte de uma figura omnicriadora é o meio pelo qual uma nova verosimilhança se traça, sob o princípio da incerteza. Assim, a narração alicerça-se na eficaz e, por vezes, imediata alteração de focalização por parte de uma discursividade narrativa hábil, presumivelmente omnisciente, porém nem tanto que deixe de problematizar a convencionalidade do seu lugar. Deste modo, poder-se-ia reiterar, como Sartre, que num romance, como no mundo de Einstein, não há espaço para observadores privilegiados (REIS, 2011, p. 171). É neste jogo dúbio o campo de Agustina: a omnisciência será um logro. Na dramatização do narrador, a voz é consciente de si própria, resultando em um leitor desconfiado. O narrador não confiável obrigará o leitor *ricoeuriano* à reflexão.

## 2 A língua de Baudelaire

Émile Benveniste aborda, nas suas notas sobre a especificidade apreensível da linguagem literária, num movimento de aproximação à esfera jackobsiana da função poética da linguagem, aquilo que irá determinar como a *língua de Baudelaire*. Parece relevante, a par com a noção de *jouissance* de Julia Kristeva, o implícito reconhecimento da heterogeneidade linguística e, sobretudo, da ação transgressiva da palavra ou do discurso na prática artística. De facto, ultrapassando qualquer seguidismo da feição semiótica cujo interesse se pauta por uma diligente imposição dos modelos linguísticos postos ao serviço do ideal meramente utilitário de comunicação, Kristeva manifesta o seu entendimento quanto

à literatura como lugar de expansão<sup>4</sup>. Logo, já que a expressão *a língua de Baudelaire* imprime, mais do que uma viabilidade metafórica no enquadramento de qualquer explicação da criatividade do poeta, uma percepção de feição semiótica interessa salvaguardar.

Como o sujeito de enunciação, a sintaxe de enunciação, a qual, de forma simplista, se diria a habilidade, a par da inter/subjetividade, como reconhecimento recíproco dos sujeitos *eu* e *tu*, de apropriação e autonomização da língua são fundamentais. A língua de Baudelaire é percebida não apenas como um produto (discurso-autor, dir-se-ia) hermenêuticamente reconhecível, mas como ação de singularidade, recriação da própria língua lida aqui como objeto de manipulação transgressiva. Ora, essa apropriação pessoalíssima implica muito menos a posse efetiva da matéria do que a absorção dela vista num posterior movimento livre de moldagem e devolução. O produto devolvido, porém, já não é idêntico ao absorvido e nessa recriação gera-se uma sintaxe autônoma, singular e ,nela, justaposto, o sujeito da enunciação<sup>5</sup>.

Não é inabitual que as personagens ganhem terreno ao narrador no espaço enunciativo ou enunciativo-comentado da obra de Bessa-Luís. Na verdade, os processos de alternância de focalização, não raro, também são contraditórios, invadem o espaço aparente da unicidade da voz narrativa e tendem a ganhar espaço ao longo do discurso, afirmando autonomia. A voz com que se dá início ao texto, de autor implícito, descarta a sua unilateralidade e, por substituição, paralelismo ou até por desdobramento, as vozes dissonantes ao longo do discurso entremeiam-se. O registo não sofre, porém, largas alterações. Poderíamos assim concluir que a premissa polifônica advém da agilidade no adestramento da focalização. Certamente, mais do que a construção de um idioleto, infere-se do discurso o campo de visão na sua restrição.

Ao partirmos do pressuposto defendido por Kristeva<sup>6</sup> de que o *self* nunca é, mas desponta enquanto prática significante, sujeito *en procès* ou uma subjetividade em revolta contra a identidade fixa e a ordem simbólica, pelo que falocêntrica, talvez possamos arriscar uma definição

---

<sup>4</sup> Em “La joie de Giotto” (Cf. KRISTEVA, 2008, p. 77).

<sup>5</sup> Aguiar e Silva remete-nos para o conceito de enunciação literária como “alargamento ao domínio do sistema modelizante secundário que é a literatura do conceito de enunciação linguística que Benveniste formulou” (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 221)

<sup>6</sup> Cf. KRISTEVA, 1984.

similar para a construção das *personas* falantes na obra de Agustina. Ficções que possam ser, o discurso que as perfaz é, no entanto, sólido.

