

REESCREVER A HISTÓRIA

O romance histórico, tal como Walter Scott o concebeu e os autores do século XIX o escreveram, deixou de ter sentido depois das transformações literárias e culturais que se operaram nos últimos cem anos. Se é certo que na primeira metade do presente século, o romance histórico português se pautava ainda pelos cânones legados por Alexandre Herculano, não parecendo sofrer ainda a influência das transformações radicais que já se verificavam em autores europeus e americanos¹, a verdade é que na produção literária dos decénios mais recentes se tem assistido não só a um impulso significativo do género como a uma mudança importante na concepção e na compreensão do fenómeno histórico enquanto matéria susceptível de aproveitamento romanesco.

A crença *ingénua* de que um romance poderia reproduzir uma realidade histórica, substituindo-se com vantagem ao próprio estudo científico, já levantava as suas dúvidas em pleno século XIX. Se, por um lado, Herculano ainda pode afirmar que «(...) o novelleiro pôde ser mais verídico do que o historiador (...)»², Manzoni, em 1850, já mantém uma certa distanciação crítica: «Quante volte è stato detto, e anche scritto, che i romanzi di Walter Scott erano più veri della storia! Ma sono di quelle parole che scappano a un primo entusiasmo, e non si ripetono più dopo una riflessione»³.

Num ensaio recente, Elisabeth Wessling⁴ analisa a posição de Manzoni, demonstrando a lucidez do autor de *I Promessi Sposi* quanto à

¹ Cf., por exemplo, casos como os de JAMES, Henry — *The Sense of the Past*, WOOLF, Virginia — *Orlando* ou FAULKNER, William — *Absalom, Absalom!*.

² HERCULANO, Alexandre — *A Velhice*, in «Panorama», n.º 170, 1/8/1840 e *Scenas de Um Ano da Minha Vida e Apontamentos de Viagens*, coordenação e prefácio de Vitorino Nemésio, Lisboa, Bertrand, 1934.

³ MANZONI, Alessandro — «Del Romanzo Storico e, in genere, de' componimenti di storia e d'invenzione», *Tutte le Opere*, Vol. Secondo, Milão, Sansoni Ed., 1993, p. 1762.

⁴ *Writing History as a Prophet — Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.

profunda ambiguidade inerente a um género que pretende, simultaneamente, valer-se de dois tipos de conhecimento, senão opostos, pelo menos diferentes: «Despite his own towering achievement in the field, Manzoni reached the conclusion after extensive meditations upon the subject that the historical novel is deficient both as historiography and as poetry. The historical novel wrongly attempts to mix two distinct types of truth, the verisimilar and the factual, an impossible combination, according to Manzoni. The genre fails as historiography because it welds facts and inventions together in such a manner that one cannot always discriminate between the two, a procedure which corrupts historical knowledge»⁵.

E a prova é que, segundo a mesma autora, Walter Scott, frequentemente, caía na tentação de alterar a história por causa do enredo⁶, tal como Camilo Castelo Branco, ou mesmo Alexandre Herculano. Chega-se assim à conclusão de que a imparcialidade na apropriação dos factos históricos se torna impossível e até indesejável, havendo inevitavelmente uma subjectivização da História, subjectivização essa que culmina nos romances modernistas e pós-modernistas.

São variados os aspectos que marcam esse carácter subjectivo da História, sempre que ela é assimilada a um universo diegético. De passagem, poderemos referir a auto-reflexividade na ficção histórica e a construção de histórias alternativas⁷, termos de que nos serviremos no decorrer do presente estudo.

Em princípio, a ficção histórica pós-moderna afirma-se contra as convenções próprias dos seus clássicos modelos, propondo uma nova forma de representar ou de conceber o passado. Não estaremos longe da verdade inerente aos novos romances históricos se pensarmos que eles pretendem alcançar a fundamental ambiguidade que preside à personagem Ralh Pendrel, em *The Sense of the Past*, de Henry James. Depois desta personagem se transmutar no seu antepassado representado numa pintura, que, de sobremaneira, o impressionara, o narrador comenta: «What he wanted himself was the very smell of that simpler mixture of things that had so long served; he wanted the very tick of the old stopped clocks. He wanted the hour of the day at which this and that had happened and the temperature and the weather and the sound, and yet more the stillness, from the street, and the exact look-out, with the corresponding look-in,

⁵ *Idem*, p. 42.

⁶ Cf. «(...) in actual practice Scott could not always resist the temptation to alter history for the sake of the plot(...)», *idem*, p. 46.

⁷ Cf. *idem*, pp. 117-191.

through the window and the slant on the walls of the light of afternoons that had been»⁸. Tal transmigração através do tempo provoca instabilidade na noção do *eu*, assim como a tentativa de redefinir a questão da identidade no devir histórico. Alguns romances de Agustina serão disso exemplo. Já nos primórdios do século XX, Henry James e Virginia Woolf deixavam entrever essa problemática do *eu* no tempo, que marca indelevelmente a subjectivização da História: «but the very beauty of the subject is in the fact of his at the same time watching himself, watching his success, criticising his failure, being both the other man and not the other man, being just sufficiently the other, his prior, his own, self, not to be able to help living in that a birt too»⁹; «(...) ia mudando de eus com a mesma velocidade que dirigia o automóvel æ havia um novo eu em cada esquina — como acontece quando, por alguma razão inconfessável, o eu consciente, que é o mais importante, e tem o poder de desejar, não deseja senão ser um eu único»¹⁰.

A História apresenta-se assim com muito menos objectividade do que os críticos oitocentistas imaginavam, uma vez que o *eu* do presente se pode confundir com o do passado, assimilar-se a este, numa dialéctica infinita. Daí que a frase de Agustina Bessa Luís, «A História é uma ficção controlada» em *Adivinhas de Pedro e Inês*¹¹, marque a poética que presidirá aos seus textos. Não será pois de estranhar que abundem nos romances de que nos ocuparemos expressões como «é provável (...)»¹² e outras afins.

De acordo com as concepções enunciadas e na mesma linha de actuação, encontra-se a paródia a certas estruturas do romance histórico clássico, como é o caso da *cor local*. Era preocupação fundamental dos romancistas históricos a localização minuciosa da acção, quer através da descrição de lugares, tal como eles eram séculos atrás, quer através de uma linguagem arcaizante que desse o tom da verdadeira ilusão diegética. Uma confissão de *ignorância*, tal como Agustina ostenta na primeira frase de *Um Bicho da Terra* («O Porto, no século XVII, eu não sei como

⁸ JAMES, Henry — «The Sense of the Past», in *The Novels and Tales of Henry James*, New York, Augustus M. Kelley Publishers, 1976, Vol. XXVI, p. 49.

⁹ *Idem*, p. 300.

¹⁰ WOOLF, Virginia — *Orlando*, trad. de Cecília Meireles, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d, p. 209.

¹¹ Lisboa, Guimarães Ed., 1983, p. 224.

¹² Luís, Agustina Bessa — *O Concerto dos Flamengos*, Lisboa, Guimarães Ed., 1994, p. 64.

era»¹³), tem como função desconcertar o narratário, contrariando o seu horizonte de expectativas.

A perspectiva teórica que temos vindo a desenvolver corresponde *grosso modo* àquela que preside à efabulação com base histórica de Agustina. É visível também em grande parte dos seus romances a multiplicidade de leituras de que pode ser alvo determinado facto passado, dando azo a interpretações diversas ou até subversivas, podendo mesmo personagens inventadas influenciar o decorrer dos acontecimentos tidos como referenciáveis, ou factos verdadeiros serem transferidos de uma época para a outra (ficção ucrónica¹⁴).

A alteração da história canónica leva a uma reescrita do passado, reescrita que pode atingir os limites do (in)verosímil. O romance da italiana Francesca Duranti, *Il Progetto Burlamacchi*¹⁵, representa ostensivamente processos de escrita que Agustina emprega, embora de um modo mais subtil. No romance de Francesca Duranti, um professor de informática, para motivar os alunos, resolve criar um programa de computador que simule um determinado facto histórico: «(...) ma lui poteva tentare, con i suoi strumenti, di costruire in laboratorio l'altra storia, (...)»¹⁶, chegando à conclusão de que «(...) dalla modificazione di un piccolo evento nel corso della storia possano essersi prodotte conseguenze colossali, di ampiezza e forza crescenti...»¹⁷.

Na autora de *As Terras do Risco*, não é através do computador que se tenta reinterpretar o passado, mas através da análise das personagens que, muitas vezes, o interiorizam, numa reversibilidade fundamental.

O estudo que faremos dos romances de Agustina, que de uma forma ou de outra se servem do material histórico, como memória ou como substracto cultural, dividir-se-á em dois grandes capítulos: no primeiro, abordaremos cinco romances que retratam a vida de personagens históricas referenciáveis — *Fanny Owen* (1979), *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), *Um Bicho da Terra* (1984), *A Monja de Lisboa* (1985) e *Eugénia e Silvina* (1989); no segundo, tentaremos descortinar de que forma as personagens históricas retratam as do presente ou as influenciam decisivamente — *O Mosteiro* (1980), *A Corte do Norte* (1987), *Ordens Menores* (1992), *O Concerto dos Flamengos* (1994) e *As Terras do Risco* (1994).

¹³ LUIS, Agustina Bessa — *Um Bicho da Terra*, Lisboa, Guimarães Ed., 1984, p. 13.

¹⁴ Cf. WESSELING, Elisabeth — *Op. cit.*, pp. 100-105.

¹⁵ Milão, Rizzoli, 1994.

¹⁶ *Idem*, p. 17.

¹⁷ *Idem*, p. 117.

