



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

VINICIUS HIPOLITO JORDÃO OLIVEIRA

**“A VERDADEIRA FICÇÃO FAZ A OBRA DE ARTE”:
a construção das personagens artistas em *O Susto*,
de Agustina Bessa-Luís.**

SÃO CARLOS – SP
2021

VINICIUS HIPPOLITO JORDÃO OLIVEIRA

**“A VERDADEIRA FICÇÃO FAZ A OBRA DE ARTE”:
a construção das personagens artistas em *O Susto*,
de Agustina Bessa-Luís.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora do curso de Licenciatura em Letras (Português-Espanhol) da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Letras

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim.

SÃO CARLOS – SP

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Departamento de Letras
Curso de Licenciatura em Letras (Português-Espanhol)

Folha de aprovação

Assinatura dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso do candidato Vinicius Hippolito Jordão Oliveira, realizada em 26/10/2021:

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar – Orientador)

Prof. Dr. André S. D. Corrêa de Sá (University of California, Santa Barbara) – Arguidor
Titular

Prof. Dr. Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro (UFSCar/ProPq/PD) – Arguidor
Titular

AGRADECIMENTOS

À Maria Helena Hippólito da Silva,

pela luta, pelo empenho e pelo suor empregados para ver seu primeiro filho ter acesso ao ensino superior.

A Jorge Vicente Valentim,

pela orientação e pelo incentivo à pesquisa sobre a obra de Agustina Bessa-Luís, mostrando-me a satisfação e a importância da produção e da pesquisa acadêmicas.

À Kauana Mayara da Silva Boa Sorte,

por todo apoio, amparo e companheirismo durante minha trajetória acadêmica e a produção deste trabalho.

RESUMO

Neste Trabalho de Conclusão de Curso, propõe-se uma leitura do romance *O susto* (1958), de Agustina Bessa-Luís, a partir da mobilização dos aspectos referentes à categoria das personagens com o objetivo de compreender o fenômeno de referências das criaturas romanescas às figuras de Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa. O intuito principal é demonstrar em pormenores uma estratégia narrativa da autora, na qual traços e características externos e latentes do cânone português são introduzidos sutilmente na obra em uma alusão a duas referências da poesia portuguesa. Isto confere ao romance algumas peculiaridades no que diz respeito à construção de personagens caracterizadas como artistas. O romance agustiniano torna tênues os limites textuais de gênero e intensifica a discussão sobre a própria criação artística, sendo que sua escrita possibilita uma discussão metaliterária sobre tal processo ou mesmo sobre a literatura produzida em Portugal nos anos de 1950. Buscar-se-á, portanto, uma reflexão sobre a ideia das personagens artistas presentes na obra e a compreensão da arte gerada através delas.

Palavras-chave: Personagens artistas; metaficção; ficção portuguesa do século XX; Agustina Bessa-Luís.

RESÚMEN

En este Trabajo Final, en el que fue analizado la novela *O susto* (1958), de Agustina Bessa-Luís, hay la motivación de aclarar el fenómeno que ocurre entre los personajes de la novela y los poetas Teixeira de Pascoaes y Fernando Pessoa. El principal objetivo fue detallar la estrategia narrativa de la autora, en la que rasgos de gran importancia del canon portugués son introducidos de manera sutil en la novela por el imaginario popular de la época, aludiendo claramente a las dos referencias de la poesía portuguesa, añadiendo a la novela características causadoras de distinción si pensadas sobre el proceso de construcción de los personajes, presentados aquí como personajes artistas. La novela agustiniana desdibuja así los límites textuales del género e intensifica la discusión sobre la propia creación artística, y su escritura permite una discusión metaliteraria sobre este proceso o incluso sobre la literatura producida en Portugal en la década de 1950. Será, por tanto, una reflexión sobre la idea de los personajes artistas presentes en la obra y la comprensión del arte que se genera por estas creaturas.

Palabras-clave: personajes artistas; metaficción; ficción portuguesa del siglo XX; Agustina Bessa-Luís.

Os versos não me dizem muito, mas as pessoas que os criam sim. São pessoas que parecem viver no fundo das florestas densas onde corre um fio de água, onde o pio duma ave rompe o silêncio tão docemente que não se chegou a ouvir. Os poetas são o sacrifício que a vida exige para ter direito a ser continuada por gerações de gente insaciável. Gente que é um rascunho da única realidade que vale a pena, a da poesia. Isto também é um rascunho, prosa austera e ligeira. Mas a admiração corre como o Nilo, de que não se sabe ainda quais são as fontes.

[Agustina Bessa-Luís. *Caderno de significados*, 2013.]

Aquele homem, a quem mal notara a estatura e o queixo espesso afogado no casacão de velho *melton*, era agora um ser mais real do que o contacto exacto que eu dele tivera. Criava-se a partir dum verso, dum olhar rápido que me ficara, da sua cabeleira branca por baixo do chapéu, poupava-me a que o inventasse, pois a arte é sempre a maneira mais feliz de achar as coisas intactas na existência que delas temos.

[Agustina Bessa-Luís. *O susto*, 1958.]

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: AGUSTINA BESSA-LUÍS E O FAZER ARTÍSTICO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A PERSONAGEM ARTISTA.	21
1.1 A concepção agustiniana do artista.	22
1.2. Algumas considerações sobre a personagem artista	29
CAPÍTULO 2: ENTRE A SAUDADE E O DESASSOSSEGO	34
2.1. A saudade em José Maria	38
2.2. Álvaro Carmo: a taberna, o chapéu-coco e o poeta	49
CAPÍTULO 3: <i>O SUSTO</i>/O SUSTO “DO AUTOR”	59
3.1. Entre a obra e o homem	60
3.2. De ficção e de mentiras	66
CONCLUSÃO	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75

INTRODUÇÃO

A grandeza dum espírito está na pluralidade e plenitude da sua sensibilidade. Todo o vasto espírito é sempre um tanto santo e outro tanto demoníaco. Todo o artista exagera ou dilui, aviva ou simplifica. [Agustina Bessa-Luís. *Dicionário imperfeito*, 2008.]

Escrever é isto: comover para desconvocar a angústia e aligeirar o medo, que é sempre experimentado nos povos como uma infusão de laboratório, cada vez mais sofisticada. [...] Ama-se a palavra, usa-se a escrita, despertam-se as coisas do silêncio em que foram criadas. [Agustina Bessa-Luís. *Contemplação carinhosa da angústia*, 2000.]

O presente trabalho tem como objetivo analisar o romance *O susto* (1958), da escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís (1922-2019), observando as estratégias romanescas da autora no que diz respeito à construção de suas personagens escritoras. São presenças que, no conjunto de obras da autora, adquirem uma complexidade singular, causando curiosidade e exigindo uma carga maior de atenção, sobretudo por serem frutos de aspectos narrativos altamente impregnados por aquilo que Álvaro Manuel Machado (1983, p.36) caracterizou como “ornamento”, isto é, todo um conjunto de informações torrenciais trazidas pela narração para destacar e especificar os espaços, as personagens, os fatos e as relações humanas. Todavia, nas palavras do próprio ensaísta, esse recurso agustiniano de composição constitui um instrumento “que nada tem de figura de retórica ou de mero virtuosismo; antes corresponde a um processo metafórico extremamente complexo e pessoal” (MACHADO, 1983, p. 37).

Partindo, portanto, dos pressupostos teóricos doravante apresentados, dentro de uma narração detalhada e minuciosa, como é o caso da de Agustina Bessa-Luís, pode-se encontrar significações importantes acerca dessa categoria narrativa, mediante sua relação para com o sentido da obra. Em seus romances, as personagens recebem uma atenção especial por parte da voz narrativa, sobretudo quando as relações humanas estão num plano nítido e destacado, bem descritos, pormenorizados e ricos na sua construção, tal como o narrador de *O susto* deixa em evidência:

Ela era senhora muito crédula e que gostava de falar de todos os parentes com um orgulho caído ao nível dum vício; contava e recontava os talentos dos seus maiores, as fortunas, e as alianças, os grandes caminhos percorridos, sem ceder um passo da sua própria ascendência, em que entroncava o próprio Conde Henrique (BESSA-LUÍS, 1958, p.109)

Essa minudência, caracterizada pelo abuso dos detalhes e informações apresentadas – procedimento estético, aliás, tão caro à autora –, é justamente uma fonte generosa de metáforas complexas e não permite um olhar meramente apreciativo. Ao contrário, exige, em contrapartida, uma leitura que esmiúce cada detalhe e seja capaz de lembrar-se de cada relação possível, sempre com um olhar atento às diferentes ambientações introduzidas ou às descrições detalhadas e direcionadas das personagens. Têm-se, assim, uma efabulação rica em pormenores, abundante em digressões e monólogos, todos eles altamente significativos para a composição ficcional como um todo.

Dentre todo o repertório da obra de Agustina Bessa-Luís (que conta com mais de 70 títulos produzidos ao longo da 2ª metade do século XX e dos anos iniciais do século XXI), tantas vezes reconhecida com diversos prêmios¹, e iniciado com *Mundo fechado* (1948), a atenção desse trabalho será destinada ao romance *O susto* (1958). Lançado quatro anos após *A sibila* (1954), o romance em questão se situa em meio a uma produção ficcional vasta de, praticamente, um livro por ano até 1966².

É preciso destacar que, neste vasto elenco agustiniano, a quantidade de publicações da autora a respeito de Camilo Castelo Branco³, autor sobre o qual dedicou textos como *Camilo, génio e figura* (1994), revela uma ligação muito forte com o espaço do Norte de Portugal, fonte onde a autora bebe em demasia, explicitando uma presença paradigmática da tradição nortenha na ficção portuguesa.

Além do diálogo com o autor de *Amor de perdição* (1862), outro dado interessante é o reconhecimento que Agustina nutria por um dos maiores poetas saudosistas de Portugal, Teixeira de Pascoes⁴, para quem enviou uma cópia prévia de

¹ Ao longo de quase 100 anos de vida, Agustina Bessa-Luís foi celebrada pela crítica portuguesa como uma das maiores autoras de sua época. A quantidade expressiva de prêmios, que atestam a sua trajetória como uma das mais reconhecidas autoras do século XX. A título de exemplificação, relembro, aqui, alguns deles: “Prémio Delfim Guimarães” (1953, por *A sibila*), “Prémio Eça de Queirós” (1954, por *A sibila*), “Prémio Ricardo Malheiros” (1966, por *Canção diante de uma porta fechada*; e 1977, por *As fúrias*), “Prémio D. Dinis” (1980, por *O mosteiro*), “Prémio P.E.N. Clube Português de Novelística” (1981, por *O mosteiro*), “Grande Prémio de Romance e Novela APE/IPLB” (1983, por *Os meninos de ouro*), “Prémio Seiva” (1988, pelo conjunto da obra), “Prémio de Crítica da Associação Portuguesa de Críticos Literários” (1992, pelo conjunto da obra), “Medalha de Mérito Cultural” (1993, pelo conjunto da obra), “Prémio Máxima de Literatura” (1996, por *Memórias laurentinas e Party*), “Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores” (2001, por *Jóia de família*), “Prémio Camões” – maior galardão das literaturas de língua portuguesa (2004, pelo conjunto da obra), “Prémio Vergílio Ferreira” (2004, pelo conjunto da obra).

² Esse primeiro momento, desde sua estréia, constitui uma das fases mais ricas e produtivas da autora. De 1948 a 1966, o conjunto contou com a publicação de *Mundo fechado* (1948), *Os super-homens* (1950), *Contos impopulares* (1951-1953), *A sibila* (1953, em manuscrito, 1954, em forma de livro), *Os incuráveis* (1956), *A muralha* (1957), *O susto* (1958), *Ternos guerreiros* (1960), *O manto* (1961), *O sermão do fogo* (1962), *As relações humanas: I – Os quatro rios* (1964), *As relações humanas: II – A dança das espadas* (1965) e *As relações humanas: III – Canção diante de uma porta fechada* (1966).

³ A presença de Camilo Castelo Branco ao longo da trajetória de Agustina Bessa-Luís constitui um tópico dentro do projeto literário da autora reconhecido pela crítica. Basta folhear as páginas de *Camilo, génio e figura* (1994) para se deparar com uma afirmação tácita como esta: “Quando o coração me falha neste dialecto de escrever livros, volto-me para Camilo, que é sempre rei mesmo em terra de ciclopes” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 11). Para além de recuperações diretas, tal como as que nessa obra ocorrem, de acordo com Laura Fernanda Bulger, ao analisar o romance *Fanny Owen*, os diálogos interdiscursivos são instrumentos primordiais para compreender dimensão do universo camiliano nas obras agostinianas, ou seja, “a intertextualidade [entre os dois] funciona, aqui, de maneira complexa” (BULGER, 1998, p. 11). Não se trata, portanto, de uma incidência unicamente espacial, mas de um jogo intrincado de referências não apenas textuais, mais também culturais, políticas, sociais e de outras ordens das paisagens do Porto e de outras regiões do Norte de Portugal. Na verdade, aquela está diretamente interligada a essas, tal como pretendo demonstrar.

