



As irmãs que Agustina nunca teve: Florbela Espanca, Maria Helena Vieira da Silva, Paula Rego e Graça Morais

The Sisters Agustina Never Had: Florbela Espanca, Maria Helena Vieira Da Silva, Paula Rego and Graça Morais

Catherine Dumas

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris/ França

catherine.dumas@univ-paris3.fr

<http://orcid.org/0000-0003-1136-9105>

Resumo: Pretende-se estudar a forma como a romancista Agustina Bessa-Luís coloca a noção de “irmã” no âmago da sua relação com as obras visuais que acompanha, e as suas artistas Maria Helena Vieira da Silva, Paula Rego e Graça Morais. Para além disso, analisa-se *A vida e a obra de Florbela Espanca* como o livro em que a biógrafa define os seus critérios deste gênero literário. Pondera-se até que ponto a escritora biógrafa se confunde com a romancista e a crítica de arte num novo conceito de ekphrase que tanto se exercita na página como na tela, sendo a noção de atelier comum às artistas e à escritora.

Palavras-chave: ekphrasis; Maria Helena Vieira da Silva; Paula Rego; Graça Morais; Florbela Espanca.

Abstract: We profess to studie the way how the novelist Agustina Bessa-Luís places the notion of “sister” at the center of her relationship with the visual work she accompanies, and the artists Maria Helena Vieira da Silva, Paula Rego and Graça Morais. We analyse *A vida e a obra de Florbela Espanca* as the book where the boiographer defines her standard of this literary gender. We consider whiser the writer biographer gets confused with the novelist and the art critic in a new concept of ekphrase that exercises itself as well in the page than in the picture, as the atelier notion is shared by the artists and the writer.

Keyword: ekphrasis; Maria Helena Vieira da Silva; Paula Rego; Graça Morais; Florbela Espanca.

A relação que Agustina Bessa-Luís mantém com o mundo da arte ao longo da sua obra tece uma rede complexa de referências, aproximações e ímpetos que tendem em anular as fronteiras, tanto dos gêneros literários como das artes. Desde a presença da artista que analisa e comenta a osmose com a obra e a pessoa, Agustina vai desenvolvendo um conceito seu da biografia e da crítica de arte. A partir dos três livros que escreveu sobre/com as três pintoras Maria Helena Vieira da Silva, Paula Rego e Graça Morais – *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Siva, As meninas, As metamorfoses* –, e juntando-lhes *Vida e obra de Florebela Espanca* por ser essa a biografia primordial onde Agustina assenta os grandes traços das futuras colaborações com mulheres artistas, me proponho estudar a forma como a romancista coloca a noção de “irmã” no âmago da sua relação com as obras que acompanha. Veremos até que ponto que a escritora biógrafa se confunde com a romancista e a crítica de arte num novo conceito de ekfrase.

1 Irmãs, um conceito de aproximação

A palavra “irmã” é reiterada e vai-se afirmando ao longo do livro *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*. Encontramo-la pela primeira vez supostamente escrita pela mão da pintora. Eis a citação escolhida pela romancista como texto primordial da sua criação biográfica:

‘A Agustina, com a sua imaginação, poderá descobrir, inventar, melhor do que eu possa dizer, aquela que eu sou’ – escreveu a Maria Helena. ‘Com os restos de aquela que eu não sou, ainda pode criar a irmã que não tive.’ (BESSA-LUÍS, 1982, p. 23)

A delegação da palavra de Maria Helena para Agustina através da afirmação duma certa sororidade – “Invento a verdade” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 23), afirma Agustina logo a seguir – autoriza a biografia e justifica a aproximação que ela fez *supra* entre a pintora e Marguerite Yourcenar, a partir do seu amor comum dos animais:

O amor dos animais contém muito da desaprovação pelos seres humanos e é próprio dum melindroso estado de revolta que não encontrou a sua linguagem. Em Yourcenar encontra-se uma espécie de disposição nervosa em que a mulher troca a crise da vingança (uma vingança obscura e despersuadida pelo temor cultural) pela forma estacionária do culto das espécies inferiores. (BESSA-LUÍS, 1982, p. 23)

Agustina inicia aqui a formação de uma espécie *sui generis* de sororidade que se estruturará no exercício literário da biografia. É óbvio que estamos longe da sororidade política tanto de uma feminista como bell hooks, da sua radicalidade, como do interseccionalismo americano. Mas, através da menção desse laço com “espécies [ditas] inferiores”, aparece uma comunidade de mulheres subversivas que se expressam através da sua arte.