Antes de iniciarmos o estudo do modo de inserção da História nos respectivos universos diegéticos, gostaríamos ainda de referir o caso de um texto, publicado em 1976, *Crónica do Cruzado Osb.*, onde a alusão à escrita de um livro sobre um facto histórico vai pautando o evoluir da narrativa: «Josué lançou-se definitivamente a escrever um livro a que chamou *Crónica do Cruzado Osb.* Era uma sátira muito viva e espirituosa e também mal intencionada, e que principiava com o pacto de D. Afonso Henriques e os Cruzados para a conquista de Lisboa»¹⁸. A obra analisa o processo revolucionário do 25 de Abril e a importância que ele teve na vida e no íntimo das personagens. A crónica de Josué vai aparecendo, em relação com vários episódios, como que os significando simbolicamente: «Josué esteve acordado a noite toda, e, já de manhã, retomou a *Crónica do Cruzado Osb.*, no episódio do pão bento ensopado em sangue, facto que se verificou no acampamento dos flamengos. O cruzado Osb. era de facto mais cronista do que guerreiro. Daí que anotasse tão honradamente que os sitiados, sob a aparência de peregrinação e de religião, desejassem saciar a sede de sangue humano. E ele, Josué Silva, extremoso filho daquele cerco feito à cidade, à nação, ao mundo inteiro? Não estava o seu pão embebido em sangue e não era assim que comungavam dele os seus amigos? A revolução entrava na primeira fase da sua desilusão. Notava-se um certo delírio em dar-lhe alcance universal, em aceitar uma luta caótica a partir de alianças e desajustes consecutivos»¹⁹.

É, no entanto, em *Fanny Owen*, publicado em 1979, que Agustina inaugura uma série de romances que apresentam como heróis e heroínas, figuras que tiveram existência histórica. Segundo afirma no Prefácio, o livro teria surgido como argumento do filme de Manoel de Oliveira, *Francisca*, tendo a autora sentido a necessidade de investigar as circunstâncias que presidiram aos acontecimentos, usando, frequentemente, o processo da *colagem* de frases de Camilo, José Augusto ou Fanny.

A base para a história encontra-se fundamentalmente em dois textos de Camilo Castelo Branco — «Sete de Junho de 1849»²⁰ e «1854»²¹. Agustina, todavia, lê criticamente os referidos textos, e não resiste a

¹⁸ Luís, Agustina Bessa — *Crónica do Cruzado Osb.*, Lisboa, Guimarães Ed. 1976, p. 47.

¹⁹ *Idem*, pp. 72-73.

²⁰ In BRANCO, Camilo Castelo — *Duas Horas de Leitura*, Lisboa, Parceria António Martia Pereira, 8.^a ed., 1967, pp. 102-111.

²¹ In BRANCO, Camilo Castelo — «No Bom Jesus do Monte», in *Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão, Vol. XI, 1990, pp. 731-757.

reinterpretá-los, de acordo com a sua visão moderna e desassombrada, não hesitando em pôr em causa a imparcialidade do autor de *Amor de Perdição*, ao atribuir-lhe um pérfido papel: «Que sabemos de Fanny senão o que nos diz o escritor nesse memorial [*No Bom Jesus do Monte*]? muito pouco. Depreende-se que era uma dessas raparigas cuja banalidade tem a desarmá-la os conflitos do próprio sexo e a elegância da vida privada, à inglesa. (...) Esse Alcibíades de pequeno destino que era José Augusto é mais do que certo que despertou em Camilo a inveja mais exasperada que há — que é a inveja sem disponibilidade da alma para aliar ao desejo. A inveja sem desejo é um flagelo insuportável»²². Estes comentários que Agustina faz num pequeno ensaio sobre Camilo, são subtilmente sugeridos no romance, quer através de insinuações, tão ao gosto da escritora, quer através de asserções, facilmente contrariadas se lermos os textos de que ela diz servir-se.

Apontaremos alguns exemplos que ilustram o modo como a autora se apropria da História, reescrevendo-a. No texto de Camilo, *1854*, lê-se:

«De repente nasce, cresce, avoluma-se e apresenta-se nas praças e botequins uma calúnia hedionda. Dizia-se que um espanhol residente no Porto, possuía cartas de galanteio de Fanny Owen, escritas no tempo em que recebia o cortejo de José Augusto. Apenas me souu a feia atoarda, fui em demanda do Senhor Fuentes, indigitado possuidor das cartas. O Senhor Fuentes, anuindo sem dilação ao meu pedido, entregou-me umas cartas de Fanny, as quais se achavam em poder de sua senhora. Isto bastava à prova da inocência delas: não obstante, li-as e guardei-as para rebater a calúnia. (...) Um amigo de José Augusto, seu patrono em qualquer processo criminal que se lhe instaurasse, pediu-me as cartas, que eu cedi aprazivelmente. O zelo do amigo prevaleceu à prudência do espírito recto de M. de Matos, e as cartas foram dar à mão de José Augusto.»²³

Em *Fanny Owen*, a narradora aponta sem margem para dúvidas que essas cartas eram para Camilo («José Augusto rompeu o lacre; eram cartas de Fanny para Camilo»²⁴) e Agustina levanta essa hipótese, a todos os títulos plausível, no ensaio citado: «Camilo esclarece que era um espanhol, e muito de relance deixa entrever que ele era casado. Mas também é de admitir que esse homem era o próprio Camilo»²⁵.

²² Luís, Agustina Bessa — *Camilo — Génio e Figura*, Lisboa, Editorial Notícias, 1994, pp. 38-39.

²³ *1854*, pp. 747-748.

²⁴ Luís, Agustina Bessa — *Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Ed., 1979, p. 176.

²⁵ *Camilo — Génio e Figura*, p. 41.

Fenómeno semelhante se produz a propósito da suposta virgindade de Fanny. No texto de *No Bom Jesus do Monte*, Camilo afiança que ela morre virgem²⁶; Agustina aproveita tal afirmação, a nível romanesco, embora a recuse a nível crítico. Enquanto, em *Fanny Owen*, se pode ler: «Este Joaquim Ferreira, a quem chamavam no Porto o doutor Janota, não tinha muito de sábio nem de rigoroso, nem de honesto. Quando Camilo o descreve, num dos seus livros, dá-lhe roda de ignorante. No entanto, faz-lhe crédito no famoso testemunho da virgindade de Fanny que ele próprio, Camilo, lhe pede para verificar. É preciso que uma demência de ciúme ainda o habite para que, passados nove anos, confesse essa atrocidade»²⁷. Na obra sobre Camilo, afirma que este mente descaradamente: «Depois, viveu [José Augusto] algum tempo com a mulher, que já estaria doente, consumando-se o casamento. E Camilo mente. A prova disso são as suas insinuações feitas com demasiada vivacidade»²⁸.

A inocência de Fanny é repetidamente sugerida no romance, através de inúmeros artificios, entre os quais destacamos o da comparação sistemática com a personagem Carlota, do *Werther*, de Goethe²⁹.

Essa inocência é ainda corroborada por uma subtil comparação de José Augusto com Lovelace, a pérfida personagem de *Clarissa*, de Samuel Richardson, que perversamente seduz e leva à morte a cândida heroína: «Um rapaz como José Augusto, de certo modo banido do amor pela morte da mãe, lia Lovelace e acreditava que ele era de facto repulsivo; mas que exercia uma sedução legítima, pois a corrupção, incluindo a morte, limite da corrupção, era um fim imposto pela providência»³⁰.

Curiosamente, nos textos de Camilo não há uma única referência ao romance setecentista inglês.

²⁶ Cf. 1854, p. 756: «— Virgem, como se nunca saísse do regaço de sua mãe! — me [a Camilo] disse ele.»

²⁷ *Fanny Owen*, p. 211.

²⁸ *Camilo — Génio e Figura*, p. 41.

²⁹ Cf., entre outras, as seguintes passagens: «Porém Fanny, sim; devia comover-se aos quinze anos com as desventuras de Miss Jenny, e possuir a candura sensata da bela Lotte. Decerto Camilo lera *Werther* anteriormente, e depois ligara Fanny à impressão recebida, ao arquétipo que é Carlota, virgem prudente, de amor tão casto quanto suspenso pela terna obrigação de amar a imagem de si própria nos outros.», *Fanny Owen*, p. 85; «Algumas usavam ainda vestido curto e, quando se juntavam em volta de Fanny, ela parecia muito exactamente a Carlota de *Werther*.», *idem*, p. 93.

³⁰ *Fanny Owen*, p. 94.

Fanny é ainda comparada por Agustina à personagem Virgínia de *Memórias de Guilherme do Amaral*, romance que a narradora considera infame, assim como *Um Homem de Brios*. Se pensarmos que nestas obras, bem como em *Onde está a Felicidade?*, o herói (Guilherme do Amaral) se aproveita de Augusta, mulher do povo, acabando só tardiamente por tentar remediar o mal causado, percebemos a razão do adjectivo. Virgínia é a heroína intelectual, melancólica, que sabe que o seu destino só pode ser triste e desgraçado. Inclusive, há pormenores que as unem, como o facto de os respectivos encontros se terem dado em bailes de Carnaval, ou de ambas escreverem um Diário, ou de ambas «cheirarem a cadáver», mesmo antes de morrer: «— Mas queria retroceder... cuida que eu não vi, sr. Guilherme do Amaral!?... Chegou-lhe talvez o cheiro repelente de um cadáver!...»³¹; «Fanny está morta — disse Negrão. — Vi-a há pouco. Tem um cheiro enjoativo de cadáver (...）」³².

Em *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), Agustina refaz a conhecida história dos amores do filho de D. Afonso IV com a aia de sua mulher³³. Desde o início que ela se coloca sob a égide da ficção, reinterpretando as motivações de cada uma das personagens, «escrevo de Pedro o que de Pedro creio»³⁴.