⁴ Informação retirada do ensaio “As mediações femininas na obra de Agustina Bessa-Luís: repensar o estatuto do artista na nossa contemporaneidade”, de Catherine Dumas (2017).

seu primeiro livro. No entanto, apesar da resposta altamente positiva, a devolutiva chegaria tardiamente ao conhecimento da autora, dois anos depois da morte do escritor. Sendo Pascoaes (como Camilo) um autor tradicionalmente do Norte, afinal, é preciso lembrar que liderou o movimento saudosista do Porto (NEMÉSIO, 1958), tal dado demonstra, mais uma vez, a proximidade de Agustina para com seus pares nortenhos. De toda forma, essas informações servem para indicar uma preocupação por parte da autora em dialogar com a cultura e a literatura do seu país, em destaque para aqueles que mantêm uma forte ligação com o norte de Portugal, acarretando, assim, uma presença relevante desse espaço e de suas figuras a ele ligadas nas obras ficcionais da autora⁵.

Ademais do sentimento de pertença, cabe pontuar a proximidade da autora com quem exerce o mesmo ofício. Com uma atenção extremamente baudelairiana⁶, a relação de Agustina com seus pares vai sendo explicitada através de seu cânone pessoal, suas relações em vida e suas próprias obras, nas quais se encontram títulos como *Fanny Owen* (1979), no qual Camilo é transformado em personagem; *Florbelá Espanca* (1979), no qual a conhecida poetisa é biografada; e *Garret: o eremita do Chiado* (1998), peça de teatro em que o escritor romântico é trazido como protagonista. Nota-se, nesse pequeno perfil, a preocupação em estar trazendo à cena figuras emblemáticas da literatura nacional às suas obras. A recorrência dessas referências aponta para um dado importante num conjunto maior e significativo dentro do projeto literário agustiniano: qual seja, o artista aparenta receber papéis cruciais e constantes.

Em *O Susto*, o fazer literário assume um dos principais focos de discussão já que o alcance da obra literária e seus impactos na vida dos autores são tematizados: “*O Susto* vem, a seguir, retomar de outra maneira esta longa meditação sobre a liberdade e a razão de ser da obra literária perante o mistério do tempo e do cosmos” (MACHADO,

⁵ Essa ligação da autora com a região Norte de Portugal já vem sendo debatida e abordada pela crítica agustiniana (DUMAS, 2002; FIGUEIREDO, 2017; MACHADO, 1983; OLIVEIRA, 1978). Ainda assim, recupero a título de exemplificação um episódio narrador por António Lobo Antunes, numa de suas idas à cidade do Porto: “Um dia no Porto, à porta da livraria Lello, estava muita gente cá fora e vi uma senhora pequenina, mais ou menos da idade da minha mãe, que me chamou a atenção. Tinha o ar de estar à minha espera e fiquei muito espantado, não sabia quem era. Veio ter comigo e disse: ‘Venho dar-lhe as boas vindas em nome do Porto’. Isto é curioso e engraçado e até fascinante, porque reflete a opinião que Agustina tinha dela mesma. De facto, ela era o Porto. Um certo Portuq que transformou no território ficcional dela e com o qual fez livros extraordinários” (*apud* FEIJÓ, 2019).

⁶ Aqui há uma referência à preocupação dos próprios artistas com o seu ofício e o prestígio social deste. Tal tema moderno, cuja discussão remonta aos autores franceses, dentre eles Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), é relacionado com Agustina Bessa-Luís e sua obra por Catherine Dumas (2017, p.57) ao vincular a ideia de falência do artista herdade do final do século XIX e o discurso sobre este na obra agustiniana.

1983, p. 67). Ou seja, na esteira do pensamento de Álvaro Manuel Machado, o romance de 1958 vem justamente abrir espaço para uma reflexão sobre as implicações do fazer literário, em Portugal, dentro dessa herança de falência do artista, na qual o estatuto social do autor é questionado.

Numa primeira leitura de *O susto*, é possível verificar uma suposta linha tênue entre gêneros literários (no caso, o romance e a biografia) que vem a sugerir certa dúvida entre os fatos narrados serem verídicos ou ficcionais. É um romance que se inicia com a voz narrativa se prontificando a contar ao leitor sobre o poeta protagonista e a sua Casa da Obra. Em um primeiro momento as informações que chegam ao leitor induzem à crença de que a voz narrante conviveu com o poeta e seus pares, conheceu a casa e em todo esse ambiente familiar também teve parte de sua história. A descrição da casa e dos entornos de Adriços é feita com uma precisão detalhista: “A aldeia de Adriços, com os seus charcos barrentos, a igreja em ruínas, um calor das terras de Ur, o respiradouro fofo das toupeiras aberto pelo monte e onde os tacões se abatiam como numa armadilha, era toda ela deveras bastante herética em coisas de urbanização” (BESSA-LUÍS, 1958, p. 8).

Essa voz narrativa, que mostra ter conhecimento até mesmo do “respiradouro fofo das toupeiras” e descreve essa terra, em suas palavras, herética no quesito urbanização, constitui um narrador cujo objetivo inicial parece ser levar a crer em um aparente testemunho da história. Ou seja, coloca-se como o dono de uma ampla experiência, até mesmo possibilitando tecer descrições pormenorizadas das mais corriqueiras relações familiares de José Maria, poeta e protagonista, e de todo o seu entorno. Sobre esse narrador, Silvina Rodrigues Lopes adverte:

Apesar de nos seus romances se construir a figura de um narrador-autor que intervém frequentemente, gerando uma distância entre ficção e o mundo, ou mundos, em que alguém escreve e lê, isso não se integra numa lógica de demarcação de um gênero; pelo contrário, concorre para um pôr-em-relação, de modo não-orgânico, de vários tipos de discurso (LOPES, 2001, p. 19).

Na verdade, esse narrador-autor e a sua posição assumida frente ao conteúdo narrado acabam por estabelecer uma distância entre ficção e mundo. Esse intervalo imposto encontra demarcações textuais no romance, como no seguinte excerto: “Estive em Adriços durante uma primavera já tórrida, *como hóspede da Casa da Obra*, e numa altura em que essa família Pinto Midões, de quem vou falar, ainda não regressara para a

temporada na província” (BESSA-LUÍS, 1958, p.7, grifos meus). Ou seja, o narrador afirma ter sido hóspede na casa sobre a qual ele mesmo irá contar, mas a distância, nesse início do romance, aparenta ser diminuída devido ao uso da primeira pessoa do singular. O narrador aproxima, assim, a matéria narrada dele próprio, já que a escolha da conjugação verbal indica uma subjetividade entre a voz narrativa e a matéria do enredo. Ao que tudo indica, existem indícios de uma narrativa que busca diminuir o intervalo entre ficção e mundo – ainda que o próprio decorrer da narração frustrasse essa estratégia – além de tentar induzir o leitor a acreditar na veracidade do que está sendo narrado.

Refletindo ainda sobre a afirmação da ensaísta portuguesa e o seguimento do enredo, são apresentadas ao leitor algumas questões pertinentes a José Maria, à Casa da Obra, à família Pinto Midões e às relações humanas que integram esse mundo familiar. A vida de José Maria é desenvolvida desde sua infância, e ao leitor é dado saber sobre sua formação em Direito (cujas profissões nunca foram exercidas), sua reclusão bucólica, seu desenvolvimento enquanto literato, seu encontro com o curioso poeta Álvaro de Carmo, a sua relação de apadrinhamento com Belina (filha de um dos criados da Casa da Obra), até a sua fatídica morte. Nota-se que, em meio à trama, há nuances de uma ideia biográfica, e tal aspecto é implementado justamente pela posição do narrador e a tentativa subjetiva de aproximar o conteúdo ficcional do real dentro do próprio romance. É o que Silvana Rodrigues Lopes (2001), na citação acima, trata por “vários tipos de discursos”; isto é, o romance agustiniano agrega diversos modos discursivos, tornando os limites entre os gêneros textuais muito mais complexos ou demarcados de uma maneira diferente da tradicional e contribuindo, assim, para uma escrita livre e independente.

Entretanto, essa estratégia de descrição da vida de José Maria garante a *O Susto* uma interessante interpretação. Paulo Motta Oliveira relaciona as características biográficas presentes nesse romance, onde convergem diferentes tipos de discurso, e afirma existir um fenômeno aproximativo entre José Maria e o poeta Teixeira de Pascoas:

Ambos poetas, formaram-se em direito mas abandonaram a advocacia, viveram a maior parte de suas vidas em uma residência em uma quinta, nunca se casaram, tiveram um irmão que morreu, ainda jovem, outro que foi para o estrangeiro – o de Pascoas para a África, o de José Maria para o Brasil – , praticamente chegaram a adotar a filha de

um caseiro de sua quinta – Adelina o primeiro, Belina o segundo (OLIVEIRA, 2008, p.312).

Através das constatações de Paulo Motta Oliveira (2008), percebem-se grandes semelhanças entre a construção da personagem protagonista do romance e o poeta saudosista. Como quaisquer detalhes na obra de uma artista consolidada, essas semelhanças não tendem ocorrer ao acaso e precisam ser encaradas como aspectos intencionais da própria produção romanesca. Ergue-se, então, o questionamento sobre como definir esse fenômeno: seria José Maria uma revisitação ficcional do próprio Teixeira de Pascoaes? A aproximação entre a criatura e o autor aparenta ser imediata, já que esta foi feita, inclusive, pela família de Pascoaes. A escolha por rememorar, visitar e avivar o poeta saudosista em seu romance não é de se causar espanto, visto que a admiração da autora por este literato é de conhecimento público. Não à toa, ela enviou-lhe uma edição antecipada de seu primeiro romance, posto que, na concepção de Agustina Bessa-Luís, Pascoaes constituía um dos nomes cimeiros da literatura portuguesa do século XX⁷.

Ainda no entender de Paulo Motta Oliveira (2008), a existência de uma personagem com características de tendência biográfica (José Maria) pode ser compreendida enquanto uma transposição ficcional de Teixeira de Pascoaes. Logo, parto do princípio que que a personagem José Maria se constitui, acima de tudo, uma criatura ficcional, com uma existência recôndita em si própria, tal como é apresentada pela narração ao longo do enredo e não como sendo o próprio Teixeira de Pascoaes. Contudo, o fenômeno da transposição ficcional aparenta ser fundamental para a análise da obra e requer profunda compreensão para se extrair o máximo possível do romance.

Decerto, aqui, os limites entre ficção e real surgem explorados pela autora, e isto ocorre, principalmente, pelo fenômeno apresentado acima cuja circunstância só é

⁷ As relações possíveis entre a personagem José Maria e o poeta Teixeira de Pascoaes são devidamente explicadas por António Feijó, sobretudo, quando recupera uma polémica entre Agustina Bessa-Luís e o irmão mais novo do poeta, quando da publicação do romance de 1958: “Quando este romance foi publicado, em 1958, o irmão mais novo de Teixeira de Pascoaes escreveu uma carta aberta a Agustina dizendo que o que ela tinha feito era insultuoso. Achava que a descrição sobre Teixeira de Pascoaes era agressiva. Mas, além de ser um grande romance de Agustina, o grande interesse está também nessa descrição da relação entre o Pascoaes e Pessoa. Em 1955, Agustina não dispõe ainda de muitos textos de Pessoa, ainda eram inéditos e só viriam a ser publicados depois, mas percebeu, ou teve a intuição - e são intuições que ela tem muitas vezes e que são intuições de génio de perceber coisas muito profundas na base de uma evidência muito reduzida - , que a relação para o Pessoa de 1914, quando aparecem os heterónimos, era com o Pascoaes, que reconhecia nela a figura central na literatura do seu tempo. Isto é muito interessante, porque na admiração que tem por um e por outro, Agustina não hesita. Sempre considerou Pascoaes o mais interessante autor português do século XX e *O Susto* dá expressão a esta relação de um modo muito profundo” (FEIJÓ, 2019).

possível graças ao jogo referencial permitido pelo enredo. O referencial se mostra crucial para autores que produzem criaturas ficcionais, pois o modo de abordagem da realidade para essa construção constitui um recurso próprio dos autores ao longo da história literária⁸. Tal como postula Catherine Gallagher, isto pode alterar as noções de ficção presentes no romance, posto que:

O romance continuava a dar exemplos, mas pela primeira vez evitava referir-se a exemplos individuais tomados da realidade: a ficção comportava agora a *invenção* de exemplos, não mais a simples escolha deles. E, dado que as personagens inventadas tinham um referente genérico, o romance podia ser considerado genericamente verdadeiro, ainda que todos os seus detalhes fossem imaginários (GALLAHER, 2009, p.636).