Mais à frente, a biógrafa faz sua citação da carta de Vieira da Silva: “Não sei se chego a fazer a biografia da irmã que Vieira não teve, ou se lhe dou o carácter da minha própria biografia. Se formos coincidentes, Narciso afinal tem razão em frequentar os lagos.” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 45). Esta segunda ocorrência motivou a redação do título que dei a este meu texto – “As irmãs que Agustina não teve” – e permitiu-me tecer a problemática da sororidade que desenvolvo aqui.

Na parte final do seu texto sobre Vieira da Silva, Agustina volta a citar a dita carta, novamente pela voz da pintora (BESSA-LUÍS, 1982, p. 87-88). Segue-se um comentário da biógrafa a fingir mau humor, socorrendo-se de Cézanne, confundindo a sua tarefa de biógrafa com a do pintor retratista:

Tudo está muito bem, mas eu preferia retratar uma maçã que posasse como uma maçã, e não uma pessoa que não quer posar. De resto, não há modelos voluntários, e Cézanne sabia isso. Por isso disse à mulher dele que posasse ‘como uma maçã’, quer dizer, sem deixa despertar a personalidade, inocentemente. Mas é a coisa mais difícil que há, depois de fazer castanhas em calda (BESSA-LUÍS, 1982, p. 88)

Tratarei, mais à frente, da osmose entre as duas artistas e as respetivas artes, osmose que resulta do conceito de biografia próprio de Agustina. Aqui, a confusão dos gêneros, trabalhada por alguma dose de humor (bom humor desta vez), assimila o retrato pictórico e o retrato [auto]biográfico com a receita de cozinha, metonímia da retórica clássica. Temos, portanto, o registo escrito/sonoro da carta lida pela biógrafa como uma voz interiorizada, o registo visual de Cézanne e o registo gustativo das “castanhas em calda”. Esta forma de sinestesia aproxima as duas criadoras, Agustina e Maria Helena, numa sororidade artística. Segundo a pintora, será a “imaginação” que permitirá tal aproximação. E como encontrar melhor processo do que o sinestésico, neste caso?

A palavra “irmã” reaparece em *As metamorfoses*, livro assinado a par por Agustina Bessa-Luís e Graça Morais. Esta dupla autoria abona a favor de um diálogo interartes equilibrado entre a pintora e a escritora. Tal acontece também com Paula Rego em *As meninas*. Agustina tanto se revê na categoria de artista que assume a par com as duas coautoras destes livros, como na de obras de arte. Em *As meninas*, muito barrocamente, Agustina opera esta aproximação entre as artes tanto da escrita como do desenho para estabelecer a noção da comunidade da arte, “esse mago interior que se chama a arte” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 16): “O desenho de Paula é uma escrita. Paciente, determinada, barroca [...]” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 16); e, mais para a frente: “[...] tudo aparece no desenho da escrita” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 17-18).

Se o leitmotiev da carta em *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva* aparece ao longo do texto de Agustina como a voz do encontro, acabamos de ver que houve alguma resistência de parte da escritora à sedução exercida pelas palavras da pintora. Isto se reproduz em *As meninas* e já existia em *Florbela Espanca. A vida e a obra*. No entanto, não se repete em *As metamorfoses*. Proponho-me analisar este percurso entre desencontros e encontros, que deu lugar à presença inelutável da biografada.

Florbela Espanca. A vida e a obra pode ser considerado como o protótipo que inaugura as biografias de mulheres artistas, se atendermos à anedota que a biógrafa gostava de contar a propósito da circunstância da sua aceitação e que foi relatada primeiro por Maria Lúcia Dal Farra e por Jonas Leite nestes termos:

Agustina não queria escrever sobre Florbela. Convidada pela editora Arcádia para biografar a poetisa, não dera resposta definitiva, até que, segundo narra Maria Lúcia Dal Farra (2017, p. 3), em um telefonema por engano, um homem pergunta a Agustina se era “Bela” quem falava. Foi uma espécie de sinal de que a biografia deveria ser escrita. Como se fosse o gesto empático que faltava para se alcançar a dimensão afetiva inerente aos trabalhos dessa natureza: “para dizer a verdade sobre alguém é preciso amar esse alguém. Só então se pode amar a verdade que ele personifica.” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 125)

A partir daí, Agustina passa a chamar Florbela de Bela, como se fosse da família, quer dizer como se fossem irmãs. Escrevi sobre este episódio que também ouvi da boca da própria Agustina: “Transforma-se o

amador na cousa amada”, diz o soneto de Camões, e a Agustina foi preciso, portanto, ver-se como “Bela” para poder escrever a respeito de “Bela”, com “certa dose de narcisismo para chamar a si o objecto biografado, dando assim a sua contribuição para a história das metamorfoses recíprocas do amante e do ser amado.” (DUMAS, 1997, p. 200).