Abandonando, como é seu hábito, a sequência cronológica rígida, a narradora consegue, através de uma narrativa que, frequentemente é repetitiva, mas que sempre acrescenta um elemento novo, dar a dimensão pretendida à memória e ao saber — falar de Pedro e Inês é descobrir Pedro e Inês, ler nas entrelinhas, lançar hipóteses, escrever com base em suposições ou em ficções: «Imaginemos que Inês estava ainda encostada aos joelhos da ama que lhe penteava os cabelos loiros, cabelos como os de Isolda, que os pássaros levavam no bico como denúncia da beleza ignorada»³⁵.

³¹ BRANCO, Camilo Castelo — *Memórias de Guilherme do Amaral*, 7.ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1966, p. 140.

³² *Fanny Owen*, p. 205. Sobre este romance há a salientar os seguintes artigos: BULGER, Laura Fernanda — «*Fanny Owen*»: *A Perversidade da História Ficcional*, in «Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos (24-29 de Junho de 1991)», Coimbra, 1994, pp. 381-393 e MAGALHÃES, Isabel Allegro — «Camilo sob o olhar de Agustina: entre a história e a ficção», in *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Caminho, 1995, pp. 123-136.

³³ Um estudo pormenorizado sobre este romance está incluído em MARINHO, Maria de Fátima — *Inês de castro — Outra era a Vez*, in «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», II série, Vol. VII, Porto, 1990, pp. 7-17 (II parte).

³⁴ Luís, Agustina Bessa — *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa, Guimarães Ed., 1983, p. 81.

³⁵ *Idem*, p. 172.

A intromissão consciente da narradora na diegese vai ao ponto de entrar em diálogo com personagens do passado (D. Branca, primeira mulher de D. Pedro, e por ele repudiada; o monge branco que teria assistido aos últimos momentos do rei; o Dr. João das Regras), afim de conseguir justificar teorias que quase considera como certezas. Destes três diálogos, destacam-se os dois últimos. Na conversa com o monge branco, a narradora pretende estabelecer a bigamia de Pedro:

«— Levantou-se do túmulo para lhe falar, meu padre? Confessou-se uma vez mais depois de ter morrido?

(...)

— É verdade que o rei Fernando nasceu da bigamia, que lhe seja perdoado?

(...)

— Que lhe disse? Casou com Inês na data em que Constança estava em Toro? Diga, meu padre. Eu preciso dessa informação.

Ele teve um olhar enviesado e não me deu atanção.»³⁶; na que mantém com o Dr. João das Regras defende a teoria de que Pedro e Inês foram efectivamente casados, tendo o causídico omitido o facto por razões de Estado:

«— Quando casou ela?

— Muito cado, teria quinze anos ou por aí. É um assunto muito delicado. Mas quanto a D. Pedro ter casado, eu nunca tive dúvidas; tive só escrúpulos em o afirmar, mas não dúvidas.

(...)

— (...) Não se tratava só de prosápia de herdeiros, era história sabida. E contudo o doutor provou o contrário.

— Eu não provei nada. Limitei-me a calar as bocas, que a política não se faz com murmúrios.»³⁷

Por estes exemplos vemos a facilidade com que a narradora transforma em certezas, simples hipóteses, levando o leitor incauto (e não só) a acreditar piamente nesta nova versão da História consagrada.

Toda a atitude de Pedro, antes e depois da morte da sua amada, é nesta obra explicada como decorrente de um complexo edipiano que teria ficado por resolver: «A figura do pai, herói do Salado, ocupa todo o horizonte social; Pedro toma o partido dos rufiões e gente miúda, é visto no meio da população a dançar de maneira bastante indecorosa»³⁸. A oposição

³⁶ *Idem*, p. 80.

³⁷ *Idem*, p. 120.

³⁸ *Idem*, p. 35.

entre Pedro e Afonso constitui um dos cernes do romance. Este é apresentado como repressor que se vinga de ter sido reprimido, isto é, humilhado no seu ódio de filho que vê o pai desprezar a mãe: «Em 1340, ao publicar leis contra o adultério, está a aplicar a energia do reprimido (cólera e desgosto contra o pai e os bastardos, assim como terna satisfação dada à mãe, virtuosa exemplar) e a convertê-la num acto de defesa. Ao promulgar leis severas que punem a imagem do prazer na libertinagem paterna está, ao mesmo tempo, a produzir no filho, Pedro, a carreira da angústia»³⁹.

É conhecendo estas razões últimas da actuação de D. Afonso IV que a narradora aventa a hipótese que vem modificar radicalmente as motivações para o assassinio de Inês. As tão famosas razões de Estado são, em Agustina, substituídas por o perverso complexo de Édipo, muito mais forte porque muito mais inconsciente: «O conhecimento das próprias forças refere-se a uma situação interior que o rei ignorava. Ignorava que toda a face oculta da perseguição a Inês não era a táctica política, mas ainda o ódio mal extinto contra Afonso Sanches⁴⁰, em casa de quem ela [Inês] se criara»⁴¹.

Se Afonso representa o ódio mal contido, Pedro é, como já dissemos, o transgressor de um código que ele não chegou a compreender. O seu maior erro foi, segundo a narradora, ter subvertido as próprias regras do amor: «Independente do casamento legal, superando a brutalidade dos costumes feudais, em que a mulher aparece como o pretexto para anexar terras e aumentar a riqueza e o poder (e Constança é um exemplo dessa anarquia de condições chocantes), o amor de Pedro é um contrato com a irrealidade»⁴². Toda a sua actuação vai ser analisada deste ponto de vista, que condiciona a própria caracterização da personagem.

Em determinado momento do romance, a perversa narradora lança a dúvida sobre os verdadeiros sentimentos de Pedro, ou antes, vai sugerindo ao narratário que este carregaria uma enorme culpa — a bigamia. Logo no início do romance, a narradora pergunta-se: «Estaria de facto Pedro inocente da morte de Inês?»⁴³, para páginas depois afirmar: «Ele sabia que Pedro deseja, como se deseja o pecado, a morte de Inês»⁴⁴.

³⁹ *Idem*, p. 16.

⁴⁰ Bastardo de D. Dinis.

⁴¹ *Adivinhas de Pedro e Inês*, p. 29.

⁴² *Idem*, p. 158.

⁴³ *Idem*, p. 15.

⁴⁴ *Idem*, p. 126.

Pergunta e afirmação são como que a conclusão da tese que Agustina quer defender. Segundo ela, Pedro teria conhecido Inês antes de Constança, hipótese que modifica completamente o saber normalmente aceite. O problema agrava-se, porém, quando para além do conhecimento, a narradora afirma que eles casaram antes de Pedro desposar Constança, o que reforça a teoria da bigamia.

A defesa de tal tese é tão subtilmente apresentada por Agustina que essa noção nos vai sendo inculcada através, não só de alusões directas, como também pelo processo da *estrutura em abismo*.

No cap. II, a narradora, referindo-se a Pedro de Castela⁴⁵ diz abertamente que este foi duplamente bígamo e perjuro: bígamo, porque sendo casado com Branca de Bourbon, desposa Maria Padilla e, mais tarde, Joana de Castro, meia-irmã de Inês; perjuro, porque não confessara o seu casamento secreto com Maria Padilla.

Não é difícil ver uma quase repetição dos feitos do Infante português. Como diz Lucien Dällenbach, estamos perante um caso específico de intertextualidade, a *autotextualidade*⁴⁶ referencial que se torna uma reduplicação especular da narrativa principal. A figura de Pedro de Castelo mais não é do que um pretexto para ajudar à caracterização de Pedro, apesar da própria narradora, para adensar a ambiguidade da relação e esconder os seus próprios processos narrativos, tentar a todo o custo distingui-los, quando o leitor sente que um quase só existe para servir o outro⁴⁷.

A Inês é desde logo tirada a inocência da amante. Desde as primeiras vezes em que é referida, se alude ao facto de ela ser protegida por D. João Afonso de Albuquerque: «Inês é o seu correio, o seu sinete, a sua luva; ela obedece-lhe como a sombra no corpo que a projecta»⁴⁸.

⁴⁵ Sobrinho de D. Pedro, filho da Infanta D. Maria, filha de D. Afonso IV.

⁴⁶ Cf. «une *intertextualité interne* comprise comme rapport d'un texte à lui-même (...) Afin de mettre l'accent sur son originalité propre et de ne pas heurter par un nouveau prédicat des habitudes lexicales bien ancrées, nous proposons, dans le sillage de Gérard Genette, de nommer cette intertextualité autarcique *autotextualité* (...) Dès lors que l'on définit l'*autotexte* comme une réduplication interne qui dédouble le récit *tout ou partie sous sa dimension littérale* (celle de *texte*, entendu strictement) ou *référentielle* (celle de la *fiction*) (...). Conformément à la leçon de Gide (...) nous entendrons par ce vocable [mise en abîme] le redoublement spéculaire, "à l'échelle des personnages", du "sujet même" d'un récit», DÄLLENBACH, Lucien — *Intertexte et Autotexte*, in «Poétique», n.º 27, 1978, pp. 282-283.

⁴⁷ Cf. *Adivinhas de Pedro e Inês*, pp. 198-199.

⁴⁸ *Idem*, p. 17.

A própria alusão ao termo “colo de garça”, por que ela é, frequentemente, designada, merece a Agustina o seguinte comentário: «Ao chamarem a Inês “colo de garça”, não se sabe se isso foi apenas galanteio ou se tinha também o sentido injurioso introduzido na língua francesa em 1175. A garça é a única ave que acasala fora do tempo da procriação; daí o seu nome ser aplicado à prostituta»⁴⁹.