Ora, no meu entender, esse exercício de “*invenção* de exemplos” pode bem ser entendido como uma práxis no romance de Agustina, na medida em que a mesma adquire uma especificidade ao viabilizar a transposição ficcional e fazer desta um aspecto fundamental para leitura de *O susto*. O referente vai se tornando visível aos leitores da ficção agustiniana e, ao mesmo tempo, estratégico, pois, sem ele, a matéria narrativa poderia ganhar um desenho diferente já que não poderia abranger uma larga discussão do cânone, tal como propicia a trama de *O susto*. O fato de a invenção ainda prevalecer, tal como defende Paulo Motta Oliveira (2008), parece apontar para uma abordagem muito original do referencial e intencionada com toda uma carga de licença poética.

Álvaro Manuel Machado já destacara os principais eixos de construção do romance em estudo. Pelas suas contribuições, percebe-se que o objeto central de discussão do romance é a obra literária *per se* e as questões acerca dessa forma de arte. Basta lembrar, nesse sentido, que a própria estrutura romanesca joga com os limites entre gêneros e discursos na medida em que a narração, já no início da trama, busca diminuir a distância entre mundo e ficção para implementar uma ideia biográfica.

Vale frisar que a divisão interna do romance não é usual, pois, as dez separações feitas por asteriscos já diferem de uma tradicional enumeração ou nomeação de capítulos (adotada, inclusive, pela própria Agustina) e até mesmo são passíveis de

⁸ A abordagem que os autores fazem do referencial semântico para construir seus personagens e assim atribuir determinada noção de ficção é detalhada por Gallagher (2009) através de exemplos como os romances franceses do século XVII, que eram interpretados como oriundos da imaginação e responsáveis por reflexionar sobre os poderosos (e assim tinham um referencial mais definido), ou a obra literária de Henry Fielding e sua busca por descrever espécies e não indivíduos para assim permitir um referencial mais amplo.

questionamento uma vez que a presença narrativa na primeira e na última parte se aproxima da matéria narrada, trazendo uma carga maior de subjetividade (vide o narrador colocar-se em diálogo com o leitor na primeira e com Bento de Sande na última), enquanto há um afastamento por parte da voz narrativa nas oito partes em que se desenvolve o enredo, ainda que esse afastamento seja apenas aparente e não se consolide.

Apesar de o narrador nas obras de Agustina ser predominantemente extradiegético (OLIVEIRA, 1978, p.25) não se verifica total neutralidade pois as intromissões narrativas em primeira pessoa são frequentes, ou seja, o afastamento por parte do narrador é parcial, apenas aparente e assumirá determinadas motivações em suas várias obras. No caso de *O susto*, a principal motivação atestada é a confissão de testemunho. As intromissões em primeira pessoa, ainda que discretas nas oito partes centrais do romance, são acentuadas na primeira parte e marcam a presença narrativa no plano dos actantes, segundo Simone de Oliveira.

Não havendo uma separação tradicional ou bem definida entre essas partes, percebe-se que a configuração interna do romance está alinhada com a fluidez de gêneros e discursos, assim como a própria liberdade estruturante e arquitetural da obra literária. A primeira e a última parte se distinguem das demais (OLIVEIRA, 2008, p.309) conforme a acentuação das intromissões supracitadas. O romance por si só, sendo construído dessa maneira, converge para as discussões sobre o fazer literário pois sua própria estrutura difusa levanta no dilema sobre narração e ficção.

Em *Agustina Bessa-Luís, o imaginário total*, Álvaro Manuel Machado define essa questão narrativa do início do romance como sendo uma intervenção da própria Agustina, pois, segundo ele, “[...] embora essa intervenção seja bem direta, de fato ela desenvolve-se subterraneamente, refletindo uma relação entre narrador e personagem que só a ausência torna verdadeiramente criadora e evitando assim o mero memorialismo ou a habitual biografia romanceada” (MACHADO, 1983, p.68). A ausência apontada por Machado diz respeito à parte de desenvolvimento do enredo, na qual é narrado o desenrolar da história de José Maria, pois as intervenções por parte do narrador se diluem, garantindo à parte central um caráter de romance propriamente dito. Dessa forma, a distância entre ficção e mundo nessa maior parte do romance se torna maior e os limites textuais acabam por ser delimitados com maior clareza.

Ainda sobre a discussão da construção da obra literária em *O susto*, presente em seu próprio enredo, cabe trazer a reflexão que Paulo Motta Oliveira (2008) faz da

mesma questão: “Já a parte central, se seria inspirada em um ser real – José Maria –, tratar-se-ia mais de uma criação livre sobre esse indivíduo, construída a partir de hipóteses e não de fatos, estando, portanto mais próxima do ficcional, e podendo assim ser considerada como um romance” (OLIVEIRA, 2008, p.311) Nota-se que o investigador brasileiro apresenta uma concordância com a ideia lançada por Álvaro Manuel Machado, na medida em que ambos intentam pontuar que a parte central do romance distancia-se da biografia e, tal como propõe Oliveira (2008), trata-se de uma criação livre sobre o protagonista – em outras palavras, uma produção puramente ficcional.

Entretanto, a parte final do romance é crucial para a compreensão das delimitações de gênero textual e da distância entre ficção e mundo. Nela, o narrador encontra-se com Bento de Sande – personagem do próprio romance – e lhe pergunta sobre Belina. A resposta esclarece que nunca existiu alguém com esse nome na Casa da Obra: “Olhei-o ainda com incredulidade, depois com confusão e verdadeiro espanto” (BESSA-LUÍS, 1958, p. 327). Ora, toda a cena final do romance demonstra a existência de contradições nos fatos narrados, e, até então, considerados como “verdadeiros”. As nuances biográficas são desmascaradas. O estatuto ficcional⁹ do romance é validado e compreendido, não havendo dúvidas: trata-se de um romance, não de uma biografia ou um de um gênero misto, pois a ficcionalidade prevalece, apesar de haver, estrategicamente, diversos outros tipos discursivos, utilizados propositalmente por Agustina, numa espécie de jogo narrativo.

Esse breve panorama das questões relacionadas à construção da obra, enquanto definição do gênero textual utilizado, e do jogo entre real e ficção, deve ser complementado com o fato de o título da obra em foco (*O Susto*) remeter, também, a uma obra inacabada e deixada pelo protagonista José Maria. Mostra-se, portanto, as vastas possibilidades de discussão literária trazidas pelo romance agustiniano e que confirmam os argumentos de Álvaro Manuel Machado (1983), quando este chama a atenção para a meditação induzida pela obra sobre esses temas.

Contudo, acredito que o fenômeno da transposição ficcional constitui um ponto crucial para essa obra metaficcional (conceito a ser desenvolvido mais a frente), já que, além da personagem José Maria poder ser compreendida como uma invenção figurativa do poeta de Amarantes, há também a clara recordação feita a Álvaro de Campos –

⁹ Termo utilizado por Paulo Motta Oliveira (2017), em seu ensaio “Agustina e Pascoaes: uma leitura de *O susto*”, para se referir à resposta da questão sobre o gênero a qual a obra pertence.

heterônimo de Fernando Pessoa –, quando surge na trama o poeta Álvaro do Carmo. Ademais da clara semelhança entre os nomes, Álvaro do Carmo é um poeta lisboeta trajado com as tradicionais vestimentas pessoanas (terno e chapéu-coco) e aparenta quase ser uma caricatura do poeta de *Orpheu*, em virtude de aparecer quase sempre ébrio e ter os dedos amarelados pelo tabagismo, características físicas e comportamentais que vieram a ser veiculadas à imagem de Pessoa¹⁰ por seus biógrafos e por pintores, como Almada Negreiros.

Este, por exemplo, em sua obra *Retrato de Fernando Pessoa* (1964), pinta uma imagem do poeta muito semelhante à descrição feita de Álvaro do Carmo pelo narrador agustiniano. Acredito, portanto, por ser uma caracterização presente tanto na área artística, quanto na da fortuna crítica pessoana, a referência utilizada por Agustina para construção da personagem em questão longe está de ser aleatória ou inocente, ao contrário, mostra-se visível e consciente.

Ambas as personagens são figuras centrais de uma cena de intensa discussão literária e poética, remetendo a um substrato histórico de extrema importância, tal como explica Álvaro Manuel Machado:

Por outro lado, há em *O Susto* todo um substrato da história literária portuguesa que não deixa de ser importante até pela distância (desta vez crítica) que mesmo em relação a ele Agustina estabelece. Refiro-me, como é óbvio, à evocação de todo um período decisivo da evolução da poesia portuguesa no começo do nosso século, evolução partilhada entre Pascoaes e Pessoa (MACHADO, 1983, p.68-69).

No romance, o encontro e o confronto entre José Maria e Álvaro de Carmo são cenas fundamentais na trama romanesca, pois as discussões propostas no embate entre os dois poetas levam a uma possível comparação entre a figuração de Pascoaes e Pessoa, personificada nas duas personagens. Sem elas, aliás, não seria possível incrementar a proposta romanesca de uma maneira tão original, permitindo algumas chaves leitura e interpretações de modo a enriquecer e fomentar um panorama feito de um pequeno recorte no cânone literário português.

Assume-se, nesse caso, que o mesmo fenômeno de transposição ficcional ocorre também em Álvaro de Carmo, por mais que hajam diferenças notáveis entre as duas

¹⁰ Essas informações podem ser encontradas na biografia *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia* (2011), de José Paulo Cavalcanti Filho. Nessa obra, o autor aborda temas como a frequente embriaguez de Pessoa, seu tabagismo característico desde a juventude e suas vestimentas características (seu terno e seu chapéu).

personagens. Por haver, nesse caso, um processo criativo dessas duas personagens direcionado para a discussão central do romance, cabe buscar uma compreensão maior do fenômeno de transposição ficcional e de como esse jogo referencial atua na construção de personagem – questionamento central do presente trabalho.

O próprio processo de criar uma personagem aparenta adquirir em *O susto* uma complexidade ainda maior, pois, são criadas personagens que dialogam diretamente com artistas reais. Há, portanto, a transposição poética desses dois movimentos tão centrais na história portuguesa do século XX? Ao compreender melhor o fenômeno de transposição ficcional, almejamos também responder a esta questão.

Logo, em virtude das discussões acima apontadas, a divisão do presente Trabalho de Conclusão de Curso terá a seguinte disposição: no capítulo 1, intitulado “Agustina Bessa-Luís e o fazer artístico: considerações sobre a personagem artista”, será discutida a preocupação latente da autora com os dilemas no qual ela e seus companheiros de ofício estão inseridos, manifestada em sua própria obra ao longo dos anos. Também serão feitas considerações sobre o conceito de ficção e de como este conceito está atrelado à ideia da personagem romanesca. É, sobretudo, um capítulo para discussão teórica e apresentação do embasamento crítico.

Em seguida, no capítulo 2 (“Entre a saudade e o desassossego”), será feita a análise das duas personagens centrais – José Maria e Álvaro do Carmo –, objetivando compreender mais sobre

o processo de construção dessas criaturas, sua referenciação com o real e como lhes são atribuídos o caráter de artista permitindo uma revisitação às duas referências poéticas portuguesas do começo do século XX ainda que estas personagens encontrem sua completude na própria narrativa, é dizer, sejam parte da trama ficcional e nela encontrem pleno sentido.

No capítulo 3, “*O susto*/O susto “do autor””, discorre-se sobre como a temática central do romance – romance aberto, no qual um livro homônimo é deixado inacabado – e toda sua estrutura, personagens e referências, configuram uma grande reflexão sobre o fazer literário e suas implicações. Ao discorrer sobre essa possibilidade de literatura se espera estabelecer não só uma interpretação do romance, mas um recorte enviesado do cânone português.

Por fim, na “Conclusão”, faremos uma breve síntese de todo o conteúdo discutido no trabalho e dos resultados obtidos por esta análise.

CAPÍTULO 1:

AGUSTINA BESSA-LUÍS E O FAZER ARTÍSTICO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A PERSONAGEM ARTISTA.