A língua de Baudelaire é a consecução de um universo autônomo de prática assumida sobre a língua, embora esse Baudelaire não seja senão essa língua. Ademais, Agustina é uma língua que imprime liberdade, permitindo que as personagens se discurssem, impondo-se menos como história e mais como discurso. Muito além de um narrador totalitarista, observa-se a hábil manipulação de acesso aos pontos de vista<sup>7</sup>. Esta multiplicação de enunciadores reafirma que o sentido de qualquer palavra não existe em si mesmo, sendo determinado de acordo com o lugar no qual o enunciado é pronunciado. Neste sentido, sublinhar-se-á a autonomia tendencialmente prevalecente do(s) *discurso(s)* agustiniano(s) relativamente à(s) *história(s)*. Cabe afirmar, desta forma, que qualquer reversibilidade ou inconstância legível na história será resultado da indeterminação do discurso, como se afinal não pudesse ser de outro modo, o que, apesar de tudo, não efetiva uma perturbação daquela. O plano da expressão tende a adiantar-se ao dos conteúdos propiciados pelo enredo, pela ação, embora mantenha correlação. Trata-se do verbo e do processo linguístico em permanente construção, índice tomado aqui como metonímico do próprio fazer literário e da individuação, se quisermos; na verdade, está a linguagem no seio de ambos.

Digamos, então, com Wayne Booth<sup>8</sup>, da relevância do autor implícito, crendo ser esse quem abre *Joia de família*, seguindo-se-lha a primeira artimanha, a criação da voz narrativa, do narrador tido como responsável pelo encadeamento binómico discurso-diegese. No texto em questão, depois de uma frase de efeito assertiva, aforística, de foro metaliterário, o autor implícito nomeia-se na primeira pessoa e é sobre ele a posterior construção do entendimento hermenêutico elaborado ante o conjunto de obras que aquele possa referenciar: “Às vezes, vou surpreender nas páginas antigas assinadas pelo meu punho um tom perfeito em que a imaginação ronda como uma madrinha incapaz de envelhecer e de perder a razão.” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 7). Após este interlúdio, evocado o verbo *escrever*, visitaçãõ recorrente ao longo do texto e em comentários irônicos sobre a seleção da palavra exata, pondo a tónica no labor discursivo como fundamento construtivo, ocorre uma

---

<sup>7</sup> Já no segundo romance de *O Princípio da incerteza* se repete a estratégia.

<sup>8</sup> Cf. BOOTH, 1983.

diluição gradual entre a figuração do autor implícito (*autor ficcionalizado* no ver de Francisco Ayala, e *autor-no-texto*, no de Díaz Migoyo<sup>9</sup>), nessa impressão claramente identificável do *eu* no discurso<sup>10</sup>, e a assunção da voz narrativa. Portanto, logo depois, ainda é *Agustina*, essa Agustina textual, autora textual no dizer de Aguiar e Silva, entidade que o “leitor reconstruirá como uma imagem ficcional” e “imaneente à totalidade de uma obra” (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 224) quem afirma ser seduzida pela interrogação do mais profundo sentimento, sendo seguida de imediato pelo narrador, tomada a voz enunciativa. É possível compreender este autor ficcionalizado na sua divergência ou pelo menos paralelismo quanto ao narrador atendendo à focalização. O primeiro fixa-se em si, quer como ato enunciativo, quer perceptivo, tecendo de uma forma geral observações de foro distanciado quanto à diegese e ensaísticas de teor abstratizante, fundamentando amiúde preceitos metalinguísticos. Já o segundo implica um foco de narração, pois enuncia uma visão ou campo de visão cujo desenvolvimento é operatório no âmbito da [des]codificação diegética.

Dir-se-ia, superficialmente, que o autor implícito se situaria a nível discursivo, e o narrador a nível diegético. A intrusão do narrador, nos preceitos que Genette apelidaria de pré-focalização<sup>11</sup> parece não ser, no caso, atribuível. Significa que a subjetividade inerente aos narradores agustinianos normalmente tidos como omniscientes será moldável, pois, cremos, que aqueles tendem a assumir o que se toma como focalização interna ou naquela expressão que nos parece mais realizada, a estratégia de restrição de campo, segundo a conceptualização de G. Blin. Desta forma, quem se compromete é o narrador na condição de entidade focalizadora, da qual decorre a perceção limitada ou projetiva das veiculações plurais, e não necessariamente o autor implícito, o qual,

---

<sup>9</sup> Cf. AYALA, 1970; MIGOYO, 1978.