No caso de *As meninas*, também existiu o telefonema primordial, mas no sentido contrário a Bela. A pintora cavou um abismo entre ela e a pretensa biógrafa. Agustina conta: “Ouvi a Paula Rego ao telefone e a voz dela não me agradou. Tinha o mesmo tom enervante e desprendido de Vieira da Silva quando falava das coisas de Portugal.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 9). Agustina, naquela altura directora do teatro D. Maria, queria encomendar à pintora “duas grandes telas, ou quatro, para o salão nobre do teatro [...]” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 9). Mas sentiu que Paula tinha “prazer de recusar uma encomenda, por tentadora que ela fosse” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 10). Agustina desistiu do convite e, só em 1992, reatou com a pintora: “Quando pego na pena para escrever sobre Paula Rego, faço-o como se reatasse um antigo encontro. Desde a infância. / Lentamente, desdobro as pregas dessa vida de menina e em muitos detalhes eu estou lá.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 11).

Em *As metamorfoses*, Agustina conta as circunstâncias da sua colaboração com Graça Morais:

Este feliz encontro com Graça Morais merece bem o título de *Maneiras de ser*. Somos uma só uma identidade em múltiplas formas de conhecer o vasto mundo e os seus milagres. [...] somos como irmãs que se desvelam em honrar a mãe Terra, eterna não diremos, mas preparada por nossas mãos a empreender o voo, um dia, para outro lugar no espaço. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 12)

Por um “feliz encontro”, eis como Agustina entra em osmose com a obra de Graça Morais. Pois neste caso, trata-se, com efeito, de osmose entre uma obra e outra. Agustina conta o seu conceito de outridade através desta reflexão sobre o comum, é dizer a comunidade:

O comum tem também uma natureza do que é sublime. Também ele anula os sentidos e se faz exemplar. É para essa perfeição do comum que o homem caminha, e as suas metamorfoses significam os caminhos em que os elementos puros ficam de parte. Demos demasiada prioridade aos elementos puros e vemos como se rebelam os que chamamos perniciosos ou vulgares. Amar o que nos é próximo conclui a nossa verdade. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 11)

Mas a autora também comenta a sua noção de “metamorfose”, que se destaca da de “comum” de forma contraditória, aparentemente paradoxal:

Em cada um de nós existe uma outra pessoa que desconhecemos. Os sonhos, as obras literárias às vezes chegam a travar relações com essa pessoa. Mas raramente a conseguem amar pelo que ela introduz no meio controlado em que nos abrigamos como numa concha protectora, o princípio da desordem e do medo. Para olhar de frente os nossos sonhos é preciso muita coragem; é preciso, sobretudo, uma aliança com a alma humana, constituída por uma diversidade de unidades hereditárias. O homem é uma partícula que, de vez em quando, se desprende da massa colectiva, dando origem ao mistério da metamorfose. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 101)

A divergência de pontos de vista entre estas duas citações do mesmo livro, *As metamorfoses*, não surpreenderá o leitor da obra de Agustina, pois a autora o habituou a uma certa desestabilização conceitual. No primeiro caso, o ponto de vista é de natureza ético. No segundo, trata-se de uma introspecção de teor psico-psicanalítico e da elaboração duma teoria da criação artística continuada ao longo da obra. Em ambos os casos, a osmose e a metamorfose contribuem à explicação do mecanismo psíquico do artista. Num artigo meu, debrucei-me nas “mediações femininas” que actuam na obra de Agustina para “repensar o estatuto do artista na nossa contemporaneidade” (DUMAS, 2017, p. 57). Florbela Espanca, por ser poeta, afasta-se da arte da romancista Agustina. Por isso mesmo, a sua biografia também actua no sentido de investigar a psique do criador, no intuito de criar a tal “unidade do ser” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 45). Em *A vida e a obra de Florbela Espanca*, a autora pretende biografar a poeta paralelamente à sua época: “A biografia tem que ser o modelado de algo que constitui o mais íntimo duma sociedade” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 45). Só que a arte faz às vezes da magia. No mesmo livro, Agustina fala do “elemento mágico da poesia”. E acrescenta que Florbela “Escreve versos, como os primeiros homens desenhavam os caracteres rupestres. Nela, a estética parte directamente do exorcismo face ao objeto.” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 24). Já nesta primeira biografia duma artista, encontra-se a menção do desenho que, como já vimos, será tão importante para operar a osmose entre Paula Rego e a sua biógrafa. Mas em *Longos dias têm cem anos*, a osmose entre biógrafa e sujeito biografado era anunciada nestes termos: “‘Eu também sou pintor’ – digo” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 86).