Com tais qualidades é natural que a narradora atribua a Inês interesses políticos e que afirme: «Possivelmente ela nunca amou D. Pedro, e a sua vontade de poder era uma forma de suspirar»⁵⁰.

Daí que «Matar Inês foi uma questão de orgulho cavalheiresco»⁵¹, embora inconscientemente motivado por um profundo recalçamento edipiano, como vimos.

Constança, no dizer de Agustina, «Não era uma princesa mansa e resignada»⁵². Todavia, o seu papel no romance é bastante apagado, representando uma espécie de sombra, sempre presente, mas raramente actuante.

Tentando desvendar os segredos do amor de Pedro e Inês, procurando arrancar as máscaras sucessivas de que as suas figuras se foram vestindo, Agustina constrói um romance à medida da sua escrita, isto é, imprime às personagens históricas a sua própria visão do mundo e da sociedade.

*Um Bicho da Terra*⁵³ conta a vida de Gabriel (Uriel, de seu nome judeu) da Costa, judeu portuense, que emigra para a Alemanha e Holanda, durante os tempos da Inquisição. Diferente da ortodoxia judaica e, por isso, insistentemente comparado a Espinoza («Para Uriel da Costa, como para Baruch Espinoza, o judeu tinha que ser uma tragédia privilegiada, a da dispersão como criação»⁵⁴), Uriel da Costa debate-se a partir de certo ponto com dúvidas acerca de dogmas fundamentais da sua religião: «A vida depois da morte eram, para esses filósofos da *élite* hebraica espanhola, o sefardita puro, apenas mitos. Foi nesse tipo de pensamento averroísta, alimentado no seu cepticismo pela violência da instituição que foi o Santo Ofício, que se fundou Gabriel da Costa para escrever as suas

⁴⁹ *Idem*, p. 60.

⁵⁰ *Idem*, p. 236.

⁵¹ *Idem*, p. 163.

⁵² *Idem*, p. 179.

⁵³ Lisboa, Guimarães Ed., 1984.

⁵⁴ *Idem*, p. 306.

audaciosas teorias da negação da alma imortal.»⁵⁵ Estas dúvidas e escrúpulos levá-lo-ão à excomunhão, ao exílio, e por último ao suicídio. Agustina analisa todo este percurso, tentando esmiuçar as razões do comportamento de Gabriel e a sua relação com o meio familiar e religioso. Um dos processos usados para descrever a personagem é assimilá-la a quadros de pintores famosos contemporâneos, criando uma espécie de estrutura em abismo: «Noutra cadeira sentava-se Gabriel, separado pela mesa onde um jarrinho de porcelana branca deixava supor um vinho doce e com uma ligeira espuma que crepitava na superfície. Alheio aos mimos dos namorados, Gabriel estava pensativo; o punho de cambraia saía da manga do gibão verde, e havia um reflexo de vidro no pano inglês. O que acabo de descrever é um quadro de Vermeer, *A jovem do copo de vinho*, também chamado *A coquette*. O que mais intriga nesse quadro é o homem sentado na obscuridade e que não é identificável. (...) Pessoalmente é um personagem estéril, que privilegia aristocraticamente a autenticidade dos outros, que está ao serviço dum Deus ausente e que é, por assim dizer, o seu cenarista. Não cria, produz a história. Penso que essa figura se adapta a Gabriel da Costa»⁵⁶. «O quadro que Rembrandt intitulou *Filósofo em meditação*, pintado em 1632, podia ser inspirado no período de excomunhão mais doloroso de Uriel da Costa»⁵⁷.

A descrição dos quadros adapta-se à vida do judeu português, penetrando no seu íntimo e na sua forma de actuação: «A vida de Uriel não ocupa o centro da perspectiva; é a escada, com a sua revolução perdida na altura, que se manifesta como coisa intencional. Uriel está à parte, munido da disposição de espírito necessária para penetrar no mundo desconhecido, perante o qual todas as maneiras de pensar e todos os conhecimentos já declarados não servem de ajuda»⁵⁸.

A figura de sor Maria da Visitação, em *A Monja de Lisboa*⁵⁹, apresenta também características distintivas que a tornam um ser de excepção. No romance, são sobretudo importantes as referências ao papel da mulher no século XVI, ao bipertidarismo entre adeptos de D. Sebastião e de Filipe II e, principalmente, ao valor das chagas que, miraculosamente, apareciam nas mãos da freira.

⁵⁵ *Idem*, p. 170.

⁵⁶ *Idem*, p. 37.

⁵⁷ *Idem*, p. 283.

⁵⁸ *Idem*, pp. 283-284.

⁵⁹ Lisboa, Guimarães Ed., 1985.

A análise do papel da mulher, no século XVI, e sobretudo da freira, leva o narratário a aperceber-se da importância que terá o pretense milagre. Logo nas primeiras páginas, podemos ler «(...) que as mulheres têm natural ambição de conseguir o poder e a liberdade»⁶⁰ e, mais adiante, deparamos com a definição do estatuto feminino, como potencial foco de mudança: «Mas com Maria da Visitação nós vamos assistir à produção duma ideologia contínua, sem altos e baixos, em que o feminino encarna uma nova actividade — a de criador, estatuto completamente imprevisível nessa rede de heresias e visitações do dogma que é o século XVI. A mulher, sobrecarregada de afectividade, dá lugar a algo de emancipado, para usar uma linguagem que até hoje nos parece usada. O convento foi o primeiro posto da mulher emancipada»⁶¹.

Esta predisposição da mulher em geral e de Sor Maria da Visitação em particular, justifica claramente a adopção da causa sebastianista, preñe de fantasia e de crença mítica: «Mas parece provável que o facto de aposentar as freiras na casa da Anunciada, com o pretexto de não terem ainda alojamento próprio e precisarem de o procurar, fosse antes maneira de espiar e tirar conclusões adequadas à missão principal: a de esmagarem definitivamente um mito perigoso — o do sebastianismo»⁶².

Paralelamente ao pendor sebastianista, está o episódio fulcral do livro — as chagas, reais ou fraudulentas, da freira. Aceitar o milagre é aceitar o poder espiritual de Maria da Visitação, enquanto que negá-lo é afirmar o domínio falocêntrico da sociedade: «No meu entender, sem sombra de romantismo, sem a influência da personagem que é sor Maria, na graça de Deus ou dos homens, inclino-me para crer que ela teve as chagas muito antes de serem anunciadas e que tentou escondê-las. (...) Porém não era fácil dissimular por muito tempo, tanto mais que os sinais carismáticos aumentavam com os raptos, as levitações, as claridades, presenciados já pelo grupo monjil que não podia ser iludido, como muito bem observa frei Salúcio. Sor Maria teve que confessar, possivelmente a frei Gaspar de Aveiro, o seu estado. E, aí, moveram-se os quartéis da Igreja onde estava ancorada a facção antonista»⁶³.

A narradora, arguta e perversa, remata a obra, apontando para as condições de feitura da História: «Esse foi o mal da freira de Lisboa. Falou demais da sua glória e cometeu o erro de a ter por exemplo,

⁶⁰ *Idem*, p. 17.

⁶¹ *Idem*, p. 50.

⁶² *Idem*, p. 102.

⁶³ *Idem*, pp. 280-281.

quando é mais tirania do que paz com os outros. Se é certo que só se suporta um belo rosto depois de o ter destruído, façamos disto o remate deste drama. O que resta daquilo que se amou é a nossa má consciência; e com ela se escreve a História»⁶⁴.

No romance *Eugénia e Silvina*⁶⁵, a ligação à História, no sentido factual e exterior à vida das personagens, é menor do que nas obras de que nos temos vindo a ocupar. As lutas liberais são apontadas como pano de fundo da primeira geração, a de Eugénia Cândida, a Malhada, desenrolando-se todo o resto da diegese em completo alheamento da situação político-económica do país.

A personagem Eugénia, bisneta de Eugénia Cândida, constitui o cerne da intriga. Personagem referencial, que Agustina, numa obra ensaística, afirma ter sido uma paixão de Camilo («Já no fim da vida, Camilo encontrou Eugénia e apaixonou-se por ela»⁶⁶), servirá de base a uma história que possui todos os elementos de drama passionai. O desvendar da personalidade de Eugénia vai-se fazendo numa estrutura que lembra a espiral, onde paralelamente à repetição de episódios conhecidos se junta sempre um novo pormenor que concorre para o desenlace. Papel preponderante de espectadora (focalizadora) é o de Guiomar Torrezão, escritora do fim de século XIX, que terá convivido intimamente com Eugénia, mantendo sempre um olhar crítico sobre a sua vida: «Guiomar Torrezão, que conheceu Eugénia Viseu no seu esplendor, jovem e coberta de pérolas, voando nos braços dos valsistas de Lisboa, achou que havia um segredo no seu olhar nublado. Que amava profundamente o pai, era claro para toda a gente (...). Amar o pai apaixonadamente seria ainda parte desse segredo de moderação»⁶⁷. «A imagem da sua heroína, orfã deliciosa, estava prejudicada; dela saíam tripas e limosos dejectos, Eugénia era uma coisa insípida, à força de forçar o paladar»⁶⁸. Inclusivamente, o seu texto *Drama de uma Alma*⁶⁹ apresenta-se como o romancear da vida de Eugénia: «Maria Augusta dera à Torrezão os elementos todos para ela escrever a narrativa *Drama de uma Alma*, publicada nove anos depois da morte de Eugénia»⁷⁰. «A Torrezão, depositária do diário de viagem de

⁶⁴ *Idem*, p. 298.

⁶⁵ Lisboa, Guimarães Ed., 1989.

⁶⁶ *Camilo — Génio e Figura*, p. 65.

⁶⁷ *Idem*, p. 77.