<sup>10</sup> Perspetiva esta de acordo com a teoria de Bal, em que se descreve a presença constante de um *eu* de feição benvenistiana na emissão do enunciado. O sujeito narrativo, de um ponto de vista gramatical, é sempre uma primeira pessoa. (cf. BAL, 1989).

<sup>11</sup> Dir-se-ia, a propósito, que não existirá personagem antes da narração, e a focalização, embora habitualmente lida como ponto de vista, ainda que ultrapasse esse nível de conhecimento, aprofundando-se na mundividência da personagem, só se verifica quando em ação por via da discursividades; de facto, pode-se afirmar que a perceção dos narratários, a personagem cabe apenas no âmbito do que é narrado, mesmo quando a omissão é constitutiva.

ainda que possa referir-se à história, apenas o faz com o distanciamento devido e como se somente observasse as perspectivas das personagens.

Neste processo, inteiramo-nos do que a personagem significará na diegese: uma possibilidade de sublimar o sentimento, sob um princípio, enfim, abstratizante, revogável. Será relevante sublinhar esta manipulação da diegese conforme um afrontamento da consideração da personagem. No universo de significação da autora em leitura, a *alma*, se assim entendermos apelidá-la, é nua, não num pretexto de pureza, mas de propriedades circunstanciais. É menos a personagem ou a veste que interessa a Agustina, é menos a consolidação, enquanto categoria formal narrativa, o que parece ser de relevância, mas o ensaio do significado das suas atribuições, significado este em convulsão com outros<sup>12</sup>. A Agustina Bessa-Luís interessará menos a construção da personagem do que a auscultação de um conceito ou de uma emoção, dos quais, divagando sobre os seus correlatos, poderá concluir da criação da realidade ou da verdade como invenção diretamente relacionável com outra palavra relevante no universo agustiniano, o poder.

Na sua relação com o poder, o conceito de verdade é repetido percecionado como adestramento, função ilusória e performativa da linguagem na edificação dos parâmetros morais. Ora, seja no interior das estruturas tradicionais narrativas, seja extrapolando social e ontologicamente, os preceitos, assim, revogados pela pretensa existência de um narrador onisciente e aforístico, o qual, de imediato, se põe em causa pelo desconhecimento e, até mesmo, pela desconsideração pelas afirmações adiantadas previamente, permitem salientar propriedades fundamentais no universo agustiniano: a aberração da via única – de onde emerge o *unreliable narrator*<sup>13</sup> –, a linguagem como procedência do indivíduo e, como tal, o conseqüente e ambivalente adestramento dessa como artifício de poder, seja a benefício do enunciador na sua projeção, seja na disputa ante outrem<sup>14</sup>. No caso, as personagens e a

---

<sup>12</sup> Manoel de Oliveira chamar-lhe-á escritora de substância e não de finalidades. “Eu só tenho que realizar e este produtor é impecável” (FRANÇA, 2005).

<sup>13</sup> Cf. BOOTH, 1983.

<sup>14</sup> Sobre esta impressão, dá-se a saber, quanto à agilidade das palavras no plano social: “Gostavam de se avaliar como um poder dentro da sociedade cujas verdades não passavam de um vocabulário” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 149). Também em *A alma dos ricos* se retomará esta perspectiva das mudanças no quadro social. Em ambos se perfaz essa leitura posta em ação sob a linguagem: “A recaída sentimental ocupava uma grande

narrativa tendem a ser, mais do que reveladas, construídas pelo próprio ato de enunciação. Não se conta uma história, o discurso a produz. A *persona*, ficcional e real, dotada de linguagem, enuncia-se, perfaz mais do que a sua identidade, a sua máscara, pois que a linguagem, ainda que enunciativa, pode ser ilusória na prefiguração das suas conceptualizações, regras gramaticais de concordância e regência, como um verbo, as validações sociais, as tramitações, transações. Como o amor, no caso, numa discordância a quatro: é Camila, a joia, o propulsor da erotização de Vanessa, que se chamaria Fernanda ou “Rosalina, ou qualquer nome assim” (BESSA-LUÍS, 2011, p. 45), e de António Clara, Cravo Roxo, com outro vértice formando dois triângulos quadrados: José Luciano, o Touro Azul. De facto, o amor ou o erótico é experimentado via exterior, como mero atributo de subjugação, simulação: seja a pornografia a que alegadamente Vanessa submete Camila na sala de estar (Camila negá-lo-á ao agente policial) como se integrada nessa espécie de estado orgiaco público por intermédia pessoa em que afinal nem esta age a não ser como avatar ou projecção – exponenciando, desse modo, o vocabulário como uma simulação –, seja a relação de difícil trato entre a Joia e o Cravo Roxo, na qual enxergamos inicialmente Camila idealizada na sua inocência de mártir, conquanto nos recordemos da suposta opressão exercida pela sua presença sobre os demais<sup>15</sup>. Por seu lado, a relação de Vanessa e Cravo Roxo é apenas suportada pela inferência feita relativamente a Camila. Vanessa ascende economicamente, entretanto