2 Biografia e ekfrase

Agustina passa, portanto, da escrita biográfica como narradora omnisciente (*Vida e obra de Florbela Espanca; Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*) à escrita a quatro mãos (*As meninas; As metamorfoses*). Com Florbela Espanca, Vieira da Silva e Paula Rego, ela observa uma regra da biografia canônica, a cronologia, dando relevo à ascendência e à infância das biografadas: “Quando pego na pena para escrever sobre Paula Rego, faço-o como se reatasse um antigo encontro. Desde a infância.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 11). A importância que a infância tem no texto [auto]biográfico ganha em intensidade quando, em *Longos dias têm cem anos*, Agustina lembra uma conversa com o casal de pintores, no atelier de Abbé Carton, enquanto vai articulando “esta biografia”: “Ao mesmo tempo, tudo acontece e muda: a infância de Vieira e a minha, ambas peregrinas boémias de quatro anos [...]” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 85). No mesmo livro, a biógrafa estabelece uma conexão com a biografada ainda mais profunda e intrincada, a partir de um quadro especial o da pequena sereia. Conta Agustina:

Um dia eu vi no atelier de Vieira o pequeno quadro da Sereia. É um óleo sobre madeira; a sereiazinha de olhos verdes não tem mais de cinco anos, como a Maria Helena, em Hastings, quando viu o *Sonho duma noite de verão*. [...] Então, naquela tarde pálida do inverno parisiense, eu tive um capricho: ‘Compro-lhe a sereia’ – disse. [...] Maria Helena riu-se: ‘Não a vendo, é o meu talismã’ [...] A verdade é que eu tive pela *Sereia* um amor infantil e sério, como quando uma criança descobre uma coisa preciosa [...] (BESSA-LUÍS, 1982, p. 51)

Agustina, posteriormente, em *O livro de Agustina*, a sua foto-autobiografia, retoma esta lembrança da “pequena sereia de cinco anos”, para ligar à sua própria infância (BESSA-LUÍS, 2002, p. 109). Regressando ao nosso *corpus*, em *As meninas*, Agustina comenta personagens de crianças a voarem nos quadros de Paula Rego, especialmente em *A terra do nunca*. Escreve:

As crianças a voarem são do mais maravilhoso. Estão em posições de quem acorda dum sono tranquilo, os cabelos voam, os braços estão estendidos com graça [...] Em *A terra do nunca*, a mesma menina deixa-se levar sobre o mar onde acontecem coisas extraordinárias. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 72-71)

“Maravilhoso” e “extraordinárias” apontam para o a ligação da infância com o universo do maravilhoso presente tanto na obra da pintora como na da escritora. É mais uma pedra de toque entre elas. Há num romance de Agustina uma criança que atravessa o quadro de Rembrandt, *A ronda da noite*, conferindo-lhe a mesma qualidade do maravilhoso. Chama-se esta criança Saskia e é definida pela romancista como a “paquena feiriceira” (BESSA-LUÍS, 2006, p. 294).

Ligadas à infância, as casas têm uma preponderância em toda a obra de Agustina. A biógrafa revê-se nas casas sucessivas de Paula, em Sintra, e até a de Paris, da rua de Abbé Carton onde se destacam “a escada em espiral que se implanta no centro da sala” e o “armário iluminado” que lhe “faz lembrar um presépio onde cristalizou uma história” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 28). Desde a sua novela *Mundo fechado* (1948) é que sabemos a importância da casa na obra romanesca de Agustina. Enfatiza-se no romance *A sibila*, com a famosa Casa da Vessada. A casa é religada à infância e se, em *Longos dias têm cem anos*, a casa onde Maria Helena passou a infância em Sintra nunca é mencionada pela pintora, o que Agustina deplora. É-lhe, portanto, imprescindível estabelecer uma ligação com esta casa pela imaginação:

Imagino a casa de Maria Helena, em Sintra, e dá-me que pensar porque não fala nela. A Casa é a mastaba, a creche franciscana ou mesmo o lugar de prazer sempre revisitado. Dela temos sempre memória do leito, da escada, da mesa, do fogo, do armário de remédios, do quarto escuro, das malas de viagem que raramente se abrem. Porém, quando Maria Helena fala da infância, a casa não aparece nunca. [...] o fundo juvenil de Vieira diz-nos: ‘Procura a casa...’ E ela aparece: um chalé mergulhado na verde mata, um jardineiro varrando as folhas, uma sineta no canto esquerdo da porta de serviço. Quando eu era criança, admirava as casas que tinham uma sineta assim e que servia para tocar para o almoço [...] (BESSA-LUÍS, 1982, p. 87)

Em *As meninas*, Agustina opera a simbiose entre a sua imaginação e a de Paula Rego:

Não sei que quadros faria Paula Rego a partir de Elsinor. Se visse os estanques com negras carpas, dessas que se diz que são imortais, o que pintava ela? E preciso chegar ao pólo da imortalidade (um deles talvez seja o castelo de Elsinor) para pintar um jardim. Sem árvores, não é necessário que tenha árvores. Basta que tenha um

pouco de azul e santas nos seus nichos e patamares. E *As meninas*, evidentemente. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 122-123)

Agustina conclui o texto deste livro a quatro mãos por este postulado: “Só a imaginação” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 124). Em *Longos dias têm cem anos*, fala num convite que fez a Vieira da Silva para ela conhecer o seu jardim. Mas ela não foi e Agustina comenta:

Sei que o meu jardim tinha espécies raras que se perderam: a passionária, as clematites, a flor do tabaco, e outras. Agora, nem Maria Helena, nem ninguém, as pode ver mais aqui, e, assim, essas formas, que o espírito humano levaria ao extremo da sua expressão, morreram. Não as ver foi como matá-las, na verdade. (BESSA-LUÍS, 1982, p. 65-66)

Maria do Carmo Mendes escreve sobre o relacionamento de Agustina com a natureza, falando de:

as posições da própria escritora sobre o modo como o ser humano deve relacionar-se com ela, encarando-a não como um objeto de mera contemplação, mas como um sujeito vivo que deve ser cuidado, acarinhado e respeitado. (MENDES, 2017, p.133)

Agustina critica Marguerite Yourcenar, que ela integrou, no entanto, na sua sororidade, como aludi *supra*, por não ter “a cultura celta e vegetal” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 107). A portuguesa revê-se nos jardins da infância:

Antes de ser público, o jardim foi uma criação que englobava a geometria e a metafísica. Tinha portões que o separavam do mundo, para lá dos muros era a selva. Havia mesmo jardineiros que incluíam uma parte de selva no jardim, atribuindo-lhe o papel do inconsciente, do impulsivo e do que é enigmático na pessoa. Quando alguém atingia um nível de fortuna elevado, chamava um famoso jardineiro para lhe traçar, com esquadro e compasso, a área dum jardim. Tinham lugares de repouso e de passeio, lagos com peixes onde viviam às vezes salamandras. Grandes tílias bordejavam as avenidas, grutas com estalactitas falsas eram cavadas no chão. Desenhava-se ao centro um bosque encantado, com árvores exóticas, silenciosas como as árvores das florestas mortas. Havia desses jardins no Porto que eram feitos para uma amante muito amada. Eu própria sou um pouco evadida dum jardim desses onde as crianças entravam para profanar, porque não tinha sido pensado para crianças. (BESSA-LUÍS, 20014, p. 120-121)

O jardim de Agustina, contrariamente ao pintado por Paula Rego, tem muitas árvores. Em toda a sua obra, as árvores são o objecto de uma crença xamânica no seu poder espiritual. Quanto a mim, esta linha de força fica perfeitamente evidenciada no conto breve que fecha o livro de crônicas intitulado *Contemplação carinhosa da angústia*, “O castanheiro do Gólgota” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 363-364). Em *Longos dias têm cem anos*, Agustina fala outra vez do seu jardim da Rua do Gólgota, imaginando um encontro com Vieira da Silva debaixo da magnólia rosa:

Também há um sítio bom para encontrar Vieira da Silva: debaixo da magnólia rosa, quando ela floresce no meu jardim. As pétalas caem e parecem mãos cortadas, como a daquela princesa que prometeu dar a mão a um califa que não amava e lha mandou de presente, como uma magnólia morta. (BESSA-LUÍS, 1984, p. 107)