Custa tanto escrever um bom livro como um mau livro; mas só merece respeito a Arte que é em nós uma imposição, um destino, um fogo inconsumível de espírito, ainda que a obra, relativa à nossa exigência, nos pareça medíocre.

[Agustina Bessa-Luís. *Dicionário imperfeito*, 2008.]

[...] a criação só é perfeita, se é assinada pelo momentâneo.

[Agustina Bessa-Luís. *O susto*, 1958.]

1.1 A concepção agustiniana do artista.

O fazer artístico é, na obra de Agustina, uma questão frequentemente revisitada. São diversas as aparições dessa questão em seus textos, como objeto de reflexão através dos enredos e das personagens criadas ou pelos que esboçam determinado pensamento sobre o tema¹¹.

Esse tema possui em *A sibila* (1954) uma interessante aparição. Sendo uma obra importante na ficção portuguesa do século XX, é através deste romance que podemos verificar pressupostos comuns na construção de personagens artistas, muitos deles reaproveitados em outros romances posteriores, através de nuances regulares dessa categoria. A fortuna crítica agustiniana atribuí a publicação do referido romance como um marco na literatura portuguesa e um ponto crucial para a reformulação de temas, conforme afirma Rodrigo Denubila (2018, p.36): “Eis a razão, dialogando com diferentes críticos, de Agustina Bessa-Luís inaugurar uma data na ficção portuguesa contemporânea, pois a sua produção reformula estruturas e temáticas, entretanto dialoga com a tradição”. A inauguração de uma data, tal como defendida pelo autor com base nos estudos de Álvaro Manuel Machado (1983) e Eduardo Lourenço (1994), consolida a publicação de *A sibila*, enquanto o estabelecimento não somente de um marco de divisão na literatura produzida em Portugal até então, mas também de uma referência quanto aos temas a serem trabalhados posteriormente, incluindo alguns pressupostos sobre a figura do artista, que irão ecoar em *O susto*.

Em conformidade com esta reformulação temática, as obras subsequentes da autora de *Os incuráveis* (1956) demonstram uma unidade ao trabalhar, vez ou outra, este mesmo viés recorrente: a figura do artista. Além de *O susto* (1958), podemos citar outras incidências ao longo de sua obra, nos diversos gêneros escritos, como na biografia *Florbela Espanca* (1979), na peça *Garret: o eremita do Chiado* (1998) e no romance *Fanny Owen* (1979). Se estes três títulos trazem figuras da tradição literária portuguesa, outros, porém, chamam a atenção por apresentarem personagens envolvidos diretamente com o fazer artístico, como é o caso de *Os meninos de ouro* (1983).

¹¹ Chamo a atenção para o fato de que o presente Trabalho de Conclusão de Curso não tem a intenção de fazer um apanhado da fortuna crítica da autora sobre esse viés temático, até porque a dimensão desse tipo de texto não permitiria um estudo tão longo e denso. Mesmo centrando exclusivamente nos textos da autora e em alguns títulos da crítica agustiniana para sustentar os meus argumentos, não posso deixar de chamar a atenção para os textos de Viviane Vasconcelos (2015), que opera uma leitura comparada entre Agustina Bessa-Luís e Vieira da Silva; Rodrigo Valverde Denubila (2018), que se dedica a ler o romance *A ronda da noite*, a partir do caráter enciclopédico da autora e da presença da arte, como um dos “verbetes” mais recorrentes na obra da escritora portuguesa.

Logo, é possível detectar e encontrar esse viés temático desde as obras iniciais da produção literária da autora até a sua produção no século XXI, posto que, empiricamente, percebe-se um debruçar-se de Agustina sobre essa questão, que perpassa décadas e se manifesta em gêneros literários distintos assim como em ensaios e demais produções.

Esse dado recorrente encontra importante análise na percepção de Catherine Dumas:

Queria abordar uma última orientação de leitura que proponho a propósito da figura do Artista como ser acompanhante na obra de Agustina. Xamã, ele se religa à humanidade no seu ato de compreensão: forma-a e cura-a [...] Esse processo acompanhante, por parte do Artista, das pessoas do seu meio já se tinha iniciado com a personagem de Quina, a Sibila, e as suas rezas catárticas nos velórios, o seu papel de conselheira da sua comunidade, de educadora de Germa (DUMAS, 2017, p.64).

Ao usar a figura do Xamã, Catherine Dumas faz referência à própria Agustina¹² e à sua definição de artista. A orientação de leitura proposta pela professora emérita da Université de la Sorbonne possui sua gênese em *A sibila* que, além de reformular estruturas e temáticas (cf. DENUBILA, 2018, p.36) na produção da literatura em Portugal, inicia uma abordagem da figura do artista visualizada posteriormente nas demais obras conforme suas especificidades. O próprio processo do artista como “ser acompanhante”, citado por Dumas, é denotado na figura de José Maria, sobre o qual orbitam diversas pessoas constantemente. Esse aspecto, entretanto, será esmiuçado no segundo capítulo deste trabalho.

A frequência assídua dessa abordagem aparenta estar vinculada ao conceito de artista adotado por Agustina, como ela própria explicita em *Caderno de significados*: “Mas o artista, fanfarrão, inútil, chorão ou às gargalhas num enterro, é um caso que há de povoar a lua e as estrelas, que há de cair nos astros conquistados e por toda a parte deixará pegadas” (BESSA-LUÍS, 2013, p. 83). A descrição citada, ainda que não deixe de ter seu valor artístico, promove uma reflexão a partir do pensamento da própria romancista, afinal, segundo ela, o artista é definido como um ser totalmente inoportuno e deslocado socialmente mesmo deixando suas “pegadas”, isto é, o seu legado literário.

¹² Catherina Dumas (2017, p.62) cita um texto, integrante da coletânea *Contemplação carinhosa da angústia* (2000), escrito por Agustina Bessa-Luís, em 1975. Nele, Agustina classifica o artista como um xamã que relaciona as pessoas com um todo cósmico.

Ao início de seu texto, Dumas traz a mesma interpretação sobre essa concepção agustiniana:

A noção de Artista desenvolvida por Agustina entra plenamente nesta tensão contraditória. Veremos, com efeito, como o discurso sobre o Artista, na obra da Autora, oscila entre uma negação do estatuto social desta figuram aderindo nisto à ideia de falência do artista herdada do final do século XIX, e a afirmação da liberdade absoluta fundadora da visão rimbaudiana da poesia e do poeta. (DUMAS, 2017, p.57).

De fato, ainda que Agustina Bessa-Luís desenvolva o artista como um ser deslocado, inoportuno e mal conceituado, não hesita em afirmar mais de uma vez: “O artista é livre” (BESSA-LUÍS, 2013, p.82). Essa oscilação está inserida dentro da mesma reflexão, demonstrando uma unidade na noção desenvolvida ao longo das suas obras. A própria definição de Dumas desse personagem artista xamânico, referência em sua comunidade, carregado de uma mística e digno de reverência, compactua com as marcas a serem deixadas pelo artista na concepção agustiniana. Tanto na análise das personagens, quanto nos dizeres sobre o artista, há uma posição de visibilidade, de importância e de influência exercida por esta criatura.

Estas reflexões de Agustina, datadas de 1959, são próximas temporalmente a escrita de *A sibila* e, principalmente, de *O susto*. Para descartar a possibilidade de o desenvolvimento dessa noção ser restrita a um curto período de tempo ou a uma fase específica da autora, pode-se pensar na figura de Florbela Espanca sobre a qual Dumas afirma: “Vemos que, ao falar destas duas figuras, Agustina acaba por falar de si como escritora, como artista, conceito que se confunde aqui com o ser ontológico” (DUMAS, 2017, p.62). Portanto, também em 1979 (ano de publicação de *Florbela Espanca*), ainda se verifica um trabalho ontológico sobre a questão do artista que se mescla com a concepção de Bessa-Luís. A figura do artista continua sendo recorrente em sua obra mesmo após, aproximadamente, vinte e cinco anos e seguindo uma linha reflexiva sobre o ser artista dentro da própria literatura, ainda que, neste caso, haja um intuito mais pessoal pela posição de Agustina que se releva enquanto autora e leitora.

De toda forma, a ideia de que sua obra pode ser dividida em fases não possui muitos adeptos ao longo de sua fortuna crítica: “Um escritor como Agustina Bessa-Luís parece não ter aquilo a que habitualmente se chama ‘fases’ ou ‘ciclos’ ao longo de uma obra. Tudo nela se corresponde e entrelaça” (MACHADO, 1983, p. 79). Álvaro Manuel Machado, defensor uma unidade significativa através de pormenores na obra de Agustina, afirma que tudo nela se entrelaça ao longo do tempo. Mesmo com a sua noção

de “arquétipos temáticos” (MACHADO, 1983, p. 79), ou grupos de temas recorrentes em algum momento, o autor defende que um dos grandes arquétipos da obra agustiniana – e que permanece, ainda que se definam fases – é a preocupação com o significado e a função da obra de arte.

Pelos dados e estudos supracitados, acredito ser convincente definir que o desenvolvimento da noção de artista e a preocupação com a obra de arte são parte de uma temática central na obra da escritora portuense. Todavia, essa centralidade não possui um mero valor estético, afinal, se todos os detalhes se voltam a uma significação maior do todo¹³ a centralidade dessa questão parece ser muito cara à autora. Sua forma de pensar está presente nas representações artísticas e é similar à leitura suscitada, tal como vimos nas explicações de Catherine Dumas.

Indubitavelmente, as influências exercidas sobre a leitura de um mesmo texto são variáveis e capazes de condicionar diferentes apreensões e interpretações. Cada escolha por parte da autora pode orientar diferentes fins, posto que não se pode descartar o fato de que há tanto uma projeção do leitor, quanto uma outra da autora sobre o texto. Desse modo, é importante atentar às estratégias de escrita para efetuar possíveis análises de dados a partir das formas escolhidas pela autora.

A presença da figura do artista e como ela é trabalhada são, portanto, detalhes reveladores do pensamento de Bessa-Luís ao trazer este assunto sempre à tona. Apesar de uma parcela da crítica considerar o afastamento do autor do objeto narrado como uma estratégia de uma literatura superior (BOOTH, 1980, p. 26), o que se pode verificar, aliás, constantemente em autores consagrados – e, neste caso, também em Agustina Bessa-Luís – é uma aproximação de pensamentos e ideologias:

Podemos continuar a expurgar a obra de tudo quanto seja identificável como toque pessoal, de todas as alusões literárias ou metáforas coloridas, do recurso a mitos e símbolos – elementos que, implicitamente, conferem juízos de valor. Um leitor esclarecido aperceber-se-á de que todos eles são impostos pelo autor (BOOTH, 1980, p.36).

Ou seja, de acordo com o pensamento de Wayne C. Booth, mesmo com as possibilidades de leitura e interpretação muito variadas e com a impossibilidade de a influência do autor do texto ser a única força condicionadora –, o próprio leitor é um

¹³ Esta afirmação tem como base o conceito da figura da rosácea postulado por Álvaro Manuel Machado em *Agustina Bessa Luís: o imaginário total* (1983) onde o autor se utiliza da figura barroca da rosácea para pensar na recorrência de pormenores ao longo dos textos agustinianos como detalhes significativos que convergem, não linearmente, para um centro capaz de definir o todo.

participante ativo –, não sendo possível excluir o gesto criador de quem escreve. Símbolos e juízos de valor são articulados pelo criador, logo, a ação leitora se dá sobre ideias premeditadas e escolhidas nesse primeiro processo criativo da escrita.

Trata-se de um controle autoral sobre o que é mostrado e a construção desses dados, como bem explica Antonio Candido:

De fato, dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas (CANDIDO, 1968, p. 50).

O processo narrativo da ficção é capaz de disponibilizar um conhecimento mais completo ao leitor sobre determinado tema, como a questão do artista, pois a romancista exerce previamente uma função delimitadora sobre aquele conhecimento, ainda mais quando transmitido através da figura da personagem.

Logo, as apresentações do artista ao longo das obras da autora de *Ordens menores* (1992) são fortemente marcadas por questões próprias a ela. O processo ontológico, destacado por Dumas (2017) na biografia de Florbela Espanca (1984-1930), no qual a romancista aparenta se confundir com a poeta¹⁴, é absolutamente declarativo: é frequente a ação pessoal e reflexiva de Agustina sobre a posição do artista e da arte, e isso, de certo modo, será percebido na orientação de leitura dada sobre a literatura portuguesa do início do século XX, em *O susto*.