---

área da sociedade [...] sobretudo com o fanatismo da verdade que é outra forma de timidez” (BESSA-LUÍS, 2005, p. 168). A narração justificará, depois: “O fanatismo da verdade estava implantado como uma nova forma de governo e da vida, era a palavra de passe do político, do juiz, do padre, do médico e do estudante, de todo aquele que temia pela sua clientela, que sabia não ter forças para encarar o futuro, as mudanças e a desumanização das relações.” (BESSA-LUÍS, 2005, p. 168). Porém, não se tratará, esse esvaziamento aparente, da incapacidade da linguagem, mas da sua utilização fútil, despojada. Trata-se, talvez, de descrédito, desesperança, qualquer atributo contra um senso não de democratização, quer-se acreditar, mas de entronização com o medíocre pela sua vez, como se ainda resistisse à projecção de uma qualquer hierarquia não obstada, apenas deslocada. De facto, nos textos de Agustina observa-se essa discrepância entre uma promessa indicial de tornar algo comum e a ostentação serôdia da vulgarização. Em *Joia de família* lê-se: “É a esperança que guia os sentidos, que os faz viáveis para a linguagem” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 262).

<sup>15</sup> Recorde-se o discurso da mãe a seu respeito.

necessita e apenas ,a nível social, da figura de António Clara enquanto repercussão de um nome ou de um ambiente. Não deixa de ser curioso o facto de também aquele provir, aparentemente, de uma condição econômica desfavorável ascendida por usurpação, embora a questão da filiação aqui não seja objeto de análise.

Se a linguagem é fonte do *eu*, o seu excesso é anulação. Sendo assim,, a noção de verdade neste contexto acarreta percepção do comedimento. Não se pode dizer tudo. No caso, a linguagem, segundo o texto, deve funcionar como um símbolo. Um símbolo cuja repetição lhe retira força. De outra forma , a explicação dos mitos fá-los emergir, aplacando qualquer percepção de ordem simbólica, a qual não sendo indizível, não será, em simultâneo, traduzível. A aparente liberdade, social e/ou sexual é vivenciada apenas como emulação dela. O espalhafato do discurso diverge do discurso, é dizer: “[trazendo-lhe às vezes uma rosa, não mais do que uma, porque] o símbolo é suficiente e multiplicar o símbolo é como retirar-lhe a força” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 262). Pode afirmar-se que o extenuante processo de verbalização ou logomania identitária e a conceptualização posterior de uma palavra. É como a negação ou renúncia de uma vivência e eventual percepção íntima, primitivamente esboçada; a massificação por contraste da subjetividade e intersubjetividade. No essencial, os atos e as palavras replicadas limitar-se-iam a uma subjugação do *eu*, a uma massificação superficial, deturpando qualquer indício de discursividade efetiva. A solução fácil é aparente, e a Agustina cabe, textualmente, divergir dessa superficialidade do espelho, a qual tolhe em função do narciso espelhado, deturpa, condescende. Assim, os mistérios dessa *alma* ou *coração humano* implicam um discurso que se perca nele mesmo e que o obstaculize, a fim de salvar um princípio de manutenção cujo desfloramento anula os engramas culturais propícios aos afetos e à confiança. E talvez esse silêncio seja relevante, tão relevante como a marca de um incisivo meio quebrado numa pera d’água<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> “Um inverno frio”: acesso livre em *Colóquio Letras*, conto altamente simbólico e concentrado.