⁶⁸ *Idem*, p. 89.

⁶⁹ In *Flávia*, Lisboa, Typographia do Commercio de Portugal, 1897, pp. 131-280.

⁷⁰ *Eugénia e Silvina*, p. 312.

Eugénia, publicou-o na íntegra um ano antes de morrer. (...) Na história, Eugénia aparece com o nome de Estela»⁷¹. São variadíssimas as referências à novela de Guiomar Torrezão de que Agustina parece partir, embora o seu romance seja muito menos linear e analise com mais perspicácia o envolvimento psicológico das personagens. A importância da Torrezão parece situar-se a vários níveis, incluindo até o da influência na personagem: «Guiomar Torrezão (...) teve parte na transformação de Eugénia. Nunca pôde fazer dela uma letrada, mas deu-lhe o mote para a heroína cor de cera, que diverte nos bailes as tristezas dos desenganos»⁷². Tal atitude parece remeter para um outro romance da autora de *Drama de uma Alma*, que se intitula *Uma Alma de Mulher*⁷³, onde Cecília, desenganaada de um amor impossível, consegue encontrar conforto nos braços de um homem muito mais velho, mas que lhe assegura serenidade e confiança.

Se até ao momento só falámos de Eugénia foi porque ela parece ser a mola impulsional de toda a sequência diegética, incluindo da personagem Silvina, que nunca a conheceu, mas que funciona como o seu negativo. Silvina é filha de Maria Augusta, a criada que teria dado a Guiomar Torrezão informações sobre a vida de Eugénia, e de um caseiro que nutria por esta secreta admiração.

Se Eugénia tinha, como vimos uma forte ligação ao pai, e manteve uma relação ambígua com o Tenente Freitas Barros (relação que Guiomar Torrezão despoetiza em *Drama de uma Alma*, apresentando-o como vingativo e rancoroso, ao negar-se a casar com ela, por o pai o ter considerado digno da filha de um caseiro), Silvina é suspeita de incesto com João Trindade (o pai) e acusada de o assassinar⁷⁴.

Não podendo ter um filho de Eugénia, João Trindade fá-lo na sua criada, Maria Augusta, desejando inconscientemente que ele(a) se pareça com aquela: «A primeira vez que viu Silvina sentiu-se ludibriado. Ela estava longe de ter a dimensão moral, social e semântica de Eugénia Viseu, não possuía o rico estilo etnográfico das oito *toilettes* do dia e da noite»⁷⁵. Desiludido, mas não vencido, João Trindade inicia uma relação estreita com a filha, que não deixa de ser isenta de ambiguidade, ao ponto

⁷¹ *Idem*, p. 320.

⁷² *Idem*, p. 55.

⁷³ Lisboa, Typographia de J. G. de Sousa Neves, 1869.

⁷⁴ Cf. «*Eugénia e Silvina*, de Agustina Bessa Luís: um Romance Policial?», in *O Sexo dos Textos*, pp. 81-92.

⁷⁵ *Idem*, pp. 128-129.

de não encontrar nenhum noivo que lhe sirva para genro e de fazer constantes comparações com a falecida Eugénia. Quando, finalmente, Silvina casa com um antigo conhecido do pai, como este roceiro de S.Tomé, João não se coíbe de mostrar ressentimento e animosidade. O homicídio, de que Silvina é acusada, vem coroar a estranha relação triangular e demonstrar os inconfessáveis complexos de culpa que esta sentia, ao ponto de nunca se defender cabalmente: «Se de facto Silvina matou João Trindade, num momento em que o seu apego fraquejou (...), isso deveu-se a ela dispor dum certo número de vantagens decisivas: a culpa do seu passado em colisão com a nova era dinâmica, de religiosidade e boa conduta social; as qualificações para operar, ou seja, força de alma e suficiente ira; a posse dos instrumentos, como saber onde achar a machada, o martelo e outras armas, se necessário; e o apoio de grupo que eram Claudino [o marido] e Albina [a criada], ambos seus escravos no sentido literal, ligados a ela por amor e habitualidade»⁷⁶. Esta afirmação sucede a muitas outras onde a culpabilidade de Silvina é directamente afirmada ou deixada entrever.

É interessante notar a ambiguidade que preside ao próprio fazer narrativo, ambiguidade que nunca se desfaz completamente e que dá azo a variadas asserções dos mais diversos aspectos das personagens em jogo. Não admira, pois, que a focalização seja também múltipla e que se apresentem, do mesmo episódio, diferentes leituras.

No intuito de a salvar de uma condenação certa por homicídio, António, meio-irmão, de Silvina, narra-lhe uma *outra* versão da história de Eugénia, incitando a irmã a servir-se dela para diminuir a sua pena. «Ameace dizer tudo o que sabe sobre Eugénia, dizer que a Estela do *Drama de uma Alma* é ela. Que o Diário publicado pela Torreção é o dela, palavra por palavra. Eu posso salvá-la, Silvina. Os Silva Mendes não vão querer esse escândalo. Eugénia é uma santa para toda a gente, talvez o fosse. O tenente envenenou-lhe o corpo com premeditação, e depois ainda a censurou porque negociou a paz com ela e ela não cumpriu»⁷⁷.

Todo o livro se estrutura de uma forma plural, contando repetidamente o mesmo episódio, nem sempre em versão coincidente com a anterior, deixando ao leitor o trabalho de se decidir por uma ou por nenhuma das variantes apresentadas.

Tal como nos romances anteriormente estudados, Agustina apropria-se de figuras referenciais, trabalhando-as a seu bel-prazer, mas sobretudo

⁷⁶ *Idem*, p. 358.

⁷⁷ *Idem*, p. 324.

reinterpretando as suas motivações ao tentar desvendar os seus mais íntimos *segredos*.

As cinco obras a que nos referiremos de seguida apropriam-se do passado de uma forma distinta. As figuras históricas servem de pano de fundo a personagens da actualidade que com elas se identificam ou cujo *mistério* as obceca, ao ponto de haver quase uma reversibilidade de situações e características.

O primeiro romance de que nos ocuparemos é *O Mosteiro*, publicado em 1980⁷⁸. Neste livro, Belchior, ou Belche, como também é designado, revela interesse pela História e pela sua possível releitura: «Mais do que a História, Belche amava os seus sussurros e a maneira ousada de os interpretar»⁷⁹. Daí que «escrev[a] um livro, simplesmente como exorcismo da sua agressividade»⁸⁰.

O ambiente em que Belchior se movimenta é quase exclusivamente feminino e é marcado simbolicamente por um convento antigo, cujo abade, em 1578 (data do desastre de Alcácer Quibir), frei Domingos Teixeira, se revela como um possível parente. Não é também por acaso que o convento se encontra na actualidade da narrativa convertido em asilo de alienados e que estes mantêm uma atitude pacífica e cooperante em relação à população.

O livro de Belchior sobre D. Sebastião constitui, como ele próprio afirma «(...) um pretexto para recuar na minha fatalidade ilimitada»⁸¹ e uma forma de se preservar do meio que o rodeia: «Quando comecei a planear a minha história sebástica, sabia que isso era um meio de concentração que me isolava do contágio. Josefina compreendeu rapidamente que esse trabalho, extremamente inútil e reservado à incomunicabilidade, se destinava a manter-me fora do alcance de todas as influências convencionais»⁸².

D. Sebastião e a sua época surgem, assim, como uma reduplicação do presente, só sendo possível compreender uma através da outra.

Se, como já dissemos, Belchior vive rodeado de mulheres, ao ponto de se poder afirmar que «Pela primeira vez, até onde a memória podia alcançar, um homem tinha êxito naquela casa»⁸³, D. Sebastião não está

⁷⁸ Lisboa, Guimarães Ed.

⁷⁹ *O Mosteiro*, p. 145.

⁸⁰ *Idem*, p. 160.

⁸¹ *Idem*, p. 300.

⁸² *Idem*, p. 300.

⁸³ *Idem*, p. 228.

menos condicionado: «A corte de mulheres em que se criou D. Sebastião, as mulheres de Avis, ríspidas e tutelares, bastava por si só para produzir um príncipe nefasto e um homem difuso»⁸⁴.

A teoria da castração atinge tais proporções que a narradora, através dos escritos de Belchior, chega à surpreendente conclusão de que «D. Sebastião era uma mulher. A própria mãe o ignorava, e só raros conheciam alguma coisa da sua conformação. Os pajens que o serviam nem lhe podiam ver os pés descalços; e contou-se que foi morto por não consentir que lhe despissem os alarves as roupas e ficasse nu. E o corpo, ninguém o viu depois de morto, nem o reconheceu»⁸⁵.

Outra faceta do rei que é profusamente explorada é a do seu carácter de herói pícaro («rei de palco»⁸⁶) e de bufão, carácter que serve para definir a própria sociedade: «O pícaro, que a sociedade tinha integrado na própria imagem do rei, fazendo avultar as suas originalidades que eram ruína do método, actua contra a hostilidade; e sessenta anos de sujeição podem correr a favor da cultura, porque o pícaro, instalado, exorciza a hostilidade»⁸⁷.

Toda a concepção que preside à reconstituição histórica baseia-se nesta teoria do *pícaro*, que vai sendo justificada nos mais diversos pormenores, chegando a convencer o narratário da total veracidade e credibilidade do que é relatado.

D. Sebastião, ao enfrentar constantemente o terror e o medo, profanando túmulos de seus antepassados, não faz mais do que corroborar essa faceta que o torna, a um tempo, mísero e fabuloso.

A construção das diversas personagens históricas vai-se fazendo com base nas do presente, que rodeiam Belchior, Belchior que «Achava que D. Sebastião se parecia com o seu primo José Bento, ali presente»⁸⁸, sendo «(...) da própria evolução de José Bento que Belchior copiava os traços do rei»⁸⁹.