A preocupação com seu ofício é oriunda da condição (pós)moderna do artista (DUMAS, 2017, p.59), isto é, a posição ocupada pela sua classe em uma época na qual os conceitos de arte passam por sucessivas alterações mediante a constante e incessante busca pelo novo, resultando em rupturas com as tradicionais concepções de prestígio e altivez que eram postas sobre a figura do artista. Daí o processo ontológico, a busca do entendimento desse ser artista em sua concepção própria – o ser livre – e a constante retomada de referências literárias caras à própria autora: Camilo Castelo Branco, Almeida Garret, Florbela Espanca, Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes, por exemplo.

¹⁴ Em “As mediações femininas na obra de Agustina Bessa-Luís”, a autora caracteriza o fenômeno de identificação entre Agustina e Florbela Espanca como uma “osmose”, dada principalmente pelo trecho no qual Agustina é confundida com a poeta.

A estratégia escolhida para apresentar essa discussão, em *Florbela Espanca*, por exemplo, é a biografia¹⁵, e mesmo num romance como *O susto*, há também a questão das referências biográficas, por mais que a obra seja um romance e suas personagens se mostrem como criaturas puramente ficcionais. A escolha do jogo com o biográfico, n' *O susto*, constitui justamente a característica capaz de referenciar as personagens Álvaro Carmo e José Maria e suas ligações com Pessoa e Pascoaes através do processo criativo adotado (do qual trataremos mais à frente). Mais uma vez, cada abordagem da figura do artista aponta para uma atitude orientadora por parte da autora, incidindo numa práxis já explicitada por Mikhail Bakhtin:

[...] por isso o autor, na biografia, como em nenhum outro lugar, situa-se muito próximo de seu herói: eles parecem ser intercambiáveis nos lugares que ocupam respectivamente e é por esta razão que é possível a coincidência de pessoas entre o herói e o autor (fora dos limites do todo artístico). (BAKHTIN, 1997, p.166)

Sendo assim, a osmose entre Agustina e Florbela não deixa de ser fruto de uma estratégia biográfica, ademais de se constituir num arguto objeto estético utilizado intencionalmente pela própria autora. Seguindo a mesma linha de raciocínio, na trama ficcional protagonizada por José Maria, isto é, um romance iniciado com um jogo entre o biográfico e o fictício, a narradora utiliza desse mesmo artifício para demonstrar uma proximidade com a personagem sobre a qual será narrada a vida e a obra. Com algumas décadas de distanciamento, as duas obras partilham de princípios comuns para introduzir a personagem artista e trabalhar as referências com os autores portugueses, mesmo que o gênero literário seja diferente. Em ambas, a personagem artista constitui uma espécie de referência clara do cânone pessoal da autora, reforçando a pressuposição de que, ao abordar tal categoria de personagem, Agustina parte de princípios comuns ao longo de sua obra e retoma sempre assuntos ou escritores sensíveis a ela.

Além do critério de escolha dos artistas abordados, o problema da posição (pós)moderna destes, sublinhada por Dumas (2017), já pode ser detectado, inclusive, em *O susto*: “Degeneram os poetas duma raça forte e de membros castigados, e não são mais os profetas que ao vulgo pertencem com as suas parábolas, a riqueza fluente da imaginação, a aliança com o destino inominável e eterno” (BESSA-LUÍS, 1958, p.147).

¹⁵ Essa estratégia de apropriação do gênero biográfico para incutir discussões sobre a arte, o fazer artístico e o artista já surgem detalhadamente explicada nos incontornáveis estudos de Anamaria Filizola (2000) e Viviane da Silva Vasconcelos (2015).

A menção ao termo profeta remonta aos princípios da concepção de poeta, enquanto um ser iluminado e capaz de religar o humano ao sagrado ou a questões superiores. Através do uso desse termo, é esclarecida a leitura de Dumas (2017) ao caracterizar o artista na obra de Agustina como uma criatura que exerce o papel de acompanhante de uma determinada comunidade. O próprio nome religioso liga-se ao que Dumas chamou, através dos próprios dizeres agustinianos, de xamã: sujeito capaz de religar os que estão a sua volta com algo superior.

A raça que degenera pode ser entendida como o protótipo do artista (pós)moderno que, em crise, busca encontrar-se entre o que sua classe já significou e a incerteza do presente e do futuro. Da mesma forma, esses profetas com rica imaginação, apontando ao eterno, não deixam de coincidir com o artista inoportuno que deixará suas pegadas, conforme nos diz Agustina em seu *Caderno de significados* (2013). Já em *O susto*, há uma reflexão acerca da posição dessa personagem, nutrida e orientada pelo toque pessoal da autora e a criação diversa de artistas, observada nas obras publicadas posteriormente, não esquecendo de que a concepção de personagem artista remonta já ao seu célebre romance de 1954.

Consoante com este processo ontológico de entendimento da personagem artista, há de se encontrar uma nova apresentação desse ser que contraste com a inquerida condição de sua época. Para Dumas (2017, p.65), a figura do *artiste raté* é contraposta com a máxima da liberdade que, juntamente com seu humanitismo, exerce seu papel acompanhante. Essa saída encontrada condiciona diversas atitudes das personagens agustinianas, como José Maria, por exemplo, ao escolher uma morte isolada, sufocado pela supressão social que sua posição lhe causava. Não será, portanto, essa manutenção de uma conclusão encontrada ao longo desse processo reflexivo sobre a arte uma posição política da autora (DUMAS, 2017)?

Assim sendo, entendo que *O susto* se situa no início dessa produção reflexiva sobre a arte e o autor, com alguns pressupostos já iniciados em *A sibila*. As discussões presentes no romance não são temas isolados dos demais abordados ao longo da trajetória literária de Agustina Bessa-Luís, mas constituem uma tese cara à autora, desenvolvida no decorrer de suas publicações. Essa definição permite um olhar mais específico para a construção das personagens em questão, partindo de conceitos comuns. Nesse caso, porém, ela se encontra no início de seu desenvolvimento e pode contribuir para um entendimento mais amplo dessa abordagem recorrente.

1.2 Algumas considerações sobre a personagem artista

Inerentes à discussão antecedente estão as personagens artistas, isto é, aquelas caracterizadas pelo fazer artístico, e, nesse caso específico, o literário.

Muitas são as linhas teóricas e as definições feitas sobre a categoria de personagem, indicando diferentes pensamentos sobre as criaturas romanescas. Todavia, analisar *O susto* requer uma explicitação da abordagem adotada pela autora em estudo, pois a clara referência que as personagens José Maria e Álvaro Carmo fazem aos poetas Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa configura um jogo narrativo entre o ficcional e o empírico, ocasionando a dúvida sobre a relação estabelecida entre as personagens e os respectivos autores correspondentes. A armadilha decorrente desse jogo está na comparação entre o romance e a realidade empírica subjacente.

Apesar do jogo narrativo – não somente entre personagens e pessoas empíricas, mas também entre gêneros literários –, a prevalência da ficção não é um dado a ser questionado. A narração de *O susto* adota uma estratégia de biografia, isto é, a narradora se coloca como alguém que narra a vida e a história de José Maria e a Casa da Obra, a partir de sua própria vivência com o poeta e seus pares. Sobre isso, valendo-me dos postulados articulados por Paulo Motta Oliveira (2008), afirmo que a invenção de diversos dados (desmentidos até mesmo pela própria narração) evidencia o fato de a obra ser um romance, além da linha tênue entre gêneros textuais constituir uma parte da estratégia narrativa. E, tal como esclarece Catherine Gallagher, esta recorrência, por si só, é possibilitada pelo gênero romance:

Muito se falou, contudo, do *novel* como uma forma que, por dois séculos, no mínimo, tendeu a mascarar a própria ficcionalidade com a verossimilhança e o realismo, insistindo sobre determinados tipos de referencialidade e apresentando frequentes pretensões de veracidade (GALLAGHER, 2009, p.630).

Ao ensaiar sobre a ideia de ficcionalidade no romance desde seu surgimento enquanto um gênero definido, Gallagher postula como uma de suas características o próprio mascarar (d)a realidade através de determinados tipos de referencialidade. Vale ressaltar, porém, que estas e a verossimilhança de um romance não são atributos capazes de neutralizar a ficção desse gênero, pois, para a própria ensaísta e historiadora norte-americana, nada é mais óbvio no romance do que o fato de ser ficção (GALLAGHER, 2009, p. 629). A possibilidade de definir e colar as personagens como/com as próprias pessoas reais às quais fazem referência perde credibilidade, pois

é contrária à própria concepção de romance e às criaturas inventadas que trazem consigo nuances de realidade para permitir a verossimilhança:

Entretanto, o gênero permite mascarar a ficcionalidade através de referências, e tal realismo é oportuno a uma literatura que busca uma compreensão ontológica da figura do artista e da arte, pois a construção das personagens pode se valer desses pressupostos como estratégia narrativa própria. Não à toa, Gallagher enfatiza que o romance e o seu realismo, por si só, carregam um fundamento ontológico: Se é legítimo atribuir a um gênero literário uma intenção, podemos dizer que o *novel* situou-se de modo ambivalente quanto ao próprio estatuto ficcional – fazendo dele seu fundamento ontológico e, ao mesmo tempo, impondo-lhe rígidos liames (GALLAHER, 2009, p.630).

Ora, a partir do exposto, acredito que a ficcionalidade de *O susto* é, portanto, ambivalente, tal como pode ser a ficcionalidade de qualquer romance. Dentro da intencionalidade narrativa, isto contribui para o fundamento ontológico pautado na construção dessas personagens artistas que, na sua condição de seres puramente ficcionais, ao mesmo tempo em que mascaram uma referencialidade ao cânone português impulsionam a reflexão sobre arte e a figura do autor. Por outro lado, também está estabelecida a ligação essencial entre o romance e o seu estatuto ficcional, isto é, quaisquer definições de personagem adotadas têm – por obrigação – de as considerar ficcionais, invenções por excelência.

Ainda que invenções, as personagens de *O susto*, que ocupam o ofício de escritores (José Maria e Álvaro Carmo) não deixam de despertar uma problemática: a de estarem atrelados às suas referências e ao exercício da escrita enquanto poetas. Levanta-se o questionamento de como entender estas criaturas intrinsicamente ligadas ao ato literário, diferente das demais do mesmo romance. Personagens artistas, e não somente personagens, afinal, a voz narrativa sempre lembra ao leitor o ofício de seu protagonista: “O poeta voltou no fim de Maio” (BESSA-LUÍS, 1958, p.15), “O poeta passava pelas vinhas, os pés no barro, o coração fechado quase [...]” (BESSA-LUÍS, 1958, p.185).

A maneira como os poetas de Bessa-Luís são construídos esclarece esta questão, pois é um fator determinante para o tipo de personagem criada. Sobre este processo, em *O susto*, Álvaro Manuel Machado faz as seguintes considerações: “José Maria existe como exemplo do próprio processo criador das personagens de todos os romances de Agustina Bessa Luís, processo fundamentalmente baseado numa distância rigorosa, só

esta distância fazendo perdurar a obra [...]” (MACHADO, 1983, p.68). Nesse trecho, o reconhecido estudioso da obra agustiniana busca definir o processo criador da categoria personagem, em *O susto*, através do distanciamento entre narração e criatura ficcional. Segundo ele, os elos entre essas duas categorias se dão pela ausência que evita o distanciamento do gênero proposto.

Entretanto, as considerações de Machado são muito mais amplas e não chegam a contemplar a complexidade dessas personagens artistas trazidas pela romancista portuense. Nesse sentido, considero importante recuperar a voz de Simone Monteiro de Oliveira, uma das pioneiras brasileiras no estudo da obra agustiniana, quando sublinha que o próprio critério da distância entre narrador e personagem é questionável:

A constatação inicial de um predomínio, em termos de extensão de presença, do narrador em terceira pessoa [...] poderia fazer supor, de sua parte, uma certa aspiração à neutralidade. Tal, no entanto, não se verifica, pois, por um lado, as constantes interferências da primeira pessoa, com as suas variadas motivações, já revelam um alto grau de intromissão do sujeito emissor [...] (OLIVEIRA, 1978, p.25).

Os estudos da professora brasileira levam a crer que a neutralidade da narração, em Agustina Bessa-Luís, não se verifica; antes é uma aparência desmentida pelas interferências em primeira pessoa, sendo estas sempre intencionadas e marcas do estatuto do narrador em sua ficção. Como Machado pauta a construção de José Maria na distância narrativa, sua definição não parece ser de todo convincente, afinal, o narrador de *O susto* se coloca como testemunha e responsável pela produção do texto¹⁶ através do convívio com o poeta. Não sendo um narrador ausente, mas sim intencionado, o processo de construção das personagens artistas, nesse romance em específico, deve ser pensado por outro viés capaz de apreender a complexidade dessa construção.