### 3 O título da peça, confundir e deixar pistas contraditórias

Analise-se o segundo capítulo, “Apelidos e sobrenomes” em que, tanto como aprofundar o conhecimento do leitor sobre as personagens e a trama, se toma o tempo histórico e o espaço social como figuras centrais: o Porto da baixa deserta e dos herdeiros macilentos que aprendiam a “a dispor do amor como de uma refeição ligeira, iogurtes e McDonalds”, que “não tinham futuro”, e que são depois descritos no capítulo “Roper” como a velha fidalguia portuense (BESSA-LUÍS, 2001, p. 70).

O retrato indireto é descrito em perspetivação interventiva por parte da autoria implícita, na medida em que aquela comenta os atributos dos diversos apelidos, a mobilidade e a herança social. O que se lê como omnisciência será mais compreensível como mote de reflexão de conceitos sociais, espaço de ênfase ensaística ou focalização interventiva pela qual são emitidos juízos e perceções ulteriores à diegese. A digressão crônica, de alguma forma, parece impor-se ao discurso narrativo. Dir-se-ia que o conhecimento presumivelmente total de que o dito narrador dispõe do espaço social mais decorre do entendimento do autor implícito enquanto comentador ou cronista, usando a diegese como mote, assumindo as categorias narrativas como preceitos conceptuais.

Distinguimos, assim, a voz do autor implícito e a voz do narrador de facto, transitando, por sua vez, entre a (pseudo)omnisciência e a focalização interna ou restrição de campo, as quais, porém, poderiam ser lidas como uma espécie de infração. Não raramente, tende-se a ler a informação disponibilizada como vocalização por parte de um narrador na sua omnisciência, para afinal a compreendermos a perceção de uma das personagens. Veja-se o exemplo seguinte, o qual, após as falas em discurso direto de António Clara e José Luciano, Cravo Roxo e Touro Azul<sup>17</sup>, evidencia a restrição de campo centrada em Clara e não o conhecimento totalizante de um suposto focalizador omnisciente:

Vanessa pôs-se a rir de uma maneira descabida como as mulheres que querem superar coisas que lhe são, no fundo, caras e insuportáveis, como um nascimento vil e os hábitos vulgares.

---

<sup>17</sup> A eventual simbologia dos nomes e demais considerações não são alvo de análise neste ensaio, embora ampliem, sem dúvida, a caracterização da personagem na suas ambivalências quer social, quer de teor sexual, pondo a descoberto motivos constantes da obra de Agustina Bessa-Luís.

A garganta deixou a descoberto as covas, que com a magreza se tornam mais cavadas e que em linguagem familiar se chamam saboneteiras. António quase falou alto ao lembrar-se daquilo. E de outras coisas. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 50)

O diálogo ou a impressão dele continua e, sub-repticiamente, a personagem revela as suas percepções, condicionadas certamente pelo seu foco, a sua própria articulação discursiva, sondada pelo narrador cuja voz tremula e deixa transparecer a da *persona* em construção. O paradoxo técnico conduz-nos, habilmente, ao que se assemelha à visão total, por detrás no dizer de Pouillon, manipulados por uma falsa sensação de conhecimento do mundo, uma falsa impressão de verdade quase total. A contradição nasce da confluência de planos perspetivos diversos, não necessariamente deduzíveis da onisciência do narrador, senão resultante da focalização interna variável, não raramente acessível por meio do discurso indireto livre. Repare-se, presumivelmente dada a conhecer por uma visão total, mesmo que irrigada na percepção obsessiva de Touro Azul, na análise da casa dos Albergaria. De facto, antes, o narrador e o autor implícito tecem comentários de âmbito social às alterações domésticas. É Touro Azul quem questiona: “Como vamos de casas de banho?” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 49). A longa digressão posterior situa-se na percepção ou foco daquele, em disputa com a de António Clara: “[...] os últimos Albergaria tinham feito enormes melhoramentos nas adegas [...] pareciam grandes catedrais iluminadas por clarabóias gigantescas para ver os astros.” A explicação do herdeiro dos Albergaria não impressiona: “Touro Azul não queria tomar conhecimento dessas inovações”. Na verdade, o que o narrador faz magistralmente é dar-nos conhecimento da relevância do nome face à morte, a recordação dele atestada na sepultura: “O que José Luciano não podia perceber é que os jazigos fossem melhores tratados do que os quartos de banho”. Logo, “Os últimos Albergaria estavam em cavidades revestidas de madeira preciosa e podiam ver-se as urnas com um folho de renda que era às vezes mudado como se fosse a dobra de um lençol. Mas de quartos de banho – nada” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 50). O diálogo sucede-se, seja em discurso direto, seja indireto livre, alternando o que parece ser a visão panorâmica total por parte do narrador com o discurso filtrado pelas personagens. Rapidamente, estas retomam a última palavra do narrador como se reclamassem a sua autonomia. Sendo assim, este processo aligeira os diálogos e permite ao autor implícito as reflexões sobrepostas