Assim como este nunca se casa apesar, de uma ou outra promessa, também José Bento chega a ter o enlace marcado com Josefina, tendo ela desaparecido sem dar notícias.

⁸⁴ *Idem*, p. 248.

⁸⁵ *Idem*, p. 194.

⁸⁶ *Idem*, p. 262.

⁸⁷ *Idem*, p. 220.

⁸⁸ *Idem*, p. 71.

⁸⁹ *Idem*, p. 164.

Curiosamente, Josefina é comparada a D. Joana, mãe de D. Sebastião: «Josefina era pois alguma coisa. Tinha olhos grandes, pretos, e um sinal na face esquerda, como D. Joana, a mãe do Desejado (...)»⁹⁰. «Mas, voltando a Josefina, ela confundiu-se com a imagem do príncipe pintado por Belche; ou, antes de ele ter sido sugestionado ao plano da obra sebástica, já ela encarnava na sua mente a jovem mãe de D. Sebastião»⁹¹.

Por sua vez, as relações de Joana com o seu irmão Filipe II são semelhantes às de Paulina e José Bento, também irmãos, explorando o narrador os vários aspectos das respectivas personalidades, com interessantes conclusões a nível histórico.

A reinterpretção que é dada a factos já longamente debatidos por estudiosos, revela-se um dos aspectos mais originais do *romance histórico* de Agustina. Escolhemos o episódio da batalha para demonstrar a forma como o emprego de várias focalizações (a dos cristãos e a dos mouros) ou a emissão de teorias pouco convencionais ajudam à construção desse universo só aparentemente referencial.

«Alcácer-Quibir é o último impulso agressivo mascarado de sinceridade patriótica e de interesse do Estado.»⁹², é a última tentativa do rei se afirmar, de acordo com uma tendência que Agustina qualifica de exibicionista⁹³, e que teria como antecedente remoto comportamentos seus da infância: «O rei era um vagabundo dos seus terrores e chegara ao termo da sua batalha, que não se travava ali, em Alcácer-Quibir, entre o mugido brando do Makhazin e do Luco, rios do esquecimento, mais do que o Letes, mas sim na sua câmara, quando tinha dois anos, e daí por diante»⁹⁴.

A actuação do rei durante a batalha é também eminentemente ambígua, como que havendo uma preparação iniciática para a morte. Aliás, como é sabido, esta nunca foi confirmada, pondo a narradora a hipótese da sua sobrevivência, embora afirme que para os cronistas árabes é certa a morte por afogamento.

D. Sebastião, «Príncipe enigmático como poucos, sem laço que o prenda a ninguém, ainda que o afecto nele more. Um afecto vasto e per-

⁹⁰ *Idem*, p. 87.

⁹¹ *Idem*, p. 200.

⁹² *Idem*, p. 276.

⁹³ Cf. «Vemos como se comportou [D. Sebastião] na viagem que fez a Castela, quando foi pedir a Filipe II participação para a cruzada de Marrocos: comia carne à sexta-feira, embora não tivesse para isso conselho dos médicos. E em tudo, mormente na igreja, se mostrava leviano e um pouco exibicionista.», *idem*, p. 278.

⁹⁴ *Idem*, p. 311.

suasivo, feito de íntimo fracasso, mitigado por uma frivolidade majestática, que deixa o mundo convencido e enganado. (...) Mas o triunfo coube de certo modo àquele rei que desde menino presumiu a glória como a dieta do medo, e conservou sempre a obediência à solidão do cavaleiro andante»⁹⁵, D. Sebastião, tão mítico quanto Inês de Castro, que Agustina assimila ao mundo moderno através das suas certeiras observações sobre Belche e o seu meio familiar, tão simples e tão complexo.

Em *A Corte do Norte*⁹⁶, Agustina começa por falar da Madeira e da sua descoberta, para parecer fixar-se na história da Imperatriz Sissi da Húngria, que aí passou uma temporada. No entanto, é a própria narradora, quem, logo nas primeiras páginas, nos dá o tom do enredo: «Mas este não é um romance da formosa Imperatriz, nem a história das suas vicissitudes clínicas ou familiares. É possível que tudo se resumisse a uma neurose da infância que progrediu com a iniciação conjugal, supõe-se que consumada como uma autêntica violação. O que trata este livro é o sentimento insular que se instaura no uso da saudade, como algo que tudo invade e imobiliza. Como uma forma civilizadora e, no entanto, precária. Este livro trata do trajecto moral de Rosalina de Sousa, senhora do Funchal e que foi baronesa de Madalena do Mar»⁹⁷.

É realmente a personagem Rosalina que instaura o enigma, tão ao gosto de Agustina, enigma que fica, em última análise por resolver. Tudo em roda de Rosalina é misterioso, desde a sua verdadeira identidade até à morte. Várias hipóteses vão sendo lançadas, todas elas mais ou menos justificadas, mas nenhuma verdadeiramente comprovada: «Em 1854 casou Gaspar de Barros com uma menina Rosalina de Sousa, nascida de boa casa de Porto Santo e de muito orgulho dinástico, e de quem ele fez a genealogia à sociedade do Funchal, entre incrédula e fleumática; (...) Havia quem dissesse que encontrara Rosalina como figurante de teatro, meio caída na orfandade pela morte do protector que ela tinha: nada menos que o visconde de Almeida Garrett (...)»⁹⁸.

Rosalina, extremamente parecida com a Imperatriz, encontra-se uma vez com ela e parece ficar transformada: «Sobretudo para Rosalina, a visita da Imperatriz foi decisiva na sua vida. O seu encontro com ela resumiu-se a muito pouco.»⁹⁹, mas a sua partida deixa-lhe «um vazio

⁹⁵ *Idem*, p. 328.

⁹⁶ Lisboa, Guimarães Ed., 1987.

⁹⁷ *Idem*, pp. 14-15.

⁹⁸ *Idem*, p. 17.

⁹⁹ *Idem*, p. 29.

inexplicável»¹⁰⁰. Esta espécie de osmose entre as duas terá consequências a nível diegético e contribuirá para adensar o mistério.

A confusão torna-se ainda maior quando, ao falar da atriz Emília de Sousa, se diz: «Gaspar achou na bela Emília algo de familiar; quando disse isso a João Sanha, ele admitiu que ela se parecia com Elisabeth da Áustria. (...) Mas não era isso que despertava uma recordação amarga em Gaspar; era que ela, Emília de Sousa, se parecia realmente com Boal (...)»¹⁰¹.

Esta semelhança será explorada em todo o romance, ao ponto de se poder afirmar que, «Se Rosalina teve de facto duas identidades, de maneira que não foi possível distingui-las, então Rosalina foi a atriz Emília de Sousa»¹⁰² e «Entretanto ficava assente em família que Rosalina e Emília tinham sido a mesma pessoa»¹⁰³.

Uma vez que Emília só entra verdadeiramente em cena depois da morte de Rosalina, o mistério desta torne-se difícil de resolver. A baronesa de Madalena do Mar desaparece, não sendo o corpo nunca encontrado: «Morta por acidente, enquanto colhia ovos de pombos do mar, ou vítima de cólera e enterrada em segredo na capela dos Sanha? Ou então fugida na comitiva da Imperatriz e seguindo-a fielmente nas suas excursões, envelhecendo juntas ao longo duma história de vedetismo errante?»¹⁰⁴

É este enigma que vai obcecar várias gerações, cada uma reescrevendo a história à sua maneira, tal como a narradora também se apropria da História para a interpretar de acordo com motivações íntimas que ela descobre na exploração das personagens: «João de Barros disse que, enquanto o conteúdo mítico de Rosalina não fosse liquidado, não se criavam condições para que a pessoa tivesse expressão própria»¹⁰⁵.

É, assim, esse *conteúdo mítico* que o filho e netos(as), ao longo de cinco gerações, vão tentar desvendar, sob pena de não conseguirem realizar-se plenamente.

Os dois filhos de Rosalina, Lopo e Francisco, reagem de maneira diferente à personalidade da mãe: «Enquanto que para Francisco, a mãe correspondia a uma tradição mítica que ele tinha que afirmar pela legenda recuperada do seu abismo ou até do nada, para Lopo, Boal não existia

¹⁰⁰ *Idem*, p. 37.

¹⁰¹ *A Corte do Norte*, p. 83. Boal é também uma designação para Rosalina.

¹⁰² *Idem*, p. 54.

¹⁰³ *Idem*, p. 270.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 149.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 214.

mais.»¹⁰⁶; «Para Lopo, Boal era uma doente mental, com os encantos implícitos em certas histerias, que os homens costumam achar da sua directa responsabilidade. Mas, para Francisco, o enigma manteve-se toda a vida.»¹⁰⁷

Francisco chega à conclusão que a principal transgressão da mãe foi ter invadido o território dos homens, ter tido um comportamento marginal, que se tornou responsável pela lenda.

Tristão das Damas, filho de Lopo, «não deixou de seguir o que parecia ser a sina da família: o cair em agrado por coisas antigas e memórias assombradas»¹⁰⁸. Juntamente com sua irmã Águeda, parecida com a avó, reatam mais uma vez o tema de Rosalina, não encontrando, porém mais do que umas cartas, que vão desvendando facetas menos conhecidas da sua vida: «Águeda ficou com a ideia de que Boal era uma mulher perigosa»¹⁰⁹.