A concepção de criação aqui adotada está baseada nos estudos de Maria Guilhermina Castro (2014), consolidados a partir de entrevistas realizadas com diversos autores no intuito de definir qualitativamente os processos criativos, sendo que as nomeações foram definidas pela própria autora. Dentre os processos delineados, entendemos que os poetas são construídos por um processo “contextual”:

Foi referido que a pesquisa que é efetuada sobre um dado contexto (leituras, locais, eventos, música da época...) pode dar indícios para a

¹⁶ Esta função do narrador em *O susto* é definida por Oliveira (1978, p.20-21) ao demonstrar que uma das motivações para a transição entre narrador em terceira pessoa para primeira pessoa na ficção de Agustina Bessa-Luís é mostrar o responsável pela produção do texto como testemunha dos fatos.

criação da personagem de raiz ou para a elaboração da personagem sobre algumas características previamente dadas. A personagem pode ser construída em função de uma concepção do mundo, seja um mundo real, seja um mundo imaginário, ideal ou desejado (CASTRO, 2014, p.27-28).

Ou seja, no caso de *O susto*, a criação do poeta da Casa da Obra e do poeta lisboeta é fruto de uma pesquisa sobre o contexto literário português do início do século XX. Não à toa, esse processo condiz com a preocupação ontológica de Bessa-Luís sobre o artista e a constante reflexão feita sobre a literatura e/ou a arte em suas obras.

E, vale lembrar, que a autora se debruça sobre, provavelmente, os literatos mais influentes de seu tempo. Basta verificar que um ensaísta como Jorge de Sena (1981, p.178), por exemplo, ao pensar a repercussão da obra de Teixeira de Pascoes, não reluta em compará-la com o trajeto da fama de Fernando Pessoa: “Inédita era quase toda a obra deste; perdida ou esquecida está, pode dizer-se, a obra daquele”. O que ocorre, portanto, é um processo inversamente proporcional; conforme se consome e se prestigia a obra de Pessoa a de Pascoes perde seus holofotes. Porém, em *O susto*, ocorre justamente o oposto: enquanto José Maria ascende em sua carreira, o leitor percebe o declínio e posterior morte de Álvaro Carmo. Trata-se de uma inversão por parte da autora que contribuí para a reflexão sobre a literatura portuguesa do início do século XX.

Ao olhar para esse contexto, a romancista constrói suas personagens a partir das marcas deixadas pelos poetas que a inspiram. Nota-se que elas são construídas sobre pontos gerais dessas pessoas como, por exemplo, os tradicionais ternos de Pessoa e seu chapéu-coco, assim como seu tabagismo e alcoolismo crônico, algumas das primeiras características apresentadas de Álvaro Carmo (BESSA-LUÍS, 1958, p. 1955). De outro lado, José Maria é apresentado desde sua infância através de uma relação nitidamente marcada com a natureza de Adriços. Essa configuração retoma a figura de Pascoes, influenciando na referência ao escritor, situação semelhante à descrita por Jorge de Sena ao explicar o poeta saudosista: “Claro que poucos poetas terão sido tão lucidamente conscientes de dependerem tanto de uma paisagem, de uma ambiência, da sua própria pessoa concreta, de uma familiar linguagem” (SENA, 1981, p.183).

Alguns detalhes mais específicos, como as referências biográficas, também estão presentes. A figura do irmão e de uma afilhada (OLIVEIRA, 2008) são inferências tanto da biografia de Pascoes, quanto da história de José Maria. Não obstante, o embate entre José Maria e Álvaro Carmo não deixa de ser inspirado nessa relação conflituosa

entre Pessoa e Pascoaes. Além da exposição inversamente proporcional da repercussão de suas obras, não é incomum que uma possível influência entre os dois poetas empíricos seja alvo de discussão: “[...] em Pascoaes, ou mesmo de uma influência – aliás difícil de efetivamente comprovar – deste em Pessoa” (SENA, 1981, p.179).

Mediante as citações diretas de aspectos pessoais dos dois poetas nas criaturas agustinianas, assume-se que o processo criativo se deu sob esse recorte literário, afinal, questionamentos e dilemas levantados pela crítica – indicando a existência dessas discussões na época – também deixam ecos na obra de 1958. Por se tratar de um romance, essas características e acontecimentos constituem-se como transposições e passam pelo processo criativo e delimitador da autora, que tem a liberdade de criar sua trama ficcional bem como suas personagens e sua história.

A personagem, neste caso, surge construída sob uma concepção de mundo própria da autora (CASTRO, 2014) que pode influir em uma leitura particular quanto a este recorte temático. A referência aos autores empíricos, assim como o próprio desenvolvimento dos autores fictícios, constitui uma matéria profícua de discussão sobre a arte, a literatura, o artista e as implicações destes no decorrer do tempo, fazendo dessa categoria narrativa a matéria principal para a produção reflexiva de Agustina Bessa-Luís, ainda em início de trajetória, no momento da publicação de *O susto*.

CAPÍTULO 2:

ENTRE A SAUDADE E O DESASSOSSEGO

E eis que sou na Paisagem da Memória!
Lembrança de mim mesmo, eu já penetro
Na cidade fantástica e ilusória...
Já sou Aparição, Visão, Espectro!
[Teixeira de Pascoaes. *Poesia*, 1965.]

Traço, sozinho, no meu cubículo de engenheiro, o plano,
Formo o projeto, aqui isolado,
Remoto até de quem sou.

Ao lado, acompanhamento banalmente sinistro,
O tique-taque estalado das máquinas de escrever.

Que náusea da vida!
Que abjeção esta regularidade!
Que sono este ser assim!

[...]
[Fernando Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos*, 2012.]

Partindo do pressuposto de um recorte feito por Agustina Bessa-Luís no cânone português (a poesia saudosista de Teixeira de Pascoaes e a da Geração de Orpheu de Fernando Pessoa) para definir uma concepção própria de mundo e, assim, contribuir para o processo criativo de suas personagens, compete discorrer brevemente sobre algumas leituras feitas sobre os dois poetas eleitos pela autora e suas reverberações na literatura portuguesa.

É possível encontrar, na crítica literária, pontos de vista não totalmente conciliatórios sobre Pascoaes e Pessoa. Isto é, leituras que ora falam de uma aproximação possível entre os dois autores que se precedem, ora verificam um antagonismo inevitável entre eles. Veja-se, a título de exemplo, a percepção de Jorge de Sena:

Neste último sentido apenas, é que é possível falar da influência de Junqueira (e porque não de Antero, de Cesário ou de Nobre?) em Pascoaes, ou mesmo de uma influência – aliás difícil de efetivamente comprovar – deste em Pessoa. Discutir qual dos dois poetas é válido, discutir qual deles será maior – haverá discussão mais reveladora da mesquinhez e da insensibilidade de quem a levanta? Ou mais sintomática de como, por exemplo, a coberto do gênio de Pascoaes, se pretende fazer a defesa de uma retórica que o chamado “modernismo” tornou menos ornamental que significativa? (SENA, 1981, p.178-179).

Se, por um lado, Sena postula um caminho difícil de influência de Pascoaes em Pessoa, por outro, Álvaro Manuel Machado prefere interrogar uma possível aproximação entre eles: “Refiro-me, como é óbvio, à evocação de todo um período decisivo da evolução da poesia portuguesa no começo do nosso século, evolução partilhada entre Pascoaes e Pessoa” (MACHADO, 1983, p.668-69).

Utilizando as considerações dos dois ensaístas anteriormente citados, observa-se um ponto convergente entre eles: a menção a algum tipo de relação entre o poeta saudosista e o modernista. Sena levanta a hipótese de uma influência de Pascoaes em Fernando Pessoa, ainda que, segundo ele, seja difícil de comprovar, já Machado define essa relação como uma evolução partilhada, um momento decisivo da poesia portuguesa no começo do século XX.

Ou seja, Sena não entra no âmbito de uma possível evolução entre a renascença portuguesa e a geração de Orpheu, mas sustenta uma relação contrastiva criada pelos leitores e/ou pela crítica: a comparação de grandezas entre os dois escritores. Ainda que defina essa atitude como mesquinha e insensível, reitera que o modernismo tornou a

retórica oriunda da escola de Pascoaes menos ornamental, ou seja, menos chamativa e atraente nos anos que precederam os dois poetas.

Pesem as suas diferenças, as colocações de ambos os críticos contribuem para aclarar a existência de uma ligação entre as duas figuras históricas. A menção das comparações feitas e do modernismo tornar a retórica saudosista menos atrativa indica uma propensão a um encobrimento do legado de Pascoaes diante da ascensão da obra de Pessoa. Aliás, tudo quanto produziu o autor de *Marános* (1920) já não despertava, nas décadas posteriores à sua morte, um interesse tão vívido quanto a poesia multifacetada de Fernando Pessoa. Ainda que, nos primeiros anos do século XX, algumas publicações de Teixeira de Pascoaes tenham vindo à lume, como *Arte de ser português* (1912), *Elegias* (1912) e *Senhora da noite* (1909), dentre outros títulos seus, e o projeto saudosista ainda encontrasse seu lugar, fato é que o surgimento do modernismo em Portugal – cujo o cânone colocará Fernando Pessoa como figura central – opera uma alteração nos holofotes artísticos e literários, tal como algumas das principais revisitações críticas feitas posteriormente indicarão (QUEIRÓS, 2017)¹⁷.

No que diz respeito à obra do próprio Pascoaes, tal inclinação de sua circulação e receptividade está relacionada com as diferenças entre as suas publicações feitas em dois períodos: 1895 a 1915 e 1934 e 1952 (FRANCO, 2004, p.11). Para o professor da Universidade de Évora, a discrepância entre esses dois períodos ocasiona estranheza e solidão para a obra do autor de *Jesus e Pã* (1903):

O afastamento de Pascoaes dos problemas de pensamento centrais da literatura do seu tempo, e até da sua anterior literatura, cria nas últimas obras de Pascoaes um efeito de estranheza. São obras difíceis, irreconhecíveis e solitárias. O último Pascoaes escreveu em Portugal na mais completa solidão, sem crítica e sem leitores [...] Por parte do público, não houve a mais pequena receptividade aos seus livros (FRANCO, 2004, p.24).

Estas considerações concordam com a crítica seniana de 1953, quando Jorge de Sena classifica a obra do escritor nortenho como perdida ou esquecida (SENA, 1981,

¹⁷ Vale recordar, aqui, que, salvos os ensaios de Alfredo Margarido (1961), Eduardo Lourenço (1952, 1990 e 2004/2016), Jacinto do Prado Coelho (1945), Jorge de Sena (1951, 1953/1981) e Mário Cesariny (1972) – textos que, por si sós, já chamam a atenção para a relevância da obra do poeta –, em relação à fortuna crítica pessoana, a de Teixeira de Pascoaes indica um numerário muito menor. No seu mais recente artigo, Luís Miguel Queirós (2017) sublinha o fato de os escritores modernistas terem contribuído para a sua condição de “escritor fora de moda”, causando, assim, um certo desinteresse pelas suas obras. Também António Cândido Franco (2004) pontua que a dificuldade da crítica em perceber as diferenças no estilo e no tratamento genológico entre as fases inicial e final da trajetória de Pascoaes tenha também contribuído para essa dificuldade na apreensão e na leitura.

p.178). A assincronia da obra em questão dificulta a receptividade mesmo na década de 50, nos anos próximos as suas últimas publicações; a ausência de crítica e leitores contribuem para o esquecimento contundente do qual fala Jorge de Sena e levam António Franco a tocar no âmbito da solidão de tais textos. A literatura pessoana, do contrário, é vista como inédita nessa mesma década.

Representantes máximos de movimentos que se sucedem, os seus lugares de importância na literatura portuguesa sofrem uma alteração visível, e frente à crítica ocorre uma relação inversamente proporcional na influência literária exercida por cada um dos poetas na linha temporal. Conforme explica Jorge de Sena: “A influência ‘literária’ de uma e de outra das duas figuras foi extensa; ou, melhor, a de Pessoa está-o sendo agora, como a de Pascoaes o foi” (SENA, 1981, p.178). Marcadamente, a possibilidade de influência do poeta nortenho sobre o lisboeta e a relação inversamente proporcional de influência e fama que foi se construindo entre os dois poetas – ambos célebres – geraram uma situação propícia à comparação na qual Fernando Pessoa é lido como o detentor dos louros.