à diegese. Por outro lado, a própria ação resulta da reflexão sobre ela: “Não vamos assegurar que a troca de crianças recém-nascidas se deu exatamente como a descrevemos já. Continuamente se apresentam à nossa mente motivos de novas reflexões” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 60).

Mas este exame prévio desemboca na figura da Joia, a sedutora. A essência da sedução, um caso de paixão: eis um estado de revelação, segundo a narrativa. O sofrimento, como “pista de linguagem do comportamento humano primitivo e do qual parte todo o relacionamento com os outros e toda a nossa história natural” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 282) diligencia um sorriso em Camila. Ela reconhece o seu martírio como forma de ação no mundo e a aprovação de si como agente de revelação. Esse misticismo das coisas vulgares, que serão apenas o espelho mais óbvio das razões mais profundas, cerca Camila, comparada a Joana D’Arc, bem como, posteriormente, ainda que vivenciado de forma mais ou menos intelectual e, diga-se, altivo por Alfreda em busca de uma conversa ante uma mesinha de chá com Nossa Senhora. O autor implícito, ou a autora implícita, referencia, então, a imaginação e o humor como traços de inteligência, foco de mudança. As pessoas não entendem Camila e temem-na no seu poder maior, o de reflexão e minimização risível do mundo. “Cidadão de corpo inteiro” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 292), apresenta-se e ri-se na noite silenciosa, tal como Alfreda irá dizer-se: “Eu sou quem sou” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 55), e ri-se novamente na recusa da assinatura da venda da casa a que Vanessa a tenta submeter a fim de pagar dívidas. É o seu momento Joana D’Arc, a recusa e segurança de se saber inteira, seguindo-se uma longa reflexão focalizada na sua percepção da relação semi-incestuosa com o pai. Camila entende-se designada e não escolhida: “sem mancha” na sua perspectiva, o que equivale a dizer sem herança de malícia e ignorância” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 299). A culpa, sobre a qual se suportam as culturas, não a dispensa enquanto mero espoletar de um destino.

A focalização *a la* Stendhal, no capítulo VIII, em que Camila se encontrará sozinha, explicita a sua vivência aquando do incêndio na discoteca de Vanessa. Esta desaparece, António, pretensamente, morrerá, Touro Azul será preso, Camila? Camila é investigada. Mais adiante, os filhos que terá de outra vida brincarão aos terroristas com “uma máscara de lã preta que ela queimou sem lhes dar tempo a ver que ela intervinha nos seus jogos” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 344). De facto, após o *acidente* na discoteca, “Quatro máscaras foram encontradas na berma da estrada e

um par de luvas. O que o agente dizia sempre era que os passos de Camila não tinham lógica e que não obedeciam a um plano. Pareciam ser seguidos para confundir e para deixar pistas contraditórias” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 344). Como um narrador, enfim, ou antes um autor. As personagens, como desde Dostoievski, não mais podem, a par com a noção filosófica de pessoa, ser apreendidas e especialmente comunicadas como um retrato perfeito e balzaquiano. Por outro lado, a máscara social da sociedade mercantilizante, tecnocrata e velocista impele à multiplicidade bíblica: *legio nomen mihi est, quia multi sumus*. Eu sou uma legião.