O filho de Tristão das Damas, João de Barros, administrador dos bens do Dr. Bas, dedica-se a escrever um ficheiro histórico da ilha. Através dos seus estudos, chega à conclusão de que Rosalina não poderia ter morrido no mar, uma vez que não apareceu nenhum cadáver. A descoberta de um diário de uma senhora escocesa, Maggie O'Sea, sobre a Madeira, levanta dúvidas a João, que põe em causa a identidade da senhora, quem bem podia ser sua bisavó: «João de Barros ficou perplexo, e, mais uma vez, Boal ressuscitava pela força da obsessão que a materializava.»¹¹⁰ A descoberta de uma carta da priora de um orfanato, em data posterior à suposta morte, vem levantar ainda mais dúvidas a João, pôr a hipótese de uma filha ou de uma protegida, da sobrevivência de Rosalina.

Rosamund, filha de João, é parecida com sua trisavó, porque «(...) era a mulher mais deslocada, mais meteórica que a cidade jamais vira»¹¹¹, «Entre ela e Rosalina tinha-se estabelecido uma ponte, como a do caminho dos mortos, oscilando sobre um imenso espaço vazio»¹¹².

Convencida de que Rosalina se despenhara da falésia, pensando que ia voar, Rosamund vai-a interiorizando, apercebendo-se de que, cada vez mais, age de acordo com com o espírito da trisavó.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 71.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 74.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 95.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 98.

¹¹⁰ *Idem*, p. 121.

¹¹¹ *Idem*, p. 168.

¹¹² *Idem*, p. 187.

Uma das filhas de Rosamund, Gramina, leva uma vida pouco convencional, vivendo só, com alguns cães. Um dia, num contador que fora de Rosalina, descobre um bilhete de teatro e, depois de várias considerações, põe-se mais uma hipótese: «Então pôs-se na mente de Gramina este problema: não seria Boal, ela própria, uma actriz, e passava períodos muito longos fora da ilha, por razão dos seus contratos?»¹¹³.

O percurso deste romance parece prefigurar as várias leituras que se podem fazer da História, justificando implicitamente as novas teorias do romance histórico, na medida em que, longe de tentar reconstruir o passado, na crença de que ele é uno e estático, se abrem perspectivas que cada geração actualiza e completa. Quase poderíamos parafrasear Agustina quando ela escreve que «O epílogo desta história não se há-de escrever nunca»¹¹⁴, tal como nunca se escreverá nada de definitivo sobre os mitos da História e as suas representações.

Posição oposta é aparentemente a do Prof. Natan, personagem de *Ordens Menores*¹¹⁵ a quem «Embeveciam-[...] as imagens históricas e sobretudo a segurança transmitida pelos cronistas, cuja infalibilidade não lhe ocorria contestar»¹¹⁶; assim como a do seu discípulo, Luís do Barral que «Para se acalmar, voltou-se para os factos históricos que a família tinha por justificáveis: o episódio do capitão Du Barral, sobrinho do arcebispo de Troyes»¹¹⁷.

Luís do Barral apresenta-se como descendente de um capitão que acompanhara o exército de Massena, aquando das invasões napoleónicas. Esta ascendência ilustre, repetida frequentemente ao longo do texto, com o fim de encontrar semelhanças entre Luís e o seu antepassado, tem, todavia, muito menos importância do que a assimilação que é feita entre as principais personagens e nomes da antiga Grécia, contrariando plenamente a *segurança* ingénuo de que o Prof. Natan se quer munir.

Este e o seu discípulo Luís são repetidamente comparados a Sócrates e Alcibiades, nas variadas facetas que os reuniram:

«Não vamos dizer que o Prof. Natan era um Sócrates, nem Luís Matias um fogoso Alcibiades. Mas houve, no caso deles, o mesmo contrato de afectos e de aventuras apenas sonhadas e o mesmo compadecido sentimento de declínio e de antecipada falha humana.

¹¹³ *Idem*, p. 263.

¹¹⁴ *Idem*, p. 271.

¹¹⁵ Lisboa, Guimarães Ed., 1992.

¹¹⁶ *Idem*, p. 105.

¹¹⁷ *Idem*, p. 247.

Nós vemos que Sócrates, na força da idade, cometera proezas no campo de batalha das quais se demitiu para as imputar ao jovem Alcibiades e assim favorecer a sua carreira. A gratidão nasceu daí e, com ela, o amor.

Muitas vezes Natan pensou que podia encaminhar Luís Matias para uma carreira política, pois, no fundo, era extremamente ambicioso e sentia-se possuído pela mais desesperante fascinação — a do poder»¹¹⁸.

Subtilmente, o narrador vai sugerindo a ideia de que a Grécia do tempo de Sócrates e Alcibiades tem semelhanças com o Portugal do 25 de Abril: «Como Atenas depois da guerra, Portugal viu-se sem recursos e sem ânimo para descobrir novos caminhos e provisões. Assim como no século V aconteceu em Atenas, o capital acumulado nos cofres do Estado ou nas mãos dos particulares desapareceu ou foi delapidado»¹¹⁹.

Natan sente o fim da sua era, tal como Sócrates o pressentira, ambos decadentes, mas conscientes de que na época que se aproximava «Havia a mesma ambição desmedida e o desejo de participar em todos os prazeres, mas tudo isso não tinha apoio filosófico, mas simplesmente apoio técnico. O homem se não acreditava na técnica, fazia dela uma força que o melhor dos sofistas não conseguiria igualar»¹²⁰.

Concomitantemente a esta dualidade fundamental, também as outras personagens são equiparadas a personagens atenienses (e não só): Dona Xan, esposa do prof. Natan, a Nausica (noiva de Telémaco) ou a Inês de Castro — «Uma coisa que o professor gostava de imaginar era que dona Xan se parecia com Inês de Castro»¹²¹; Olinda, tia jovem de Luís com quem este mantém um caso amoroso, é comparada a Aspásia, meretriz experiente, que consola Alcibiades da «sua decepção de amante vencido»¹²²; e, finalmente Lula, prima de Luís, prostituta de luxo, assassinada por seu irmão Afonso, aparece repetidamente associada com Teodota, cortesã do tempo de Sócrates: «Natan mostrava-se intratável com ela [Lula], ainda que aparentasse serenidade e até um humor gracioso. Exactamente como Sócrates com Teodota, rindo-se dela e desejando provavelmente cortar-lhe as carótidas»¹²³.

¹¹⁸ *Idem*, p. 40.

¹¹⁹ *Idem*, p. 213.

¹²⁰ *Idem*, p. 311.

¹²¹ *Idem*, p. 88.

¹²² *Idem*, p. 76.

¹²³ *Idem*, p. 179.

Todas estas comparações sugerem a reversibilidade da História, não como lição para o presente (à maneira Romântica), mas como assimilação de um tempo no outro, pelo outro, de forma a que se crie uma nova concepção de encarar o passado, passado constantemente recriado através da força psíquica do ser.

Esta teorização da História atinge o seu ponto máximo em *O Concerto dos Flamengos*¹²⁴, romance onde as figuras de outras épocas emergem, não através de associações exteriores (como em *O Mosteiro*, onde é Belchior que propõe as semelhanças), mas da própria convicção íntima das personagens que se sentem irremediavelmente *outras e as mesmas*.

Luísa Baena, a heroína, interessa-se profundamente por Isabel de Portugal, filha de D. João I, casada com Filipe, o Bom, da Borgonha.

Tal como Agustina já nos habituara em romances anteriores, a leitura de certos fenómenos do passado é sujeita a uma reinterpretação, que nos leva a considerar meras hipóteses como quase certezas. Frases do tipo, «Não é de estranhar que Afonso V, ligeiro como era nas suas decisões, concedesse os Açores a Isabel, sua tia e sobretudo mulher política de grande envergadura»¹²⁵ ou «O mais certo é que Isabel (...)»¹²⁶, ocorrem com bastante frequência no decorrer da diegese.

Luísa visiona Isabel, seu filho Carlos, o Temerário, Maria, a filha deste, e o seu casamento com Maximiliano, assim como toda a época que é constantemente convocada.

À semelhança do processo usado em *Um Bicho da Terra*, quadros de pintores célebres parecem reproduzir personagens que têm interesse para a diegese. Um quadro de Santa Úrsula, existente no museu de Angra do Heroísmo, suscita o interesse de Luísa, e de seu amigo Herberto, porque o rosto da Santa lembra o de Maria, filha de Carlos o Temerário, o que reforçaria a ideia da sua permanência na ilha (como veremos): «Seria a filha de Carlos o temerário? Nesse caso, porque se encontrara em Angra do Heroísmo, quando havia outros lugares para ele ter cabimento? Talvez o Temerário vivesse ainda, feito eremita, quando ela se casou com o imperador Maximiliano. Era uma história com uma distinção inimitável, e Herberto estava longe de a achar tola»¹²⁷.

Carlos, o Temerário é uma das personagens mais misteriosas do passado. Duvidando da sua morte na batalha de Nancy, Luísa começa gra-

¹²⁴ Lisboa, Guimarães Ed., 1994.

¹²⁵ *Idem*, p. 22

¹²⁶ *Idem*, p. 23.

¹²⁷ *Idem*, p. 304.

dualmente a adquirir a certeza de que ele se teria refugiado nos Açores. A falta de verificação da morte, e o correspondente carácter errático, aproximam-no, na mente de Luísa, de D. Sebastião: «É extraordinário como ele se parece com D. Sebastião: no treino das armas e, possivelmente, no segredo do sexo pueril ao qual a reprodução gela de náusea»¹²⁸.

Luísa vai-se progressivamente identificando com Isabel de Portugal, ou da Borgonha, chegando mesmo a ver no espelho um rosto desconhecido¹²⁹ e, fascinando-se com passagens da sua vida, quer no seu grande tacto político, quer nas suas relações (incestuosas?) com o filho.