A partir dessa perspectiva histórica e crítica, pode-se pensar com mais clareza o processo criativo das personagens em *O susto*. Este se dá por uma concepção de mundo moldada a partir desse recorte literário da poesia portuguesa no início do século XX. As personagens José Maria e Álvaro Carmo são produzidas através de uma espécie de transposição ficcional de elementos oriundos de ambos os autores, cada uma em sua particularidade, gerando uma referência direta ainda que sejam criaturas ficcionais com origem e fim nelas mesmas.

Condizentes com tais referências estão as considerações de Dumas (2002, p. 146), para quem o poeta nortenho (conterrâneo de Bessa-Luís) serviu de inspiração para a escrita de *O susto*. Ademais, a inspiração seria motivada pela admiração e pelas relações em vida (especialmente, o envio do manuscrito do primeiro livro de Agustina ao autor). Portanto, escrever sob tal inspiração não deixa de indicar um envolvimento e um trabalho com aspectos históricos e canônicos por parte da autora para a elaboração ficcional das suas personagens. A referida transposição é gerada justamente pela pesquisa sobre o recorte aqui discutido, ocasionando características previamente dadas sobre os escritores que servem como base para a criação efabuladora¹⁸.

¹⁸ Aqui, retoma-se a pesquisa de Castro (2014) sobre os diferentes processos de criação de personagens adotados por escritores. Um desses processos é, justamente, a pesquisa sobre determinado contexto que gera características prévias e permite uma revisitação ou releitura.

Nesse sentido, a concepção de mundo de Agustina Bessa-Luís sobre este contexto determinado torna-se presente nas decisões sobre como conduzir a história, a partir dos universos de suas duas personagens. Se a história e a crítica acusaram o esquecimento da obra de Pascoaes, enquanto exaltaram o modernismo de Pessoa, a narração do romance tem como foco a vida e obra de José Maria – poeta criado a partir das características prévias do autor de *Napoleão* (1940) – e uma curta participação, ainda que influente e significativa, de Álvaro Carmo, com seu fato e chapéu-coco.

2.1. A saudade em José Maria.

A escolha de criar um enredo, cujo protagonista é José Maria, é significativa e traz consigo questões subjetivas à autora. Debruçando-se sobre o referido recorte, Agustina Bessa-Luís constrói uma personagem com características prévias e basilares de um escritor cuja vida e obra são do seu conhecimento desde jovem: “Desde criança eu sabia do renome da casa de Pascoaes. Meu pai era de Amarante e a legenda do escritor transmitiu-me ele com a afabilidade descrente com que se fala dos poetas” (BESSA-LUÍS, 1980, p.57).

Por conseguinte, a disposição dos elementos ao longo do romance não deixa de ser enviesada, posto que a própria eleição do protagonista não deixar de estar a par com o cânone pessoal de Agustina, herdado de seu pai e de suas origens. A admiração da autora pelo poeta de Amarante é explícita, tendo em vista que ela chega a lhe enviar um exemplar de seu romance e, por não ser respondida de pronto, confessa: “No entanto, eu não esperava envolver-me num sentimento muito profundo, que não era ressentimento nem cólera, porque Pascoaes, ele só, não me respondeu” (BESSA-LUÍS, 1980, p.58).

Essa informação está longe de ser gratuita, porque, no meu entender, a admiração da escritora parece se confundir com a da narradora e se refletir em momentos de maior intromissão, especialmente no início da apresentação de José Maria:

O poeta voltou no fim de Maio [...] E meditei seriamente no que seria o nosso primeiro diálogo; calculando as respostas, ora azedas ora de luminosa simplicidade. Isto tocava-me a imaginação tão vivamente, que às vezes eu me achava desprevenida diante do meu próprio pensamento e via nele argumentos irrespondíveis. “É um gênio” – dizia, para mim. “Vai com certeza achar-me muito vulgar, nem sequer sei estar tranquila com a minha mediocridade. A verdade é que eu sofro demais para não ter talento” (BESSA-LUÍS, 1958, p.15-16).

A declaração acima feita pela narradora é uma das primeiras considerações sobre José Maria, logo nas páginas iniciais do romance, e origina-se numa intromissão narrativa. Todavia, as intromissões do narrador agustiniano possuem suas motivações e, ao introduzir fragmentos de diálogo com o narratário, marcam a presença desse narrador, revelando a proximidade afetiva entre criador e criaturas (OLIVEIRA, 1978, p.25-26).

Dessa forma, o leitor já é introduzido à figura do poeta da Casa da Obra através de uma profunda admiração da emissora do discurso que se coloca como medíocre perante a genialidade da figura narrada, capaz até mesmo de gerar forte inquietude pela possibilidade de contato direto. A proximidade afetiva entre narradora e personagem surge, assim, estabelecida de maneira explícita, havendo a intenção narrativa de a demonstrar através dessa declaração em primeira pessoa. Interessante observar, nesse sentido, que isto não constitui um efeito somente da intromissão, mas parece ser também um jogo entre gêneros adotado logo na abertura do romance. Ao iniciar a trama com uma aparente atitude biográfica – que não se verifica, mas é parte de uma estética adotada –, a narradora não deixa de se aproximar do conteúdo narrado.

Tal efeito pode ser entendido, inclusive, à luz de Bakhtin, para quem

O valor biográfico é, entre todos os valores artísticos, o menos transcendente à autoconsciência; por isso o autor, na biografia, como em nenhum outro lugar, situa-se muito próximo de seu herói: eles parecem ser intercambiáveis nos lugares que ocupam respectivamente e é por esta razão que é possível a coincidência de pessoas entre o herói e o autor (fora dos limites do todo artístico). (BAKHTIN, 1997, p.166)

Pelo seu posicionamento e com uma iniciativa biográfica, a narradora de *O susto* inicia a construção de José Maria através de uma proximidade muito marcada. A declaração afetiva e a escolha de um aparente biografismo aproximam cada vez mais a narradora e seu personagem, ainda que, após a primeira seção do romance, a narração adote uma posição distante à matéria narrada¹⁹.

O seguimento da narração da Casa da Obra, sobre José Maria e seus pares é uma rememoração da narradora: “Já longe de Adriços, tendo esquecido a Casa da Obra durante muito tempo, despojada da obrigação de sentimentos que a sua hospitalidade

¹⁹ Como citado anteriormente, a partir dos postulados de Simone Monteiro de Oliveira, em *O estatuto do narrador na ficção de Agustina Bessa-Luís* (1978), esse distanciamento não se verifica em sua totalidade, afinal, o narrador agustiniano realiza intromissões em primeira pessoa ao longo da obra, revelando variadas motivações.

me causara, um dia encontrei-me com essas recordações e não as reconheci” (BESSA-LUÍS, 1953, p.19). Ou seja, apresentar a narração do romance como um encontro com recordações já há muito esquecidas constitui uma estratégia de aparente distanciamento narrativo e, ao mesmo tempo, uma declaração (discreta?) de ficcionalidade: “A memória do passado é submetida a um processo estético, a memória do futuro é sempre de ordem moral” (BAKHTIN, 1997, p.167).

Implicitamente, é declarado ao leitor o estatuto ficcional da narração que infere na livre criação sobre a personagem, e esta é, por sua vez, submetida aos processos estéticos decorrentes da trama²⁰. O processo de construção de José Maria, enquanto criatura ficcional, será, portanto, também um processo de rememoração narrativa, exercício estético e condicionado pela proximidade com a narradora.

Ao início da segunda seção do romance, os estudos do protagonista já são revelados: “Matriculara-se em Coimbra e estudava Direito [...]” (BESSA-LUÍS, 1958, p.23). E chamo a atenção para este momento específico porque, aqui, faz-se presente um dos primeiros pontos de transposição ficcional de Teixeira de Pascoaes, na medida em que este se matricula em Coimbra no ano de 1896. É iniciada uma série de referências coincidentes em maior ou menor grau²¹ e desenvolvidas ao longo da obra. Após uma digressão imediata, a narração apresenta o primeiro momento da formação artística de José Maria:

José Maria desaparecia simplesmente, sem grande ímpeto de aventura, mas porque um caminho, uma lapa a transpor, lhe comunicavam a sensação amistosa dum solidão a cumprir. Sentava-se sobre o restolho seco, entre os fetos incendiados pelo sol e cujo rumor fremente lhe parecia uma voz tão clara como a das criaturas. A voz foi o seu primeiro cuidado de entendimento com a criação (BESSA-LUÍS, 1958, p. 24).

Desde a infância, o poeta de Adriços apresenta uma inclinação ao isolamento poético que não pode se dar em quaisquer espaços, mas apenas próximo à natureza. Mesmo um simples detalhe, como “uma lapa a transpor” (BESSA-LUÍS, 1958, p.24), chamava a sua atenção de maneira amistosa e até mesmo intuitiva, natural, pois havia uma solidão a ser cumprida, não por pura questão de isolamento, mas também pelo

²⁰ Beth Brait, em *A personagem* (1985), trabalha a ideia de que a personagem adquire seu conceito de ficcionalidade ao estar submetida às regras da própria trama.

²¹ Conforme as contribuições de Oliveira (2008), as coincidências entre a biografia de Teixeira de Pascoaes e a vida de José Maria não são idênticas. Até mesmo pela livre criação feita sobre a personagem ficcional, há detalhes que divergem, como nomes e destinos, afinal, trata-se de uma transposição de elementos e não um trabalho com pseudônimos.

contato com o natural, que lhe inspira a capacidade de se entender com a criação através da voz.

Essa voz citada pela narradora é, ao fim e ao cabo, uma capacidade própria da personagem artista se comunicar com e existir perante a natureza como ocorre ao interagir com as formigas do solo:

José Maria lançava-a ao vento, um tanto desesperado porque ela não decidia cruzar a palma da sua mão ou transpor as valas da pele. ‘Vamos – dizia ele –, como te atreves a desconfiar de mim? Com um sopro posso paralisar-te, varrer-te para entre o feno, onde nunca mais tens salvação. Mas isso era demasiado fácil, enquanto que pretender o teu pequeno amor é uma luta que eu não desprezo (BESSA-LUÍS, 1958, p.25).

Trata-se de uma habilidade pessoal, verificável desde a infância, de relacionar-se com um meio específico e de extrair dele situações lúdicas e subjetivas, além de enxergar desde cedo sua posição capaz de subjugar esse espaço mas preterir valorizar questões poéticas, tais como a salvação e o amor.

A interação com esse meio pode ser considerada parte de sua formação, enquanto artista, uma vez que sua importância é denotada mesmo durante a vida adulta da personagem, quando, após retornar e decidir se manter em Adriços a narradora informa: “Era esta a época mais fecunda, aquela em que a poesia, nos nervos repousados, na alma viva e semeada, subia em cantos novos e mais sentidos” (BESSA-LUÍS, 1958, p.177). Configura-se uma linearidade entre sua poesia e a solidão no meio de Adriços, terra “[...] bastante herética em coisas de urbanização” (BESSA-LUÍS, 1958, p.08), que desde cedo desperta no poeta a subjetividade para a consciência das criaturas e mantém o efeito mesmo próximo ao fim de sua vida: “[...] vivia harmoniosamente, encontrando às vezes frustração nas criaturas, porém maravilhava-se e, no seu afastamento, era ainda delas que tomava os melhores frutos” (BESSA-LUÍS, 1958, p.178).

A reclusão de José Maria no interior e a consequente produção de seus melhores versos ocorrem mesmo após a sua formação em Direito. Ainda assim, após pouco advogar, decide largar a profissão, marcando outro ponto de transposição ficcional, conforme cita Oliveira (2008). Fator central para sua produção literária, a inspiração para essa construção pode ser encontrada na vida e na obra de Teixeira de Pascoaes:

Repetindo a afirmação de Heraclito o *homem não tem razão*. Só o *meio ambiente a possui*, Pascoaes vai redicar-se na sua paisagem, no

conjunto total de uma natureza bem definida e que inclui, na sua movimentação, os seres e as cousas, o animado e o inanimado, o visível e o invisível (MARGARIDO, 1961, p.49).

E, ainda, no pensamento que desenvolve sobre a poesia:

De resto Pascoaes considera de imediato, a paisagem, ou antes, a natureza, uma conjugação entre as coisas e os seres, pois que só considerando o lugar onde a poesia se cumpre como um todo, em que o microcosmos facilmente se transforma no macrocosmos, a personalidade se dá conta da totalidade dos sentimentos (MARGARIDO, 1961, p.55).

Ora, já se pode verificar até aqui que, por conseguinte, os pontos transpostos por Agustina Bessa-Luís, através do seu interesse pelo poeta saudosista, são utilizados não somente para manter a referência ao longo da obra, mas também dão indícios da inspiração para a construção de José Maria enquanto personagem artista. É justamente em meio a natureza, que, na concepção de Pascoaes, é o lugar ideal para a poesia se cumprir como um todo, além do aspecto central sobre a subjetividade desse poeta cujo início se deflagra e começa a ser desenvolvido para condicionar sua produção durante toda a vida. O dado utilizado para a condução do enredo torna-se, assim, também um ponto de articulação para o desenvolvimento da temática do artista, construindo a personagem artista através de pressupostos extraídos da trajetória do escritor de Amarante.