O agente policial, nas suas observações, identificará as mulheres como motivo de mudança, fundadoras de uma cultura. Fá-lo com Camila e posteriormente com Celsa Adelaide, comparando-a às beatas que dão conta da ressurreição de Cristo: “Não lhes bastava dizer ‘o corpo desapareceu’. Não senhor. Levantaram o boato de que um anjo as informara de que Cristo tinha ressuscitado” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 35). Como agentes de mudança, para a qual a inteligência se exige, o crime deixa de ser ilícito, mas o resultado dessa dinâmica. Significa isto que o discurso sobre a transgressão ou a exceção, normalmente de carácter extraordinário e assim indizível, impelirá à mutação. A aculturação, enquanto categoria de produção semântica sobre o invulgar, o tabu, ou o delito, abandona o domínio do simbólico ou arquétipo espectral e torna-se perceptível e variável; dizível. A ação constituída sobre o discurso legitima-o, normaliza-o e fá-lo ascender à vulgaridade. Nesse sentido, tanto Celsa Adelaide, como Camila, com o seu apetite pelo jogo, instam à mudança. De facto, as grandes alterações resultam em grande medida da ação da primeira, com a substituição da criança *morta* dos Albergaria pela sua. Camila, sendo una, não deixa de alentar a transformação, a sua, sem que o rosto se altere, impávido, e a dos demais. Na sua mente, observamos a passagem temporal, a tia Tofi, o Salto da Senhora, Celsa Adelaide com o saquitel, as criadas que se tornavam noivas e lavavam nos tanques as peças dos lençóis. Um Douro que morre e uma joia que vive em qualquer circunstância: “Tinha outro marido, outra casa [...] caíam árvores, o rio tornara-se navegável” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 335), qualquer paixão pelo infinito como um pseudónimo, outro nome, como Camila recorda face a Pessoa, incitando o marido a convidar alguém para jantar: “Quatro pessoas, não quero mais” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 335). Na verdade, a constância de Camila é a mudança cujo movimento ascendente poderá fundear-se na culpa: não lhe assentir a

ameaça da podridão, porém a robustez da progressão: “Para viver além da culpa era preciso uma fortaleza que se alimentava de um só propósito: ir subindo na escala humana até atingir um lugar que lhe parecesse digno dela” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 336). O crime, assim, a par da técnica, convertera-se abertamente num modo de vida, uma forma de flexibilidade. A pergunta, afinal, será: qual o profundo sentimento que se mantém, “como se o tempo não passasse e os costumes não mudassem?” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 7).

Poder-se-ia concluir, nos termos sustentados, da impressão irônica a que o leitor se sujeita perante a construção paradoxal dos romances agustinianos, traduzida pela atitude irônica de distanciamento mediante a própria produção, a qual se situará nos comentários exegéticos metaliterários dos textos, de que é exemplo o primeiro capítulo do texto explorado. Explicando ainda a artificialidade dos mecanismos romanescos, nomeadamente a credibilidade da voz, Bessa-Luís questiona o conceito de verosimilhança, focalizando o discurso de forma a sustentar tal noção na sua precariedade, mais dependente da boa-fé de quem aceita do que da subtileza artífice de quem emite. Um ato de fé. Como o amor, um ato de fé.

## Referências

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 2011.

AYALA, F. *Reflexiones sobre la estructura narrativa*. Madrid: Taurus, 1970.

BAL, M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto, 2009.

BATAILLE, G. *Eroticism*. London: Penguin Books, 2001.

BESSA-LUÍS, A. *A alma dos ricos*. Lisboa: Guimarães Editores, 2005. (Trilogia “O princípio da incerteza”, v. 2).

BESSA-LUÍS, A. *A Corte do norte*. Lisboa: Guimarães Editores, 1987.

BESSA-LUÍS, A. *Joia de família. O princípio da incerteza*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

BESSA-LUÍS, A. *O livro de Agustina*. Lisboa: Guerra e Paz, 2007.

BESSA-LUÍS, A. *Ternos guerreiros*. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

BESSA-LUÍS, A. Um inverno frio. *Colóquio/Letras, Ficção*, Lisboa, n.º 16. Nov, p. 53-55, 1973.

BENVENISTE, E. *Baudelaire*. Paris: Lambert-Lucas, 2011.

BOOTH, W. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

FRANÇA, E. “Eu só tenho que realizar e este produtor é impecável”. *Diário de Notícias*, Lisboa, 22 abr. 2005. Disponível em: <<https://www.dn.pt/arquivo/2005/eu-so-tenho-que-realizar-e-este-produtor-e-impecavel-596612.html>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

KRISTEVA, J. *Polylogue*. Paris: Seuil, 2008.

KRISTEVA, J. *Revolution in Poetic Language*. Columbia: Columbia University Press, 1984.

MIGOYO, D. *Estructura de la novela. Anatomia de El Buscón*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978.

REIS, C.; LOPES, A. C. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 2011.