Indissociável da infância é a figura do pai que cela a sororidade das artistas numa estrutura familiar semelhante. Para Agustina, tal como para Yourcenar, (auto)biografar significa alicerçar o presente numa vida no passado numa linhagem. É o que ela faz em *A vida e a obra Florbela Espanca*, quando escreve:

É preciso conhecer os antecedentes dessa mulher, ao mesmo tempo rendida e insubmissa que foi Florbela Espanca, para que a sua reidade seja de facto desapossada do preconceito, para dar aceso à transcendência a que toda a criatura humana tem direito. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 34)

Escreverá mais tarde que “É impossível compor o perfil biográfico de alguém sem ter em conta a cave bachelariana, o antepassado.” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 22). A impotência do pai nos retratos psicologizantes da autobiógrafa explica-se, tanto por uma indagação do inconsciente da biografada, como pela vontade de desconstruir uma estrutura patriarcal da sociedade, através do conceito de sororidade que ganha desta vez um teor político. A sua insubmissão, Florbela, filha das ervas, deve-a ao pai: “É dele que Bela tem o génio irascível e repentino.” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 35). Florbela biografada por Agustina ecoa com muitas personagens femininas da sua obra romanesca, em primeiro lugar com a Quina de *A sibila*, que têm um mixto de veneração e de condenação com respeito ao pai. É o caso de Vieira da Silva quando Agustina lhe faz dizer: “‘Nunca trabalhou’ (...), com uma espécie de interrogativa memória. Tinha muito talento e era inventivo e inovador.” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 57).

Para Agustina, Paula Rego, em *As meninas*, desconstrói a figura do Padre Amaro do romance de Eça para o transformar em “o pai”:

Mas o padre de Paula é realmente o pai. A maneira como põe a mão na cabeça da jovem equivale a uma consulta. Ela protege o peito com o manto azul, o manto da virgem. Parece prestes a levantar-se e a sair da sala. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 44)

Na relação das suas heroínas com o pai, há, em Agustina, tanto nos romances como nas biografias, uma suspeição de incesto. Mais à frente em *As meninas*, a escritora conta:

Os antepassados de Paula Rego decerto têm uma função importante na sua pintura. O pai está perto nas ocasiões mais interessantes da vida da menina. A quinta da Ericeira rejubila, enche-se de amigos, festeja-se uma caçada, um aniversário, a morte do rei. É quando o homem da casa se manifesta. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 54)

Agustina contrapõe à figura do pai o grupo das mulheres “numerosas, criadoras de ritos, e que se alimentam, curam, tratam, lavam, cozinham, rezam. Sem elas a casa seria muda e sem graça.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 56). Em *As metamorfoses*, Agustina reinterpreta a personagem da Sibila, em particular a sua relação com o pai:

O pai, se estava presente, olhava-a com doçura. Esse olhar era tudo quanto ela queria; voltava ao trabalho, a sua forma de sedução. Era uma sedutora de génio, a paixão tornava-a incansável [...]. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 80)

A sociedade onde vive a Sibila é matriarcal:

A Sibila ainda que amasse o pai entranhadamente, não o reconhecia como o chefe duma linhagem. Só as mulheres transmitiam o sangue e o nome. Não se sabia donde vinham aqueles costumes, mas obedeciam-lhes. Por despeito talvez, os homens tornavam-se indolentes e amigos de prazeres. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 82)

O amor ao pai é, para Agustina, um sentimento trabalhado pela contradição¹. Fala, a propósito de Florbela, de uma “ligação falhada ao

¹ Já escrevi sobre a estética da contradição em Agustina Bessa-Luís, que uma dicção é “possível, múltipla e paradoxal, produzindo um texto cuja legibilidade é condicionada pelo dizer ‘contra’” (DUMAS, 2017, p. 57).

pai” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 113), e, lembrando a Sibila, ela escreve: “[...] ao recordá-lo de forma mais intensa, ele se tornava num inimigo.” (BESSA-LUÍS, 2007, p. 100). Em *As metamorfoses*, Agustina vai buscar a um romance inédito de juventude, *A água da contradição*, uma personagem que encarna este conceito:

Ela própria, por um vertiginoso desejo de conhecer o mundo pelo lado heróico (como Santa Teresa de Ávila, sua meia-parente por coisas da imaginação, entrara muito depressa pelos caminhos da contradição. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 16)

Notemos, de passagem, a menção da figura de Santa Teresa de Ávila, muito presente na obra romanesca e aparentada à autora, no que diz respeito ao seu mito pessoal.