A figura da filha de D. João I ajuda-a a ultrapassar pequenas humilhações, como a que sofre repetidamente com Clara Bulcão, amante do marido: «Para varrer essa pequena humilhação do seu espírito, Luísa pensou em qualquer coisa de grave e educativo, como Isabel de Borgonha, senhora dos Açores»¹³⁰. Curiosamente, até com Carlos, o Temerário ela se identifica, em momentos de depressão ou de fúria contida: «não gostava de música, como o Temerário não gostava da guerra: ambas impediam de pensar»¹³¹.

É, no entanto, a figura do Cortejo de Maximiliano, que ela *entrevê* em dias de nevoeiro, que constituirá o grande sortilégio da emersão do passado: «Luísa Baena, nas suas fugas para os lugares da ilha onde o nevoeiro se formava como pelotões de guerreiros que se aproximassem em ordem de batalha, mergulhava nessa realidade da História, ardendo de confiança na verdade mítica a que tinha acesso»¹³².

A visão do Cortejo passa a influenciar decisivamente a vida de Luísa, tornando secundários todos os seus problemas de mulher de meia-idade. Contrariamente, ao que fora afirmado no início do livro («A literatura e a arte em geral eram obra da depressão nervosa; atribuíam-se uma importância histórica a pequenos indícios que não serviam para nada. Que lhe importava que Carlos o Temerário morresse ou não em Nancy, comido pelos lobos, identificado por um velho médico português a tremer de frio e pronto a declarar tudo o que fosse preciso para arrumar o esca-

¹²⁸ *Idem*, p. 266.

¹²⁹ Cf., «Luísa Baena viu no espelho fosco da cómoda (eram duas cómodas quase iguais, com pequenas misulas ocupadas por velhas caixas de porcelana) um rosto que desconhecia. “A Condessa [Isabel] teve um filho, teve um só, não teve mais...», *idem*, p. 48.

¹³⁰ *Idem*, p. 191.

¹³¹ *Idem*, p. 267.

¹³² *Idem*, p. 109.

broso assunto? E se o duque viesse para os Açores, o que lhe importava isso também?»¹³³), o conhecimento das circunstâncias que presidiram a esse cortejo «impediu a harmonia conjugal de Luísa e Xavier»¹³⁴, uma vez que a situação de Isabel se lhe apresenta como alegoria interiorizada:

«Ela [Luísa] não era um ideal de esposa para alguém como ele [Xavier], nascido e criado numa sociedade de homens e que reivindicava essa honra como uma forma de paixão. O modo como Isabel de Borgonha foi tratada pela História, comparativamente aos seus irmãos, deixava suspeitar que o “cortejo do Graal”, encabeçado pelo culto da mulher, se dissipava na bruma da História»¹³⁵.

Através da visão do Cortejo e das personagens que nele estão implicadas, é a concepção da mulher e da sua posição na sociedade e, até, de uma nova forma de estar no mundo, que o romance de Agustina põe em causa. Se Herberto, um amigo de Lisboa, se entusiasma de tal modo, que nele se incorpora, para nunca mais ser visto, Luísa, mantendo sempre uma atitude mais distanciada, intelectualiza os dados, transforma os acontecimentos, *revive* o passado por um processo de actualização mítica.

É quase a construção de uma história alternativa, uma história que não terminou com a morte física das personagens, mas que é perenemente associada ao presente.

Em *As Terras do Risco*¹³⁶, uma original investigação/reconstrução histórica interfere na vida das personagens do presente.

O Prof. Martin Fabre, personagem que aparece de raspão em *O Concerto dos Flamengos*, vem, de propósito, a Portugal, investigar o contrato de casamento de Isabel de Portugal com Filipe o Bom da Borgonha, afim de nele encontrar elementos que provem a ascendência judia portuguesa de William Shakespeare. Este trabalho redunda em obsessão, modificando as relações entre as principais personagens. Além desta discutível genealogia, ainda se levanta a hipótese do autor de *Hamlet* ser uma mulher, hipótese que Précieuse, esposa de Fabre ironicamente aventa: «E voltem a ler, leiam até que lhes caiam os dedos de folhear, e as pestanas de pestanejar. É uma mulher que está escondida debaixo da máscara de Shakespeare»¹³⁷.

¹³³ *Idem*, p. 65.

¹³⁴ *Idem*, p. 136.

¹³⁵ *Idem*, p. 136.

¹³⁶ Lisboa, Guimarães Ed., 1994.

¹³⁷ *As Terras do Risco*, p. 120.

Se a teoria feminista tem, desde logo, pouca consistência, a do Prof. Fabre atinge proporções dramáticas: «É estranho como tão pequena causa, como essa de inventar a existência de Jaques Peres de Ariza, resvalasse pela serra da Arrábida como uma pedra que fosse estilhaçando pelo efeito do atrito. E desse lugar a mil, muitas mil, dependências do mesmo pensamento, umas favoráveis, outras hostis»¹³⁸.

À medida que Fabre se vai embrenhando na investigação, o seu relacionamento com Précieuse deteriora-se («Dia após dia, Martin ia ganhando forças capazes de repudiar a mulher»¹³⁹) e surge a figura de Piedade, rival presuntiva, ao ponto de Précieuse concluir que só poderá ter paz quando se vir livre da rapariga portuguesa, usando para isso a boa vontade de Baltar, guardião do convento. Só quando Piedade desaparece é que Fabre desiste da teoria shakespeariana e que o equilíbrio inicial é reposto.

Aliás, quanto mais o Professor se vai convencendo da veracidade dos seus achados, maior é o seu desregramento psíquico: «— Olhe para Martin. Endoideceu com o mundo inventado de Jaques Peres e penso que será difícil sair de lá»¹⁴⁰, exclama Précieuse.

A influência tutelar de Shakespeare é tão grande que, ao longo do romance as personagens dos seus dramas ganham relevo, confundindo-se por vezes, com as de Agustina, e, tendo também direito a novas interpretações: «— A minha ideia — dizia Martin, antes de o episódio com Précieuse ter acontecido — é que há um bocado de razão nesse parentesco de Ofélia e Hamlet. Só assim a tragédia ganha completo sentido. De resto, isso acontece em variadas situações dramáticas. Parece que há uma maldição incestuosa sobre toda aquela gente e que os empurra para o abismo. Os sonhos da carne ficam interrompidos pelo “*to be or not to be*”, que é afinal um monólogo virginal que se refugia na loucura.»¹⁴¹ Também citações de algumas das suas peças vão pautando a intriga, imprimindo-lhe a memória histórica de que necessita para fazer emergir um passado que condiciona o presente.

Outro pólo simbólico do romance é o aproveitamento das figuras de Fausto e de Helena de Tróia. É interessante notar a confusão voluntária que se estabelece entre a Tróia portuguesa (próximo da Serra da Arrábida) e a Tróia mítica, com todos os seus significados implícitos.

¹³⁸ *Idem*, p. 199.

¹³⁹ *Idem*, p. 21.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 222.

¹⁴¹ *Idem*, p. 126.

Helena é repetidamente comparada com Précieuse («Não se parecia com nenhuma mulher da literatura (...) Mas com Helena talvez tivesse afinidade»¹⁴²) e a sua relação com Martin é associada à daquela com Fausto¹⁴³, enquanto que Baltar é, sem dúvida, Mefistófeles: «Baltar estava na situação de Mefistófeles, que invejava Fausto, aqui representado por Martin Arnoul»¹⁴⁴.

A cena de *Fausto II*, de Goethe, entre Fausto e Helena, representa a destruição dos limites cronológicos e o confronto do génio nórdico com a beleza clássica. Fausto põe aos pés de Helena o seu reino e mima com ela os jogos do amor cortês¹⁴⁵:

«Alles ist sodann gefunden:
Ich bin dein, und du bist mein;
Und so stehen wir verbunden,
Dürft'es doch nicht anders sein!»¹⁴⁶

Quando se abraçam no final da cena, o corpo de Fausto desaparece, os vestidos de Helena desfazem-se, ela levanta Fausto aos céus e vai com ele.

A intromissão do mito na vida quotidiana reforça os laços existentes entre as épocas e as situações e ajuda a construir um universo diegético muito próprio, onde cada vez mais os limites cronológicos se esbatem, a irreversibilidade deixa de ser dado adquirido, a imparcialidade histórica torna-se inadequada e a História canónica pode ser modificada de acordo com as circunstâncias. Martin e Précieuse recriam as cenas de Fausto e

¹⁴² *Idem*, p. 148.

¹⁴³ Cf. «Em vias de buscar o segredo da eternidade, Fausto chamou-a através dos séculos já decorridos. E naquele vetusto convento da Arrábida, rompendo as cadeias do esquecimento que os portugueses tanto prezam, ela tomava outra vez uma forma palpável na figura de Précieuse.», *idem*, p. 207.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 173.

¹⁴⁵ Cf., «Le temps s'efface et la rencontre de Faust et d'Hélène sera celle du génie nordique et de la beauté classique: et Goethe d'alterner en virtuose les mètres antiques et les vers rimés de l'allemand moderne... (...) Faust met aux pieds d'Hélène son royaume, reprend avec elle les jeux raffinés des dialogues d'amour courtois, etc.», André Dabezies, *Le Mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 87.

¹⁴⁶ GOETHE — *Faust*, kommentiert von Erich Trunz, München, Verlag C.H. Beck, 1986, p. 293.

Helena como se associam às peças de Shakespeare, ganhando maior força simbólica e deixando entrever um dado inquestionável do romance «histórico» contemporâneo — é preciso reinventar o passado, lê-lo de uma forma criativa e, sobretudo, concluir, como Agustina, que «(...) não devemos acreditar em tudo o que nos dizem»¹⁴⁷.

Maria de Fátima Marinho

¹⁴⁷ *As Terras do Risco*, p. 284.