O pai é uma das muitas personagens das biografias de mulheres de Agustina. Nota-se, na cronologia dos quatro livros que analizo, um crescendo da invasão da categoria ficcional da personagem. Este processo entra no marco da porosidade entre os gêneros literários. Vimos que, em *A vida e a obra de Florbela Espoanca* e em *Longos dias têm cem anos*, o cânon biográfico clássico, quer dizer o esboço de uma “linha de vida”, ainda impera (GUSDORF, 1991a; 1991b) ligada tanto ao real socio-histórico como ao real cotidiano da biografada. Estes dois livros são organizados com uma antologia final – tanto dos poemas de Florbela como dos quadros de Vieira da Silva, consoante os padrões da coleção ‘A vida e a obra’ da Arcádia copiados no segundo caso. No que respeita a Paula Rego e a Graça Morais, podemos falar numa verdadeira ekfrase na qual texto e imagem caminham a par no desenrolar do livro. Em *As meninas* e *As metamorfoses*, as personagens ficcionais invadem e subjugam o texto biográfico. Na biografia de Paula Rego, a próprias *Meninas* são as personagens da ficção que Agustina nos conta com um gesto ekfrástico, havendo nos quadros uma quantidade de personagens secundárias – humanas e animais – que contribuem para estender a narrativa. Quanto ao livro a quatro mãos com Graça Morais, a autora insiste no conceito de metamorfose que lhe permite contemplar a infinidade de personagens que, paralelamente aos retratos pintados por Graça Morais, se multiplicam ao longo do texto. De entrada, Agustina explica-se:

Nesta peregrinação pelos meus romances (e que pode incluir mesmo as biografias), as variadas vocações impostas pela natureza da pessoa são contempladas. Mas, em resumo, acontece que a

alquimia das metamorfoses é implacável: o que é dominante como herança genética impõe-se aos gostos da educação e à vontade imaginária. Sempre acabamos por ser o que somos na pluralidade dos nossos sonhos. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 9)

A seguir esta introdução de um texto chamado de “peregrinação”, aparecem as personagens, duas irmãs cuja vida vai sendo narrada por Agustina que, encontrando-lhes rapidamente um nome – Carolina e Alberta –, faz delas personagens de ficção. Jonas Leite explica nestes termos a contaminação entre o gênero biográfico e o gênero romanesco:

À vista disso, Agustina Bessa-Luís executa uma junção de aspectos da biografia somados a aspectos do romance, criando uma potência ímpar para o livro debatido, pois aquilo que a biografia não poderia dar é franqueado pelo romance, haja visto que “o biógrafo tem uma deficiência com relação ao romancista na medida em que não pode evocar a vida interior da sua personagem. Falta-lhe as fontes que lhe permitiram penetrá-la, ao passo que o romancista sempre dá largas à fantasia” (DOSSE, 2009, p. 59). O reverso também é possível, justamente pela noção de “verdade” que é vista como um atributo das biografias e como faltante aos romances. (LEITE, 2020, p. 28)

A própria Agustina, em *As metamorfoses*, salienta a ligação que faz logicamente entre as categorias de personagem e a de metamorfose:

Deste modo, as personagens dum livro são como cristais de gelo prontos a tomar formas diversas, prontos ao desaparecimento mas não ao seu final. É o caso de tantas figuras de romance que a crítica simplifica reduzindo-as a uma fossilização. [...] O indivíduo não contém apenas o duplo, mas muitos outros que reclamam a sua identidade desde o mais profundo do seu ser. (BESSA-LUÍS, 2007, p.16)

Em *As meninas*, temos já um exemplo da viragem ekfrástica de *As metamorfoses*. É a propósito das personagens das criadas dos quadros de Paula Rego a partir das quais Agustina alude à *Madama Bovary* de Flaubert. Logo a seguir, a escritora fala do seu romance *Vale Abraão* no qual deu uma versão da diegese do romancista francês contextualizada no Alto Douro do século XX. Enfatiza o grupo das personagens das criadas: “Esta vida de interior está descrita na *Madame Bovary*, mas sem

aquele acompanhamento de servas a que eu dei mais significado no *Vale Abraão*. É o ginecéu, quando não o harém.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 43). Retoma, a propósito do quadro de Paula Rego *A menina e o cão*, a coorte das “pessoas visionadas de Paula”:

E vem até ela a sua corte, criadas, gente da casa, animais, pessoas visionadas como o cadete, que decerto pertence a uma fita de cinema e não é real. Nem tudo se pode interpretar, nem tudo tem que ter sentido. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 64-65)

A propósito dos quadros de Vieira da Silva, a biógrafa diz que são “Quadros que não têm começo nem fim, que são puro espaço” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 60), e faz, logo a seguir, a ligação com as personagens dos seus romances: “Eu gostaria que as minhas personagens não tivessem nome, que corressem pela minha pena como um delgado fio suspenso do orbe.” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 63). Esta relação constante entre a tela e o romance funciona perfeitamente com Paula Rego graças às narrativas que ela faz nos seus quadros. Mas, com Vieira da Silva, podia parecer menos evidente. Agustina, crítica de arte, aprende com a “irmã” pintora a depurar os seus romances, a fazer com que, como para os quadros de Vieira da Siva, estes se desenvolvam no “puro espaço”.

Com a ekfrase, Agustina desvenda e aprofunda as escolhas estéticas da segunda metade da sua obra. A partir da biografia de Vieira da Silva (1982), a autora declara que “Essa experiência inútil que é a arte [...] é, no entanto, uma coisa explosiva.” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 71). Também a propósito da infância partilhada com Vieira da Siva através da memória, Agustina desenvolve a sua teoria dos “invisíveis”, quer dizer dos artistas em devir:

Transfegava-se o vinho, e ele tinha uma cor ruiva, cheia, dourada, nas celhas pretas. Eu molhava o dedo e provava, gozando já não o sabor mas o esquecimento, o dom invisível em que me ia criando. Os invisíveis são temíveis; por isso têm que provar a sua existência mais do que outros quaisquer. Por isso pintam ou escrevem e, forçosamente, se fazem notados. (BESSA-LUÍS, 1982, p. 85)

Do romance, Agustina parte para encontros com artistas femininas nas suas biografias. Ao elaborar a sua teoria intrínseca da biografia, ela abre-se à ekfrase. Na última etapa deste processo de criação, consegue a fusão máxima das artes, pintura e escrita, fazendo com que a obra

de Graça Morais e a sua própria se acompanhem mutuamente numa “peregrinação” não só pelos romances senão também pelas *Metamorfoses* de Graça Morais. Os conceitos de ekfrase e de metamorfose acabam por se confundir no marco duma ficção comum às duas obras, como se tratasse de duas irmãs gémeas. Finalmente, o escrever-pintar é próprio do atelier de Agustina. Na rua de Abbé Carton, no atelier de Vieira da Silva, ela declara: “Aqui estou no atelier que já é um pouco minha morada, na qualidade de invisível.” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 85).

Referências

BESSA-LUÍS, A. *A vida e a obra de Florbela Espanca*. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

BESSA-LUÍS, A. *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

BESSA-LUÍS, A. *Mundo fechado*. Coimbra: Mensagem, 1948.

BESSA-LUÍS, A. *O livro de Agustina*. Lisboa: Editora Guerra e Paz, 2002.

BESSA-LUÍS, A.; MORAIS, G. *As metamorfoses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.

DAL FARRA, M. L. A Florbela de Agustina. *Labirintos: Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos Portugueses, Feira de Santana*, n. 1, p. 1-13, 2017.

DOSSE, F. *O desafio biográfico, escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

DUMAS, C. As mediações femininas na obra de Agustina Bessa-Luís: repensar o estatuto do artista na nossa contemporaneidade. In: LIMA, I. P. de; LEÃO, I. P. de; FONSECA, L. A. da; ARAÚJO, S. (coord.). *Ética e política na obra de A B-L*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2017. p. 23.

DUMAS, C. Florbela visitada por Agustina: a mulher poeta e os mitos. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega, 1997. p. 195-204.

GUSDORF, G. *Auto-Bio-Graphie – Lignes de vie 2*. Paris: Les Éditions Odile Jacob, 1991a.

GUSDORF, G. *Les écritures du moi – Lignes de vie 1*. Paris: Les Éditions Odile Jacob, 1991b.

LEITE, J. A(s) Florbela(s) de Agustina Bessa-Luís: biografismo, desmistificação e remitificação em Florbela Espanca, a vida e a obra. *Veredas*: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 34, p. 20-39, jul./dez. 2020.

MENDES, M. do C. Agustina: eco-ética do/no feminino. In: LIMA, I. P. de; LEÃO, I. P. de; FONSECA, L. A. da; ARAÚJO, S. (coord.). *Ética e política na obra de A B-L*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2017. p. 133-150.

REGO, P.; BESSA-LUÍS, A. *As meninas*. Lisboa: Guerra e Paz, 2014.