Não obstante, a narradora apresenta informações que demonstram o contato do protagonista com a literatura desde seu nascimento: “[...] e, quando José Maria nasceu, além do piano de tio Félix na sala de visitas e em cima dele o imprevisto brilho das terrinas da Índia e molheiras inglesas, havia já as obras de Lamartine” (BESSA-LUÍS, 1958, p.28). Originário de uma família capaz de lhe oferecer um berço culto, o filho de Corina tem contato desde seus primeiros anos com a música e com objetos artísticos de outras nacionalidades, além da literatura (aqui destacada), nessa citação sobre Lamartine.

Sendo apresentado precocemente à cultura prestigiada (a música clássica, a poesia francesa e os ornamentos internacionais), o jovem poeta chega mesmo a ser proibido pelo pai de se isolar de seus irmãos para seus devaneios e de realizar estudos desordenados pela biblioteca (BESSA-LUÍS, 1958, p.29). A descrição de sua formação enquanto criança é, portanto, massivamente voltada a uma propensão e a um interesse

quase naturais para a literatura e para os aspectos que o definirão, futuramente, como poeta.

De fato, o ato de distribuir a atenção para os detalhes poéticos de sua infância faz parte do processo criativo dessa personagem. A narradora, desde o início, introduz o protagonista como um poeta e dedica-se a mostrar aos leitores como, desde o começo de sua vida, José Maria sempre esteve ligado e direcionado, de alguma forma, ao fazer artístico de forma natural.

Os detalhes apresentados, que contribuem para o intuito supracitado, não são distribuídos ao acaso, mas selecionados com o intuito de criar uma imagem poética sobre a personagem. Trata-se de uma delimitação feita na criação do romance que, ao selecionar os dados a serem vinculados ao crescimento da personagem, mostra ao leitor uma realidade pré-selecionada e coerente (CANDIDO, 1968, p. 50). É um indicativo de que a construção do poeta da Casa da Obra, enquanto personagem escritor, é direcionada, desde o desenvolvimento de sua infância, pela atenção primária que a narradora de *O susto* transmite a sua subjetividade e da sua ótica voltadas à natureza, ao amor, e ao ambiente propício ao contato com a arte no qual cresceu.

Se a subjetividade de José Maria e sua relação com a natureza lembram a poesia de Pascoaes, dentro do que chamamos aqui de transposição ficcional, o ambiente cheio de arte e de cultura (com bibliotecas e referências de culturas internacionais) no qual o protagonista cresce remonta a um estereótipo geral, pensando no contexto das aristocracias do final do século XIX e começo do século XX. Ainda que haja um forte indício, capaz de centralizar toda a discussão sobre a figura do artista no recorte aqui proposto, o romance não deixa de abranger possibilidades mais gerais sobre o artista e a literatura em uma relação complexa entre o específico e o universal, entre a referência e a criação ficcional.

Todavia, a referida livre criação prevalece sem ser dissociada da referência, desse movimento de pesquisa que Bessa-Luís desempenha. Nesse movimento, os primeiros versos de José Maria são escritos após a morte de seu irmão Vasco, em uma atitude exploratória do pequeno cemitério da aldeia (BESSA-LUÍS, 1958, p.38-39). A morte, portanto, liga-se ao estopim de sua atividade enquanto escritor e é motor reflexivo para o poeta, que, ao interagir com os jazigos daquele cemitério, tece reflexões sobre as pessoas que ali jazem: “Esqueceram-nas, e o seu pudor da miséria não mais tocou ninguém; viram-nas sumidas, com os braços nervudos e os pés descalços, e esqueceram-nas. Não, elas deviam apenas morrer” (BESSA-LUÍS, 1958, p.39).

A morte, a partir desse momento, será um fator importante na trajetória de José Maria, ainda que sutilmente. Sua vida será marcada por duas mortes específicas: a de Angélica (seu grande amor) e a de Álvaro Carmo (seu grande embate):

Aconteceu isso com Angélica, a inspiradora do seu primeiro grande livro, *O Amante na Neve* [...] A morte de Angélica chocara-o como alguma coisa que, no fim de contas, não se acreditou nunca vir a suceder, como o produto dum jogo fútil e perverso. E quisera apenas esquecer aquilo, enterrar no coração aquela feroz deliberação mortal de a aniquilar – e os versos eram a lápide que pousava em cima dessa pobre rapariga, de alguma dura e conquistadora e cuja carne tão desapiedadamente ignorara (BESSA-LUÍS, 1958, p.319-320).

Álvaro Carmo morreu sem que José Maria voltasse a encará-lo e, sem aquela bondade pronta e angustiante, sem refúgio algum, lhe dissesse que não podia sentir, nem com palavras, senão um devorador êxtase, longe das criaturas. Os crimes mais cruéis são aqueles em que vemos os homens como algo distinto e oposto à revelação da perfeição (BESSA-LUÍS, 1958, p.323).

Dessas personagens, salta aos olhos o fato de estarem relacionadas com a produção literária do protagonista e de serem retomadas, por recordação, no momento derradeiro da vida de José Maria. Quanto à Angélica, rememorar-la e confessar tê-la como inspiração para seu primeiro livro de versos é curioso, em virtude da estranha atitude do protagonista, em vida, com ela, marcada muitas vezes pelo distanciamento, quase beirando a indiferença. Interessante observar que, num nítido gesto confessional de este episódio ser marcante em sua vida, a narradora dá ao leitor a oportunidade de conhecer que a morte foi, assim como nos primeiros versos do poeta, o motor propulsor de seu primeiro livro, produzido no intuito de conceder uma lápide justa à sua falecida companheira.

A segunda rememoração, referente a Álvaro Carmo, também é baseada em um sentimento de remorso, oriundo das pesadas palavras e concepções que o protagonista chega a destilar contra o poeta lisboeta. Esta recordação também é marcada pelo fator da escrita, sempre presente no embate entre as duas personagens: “Não sinto com o coração – disse Álvaro –, mas com a imaginação” (BESSA-LUÍS, 1958, p.322).

Nesse conjunto de evocações rememoradas, a morte surge diretamente relacionada com os primeiros versos da personagem poeta, com a escrita de seu primeiro livro e com o seu maior conflito (interno e externo): sobre a poesia em sua vida.

Como visto, a sua formação enquanto artista e poeta é evidenciada por eventos da infância sobre os quais a narração exerce a delimitação da personagem enquanto ser inclinado ao fazer artístico. Contudo, os eventos de perda e de morte são extremamente marcantes e relacionados com seu exercício literário.

Condizente com o exposto acima, não será gratuito o fato de que o tema da morte é sensivelmente detectado na produção poética de Teixeira de Pascoaes. Em sua poesia, segundo Alfredo Margarido (1961, p.250), o futuro, o presente e o passado são conceitos fundamentais com os quais a morte se relaciona diretamente, sendo uma marca pela qual se sujeita a temporalidade. Não é, sobretudo, um fim em si mesma, mas uma expressão capaz de concentrar o passado e o presente, uma extensão da Sombra originária, elemento placentário e genesíaco da atitude do homem adulto perante a saudade.

Encontrando a questão da morte em *O susto* e em Pascoaes, mais uma vez é possível estabelecer o paralelo criado pela transposição dessa nuance. Em ambos os poetas (o criado por Agustina e o empírico da corrente saudosista), a retomada do passado e, por sua vez, a morte e suas implicações constituem aspectos matrizes nas suas produções. Porém, vale ressaltar que, em José Maria, a retomada do passado adquire um teor de autoconhecimento através da rememoração, conforme a inspiração última antes de sua morte. Tal fenômeno surge como uma particularidade da personagem, capaz de promover uma releitura dos pontos marcantes de sua própria trajetória.

Essa ocorrência encontra validação na discussão de Bakhtin sobre o fator construtivo da memória, posto que, segundo ele, “A memória, que reúne e acaba, põe-se de pronto em ação no mesmo momento em que o herói aparece: este é engendrado por essa memória (da morte); o processo de formação é um processo de recordação” (BAKHTIN, 1997, p. 144-145). Ora, desse modo, ao entrar no processo latente de recordação, a formação da personagem também ocorre, sobretudo, pela ideia da morte, também propulsora de sua escrita e fator importante em seu desenvolvimento enquanto artista. Ou seja, a constituição do ser do artista da Casa da Obra se dá ao mesmo passo em que sua produção literária é desenvolvida e encontra inspiração, como se o desenvolvimento do fazer literário estivesse diretamente relacionado com o do ser, quase que naturalmente.

Tal relação proporcional surge evidenciada pela narradora quando descreve o episódio crucial do amadurecimento de José Maria: a publicação d’*As Naus*, livro

considerado pela voz narrante do romance como, provavelmente, o mais célebre da personagem poeta. Ademais desse prestígio concedido pela obra, ao leitor é permitido saber, explicitamente, que se trata do momento de amadurecimento da personagem: “Começava a sua maturação, e daí à velhice eram os seus cânticos mais límpidos e mais desesperados” (BESSA-LUÍS, 1958, p.179).

A maturidade da personagem, enquanto ser, passa, portanto, pela proximidade com a velhice que traz à tona a aproximação da morte. José Maria percebe o peso de sua idade e já nota as novas gerações emergentes, considerando-as sempre ao compasso com que adquire um olhar mais sábio para com as questões da vida. Não gratuitamente, nesses momentos de maturidade não deixa de transparecer uma maior conformidade, afinal, a sua relação com as criaturas é alterada:

Com o tempo, foram sendo menos distintas as fases de dispersão e abandono aos instintos, menos marcada a transição do convívio para a solidão; vivia harmoniosamente, encontrando às vezes frustração nas criaturas, porém maravilha-se e, no seu afastamento, era ainda delas que tomava os melhores frutos (BESSA-LUÍS, 1958, p.178).

A referida alteração na sua relação é um fator de grande importância, pois, após a publicação d’*As Naus*, os fatos marcantes da vida do poeta se darão, principalmente, pelo convívio com seus pares. Sua mãe, sua irmã Beatriz, a sobrinha Mercê, a afilhada Belina e Gaspar são as figuras mais próximas a ele, entre o seu período de maturação e o seu momento derradeiro. Sujeito ainda a frustrações, o convívio com seus familiares e amigos será marcado por essa relação ambígua entre afeto e desapontamento.

Ao mesmo tempo que dá a conhecer o amadurecimento pessoal de José Maria, a narradora de *O susto* trabalha tal maturação do protagonista, enquanto artista e a produção da sua obra célebre. *As Naus* se torna uma obra concebida no espaço do cemitério, onde o jovem poeta via desabrochar sua imanência à poesia:

Nos covões grisalhos de muitos séculos, abriam-se os olhos da terra, e dos seus telheiros de lapas caíam em fios lágrimas amarelas; pareciam mover-se as serras como barcos silenciosos, e José Maria, com o coração amorável e sem sentimentos quase, um coração tomado na natureza, nesses mananciais renascidos, nessas rochas maternas, dominava já o seu longo poema, a que chamou *As Naus* (BESSA-LUÍS, 1958, p.180).

Consonante ao início do desenvolvimento da sua subjetividade na infância, cujas lapas de Adriços foram o símbolo do isolamento e da inspiração oriunda daquele

espaço, José Maria desenvolve aquele que será considerado como o seu maior poema em meio ao mesmo cemitério e à mesma natureza que despontaram os primeiros traços da subjetividade na personagem e contribuíram para seu estado de espírito, ao produzir *As Naus*. Logo, sua poesia é apresentada mais uma vez como relacionada ao espaço de Adriços, sendo este um elemento inspirador central, responsável pelo despontar da subjetividade e da capacidade criativa da personagem desde o início.

Não à toa, o romance de 1958 já ensaia indícios da noção de linearidade na escrita trabalhada pela autora, tal como ela própria revela, em *Dicionário imperfeito*: “O escritor, desde os seus começos, tem que obedecer a uma ideia, que é a mesma pela vida a fora” (BESSA-LUÍS, 2008, p.98). A caracterização da criatura não foge, portanto, do conceito de escritor pensado por ela, e se consolida como um indicador da reflexão proposta sobre a posição do artista em sua contemporaneidade, na qual se notam o pensamento e os conceitos de Bessa-Luís como índices norteadores.

Todavia, a produção da “obra mais completa” (BESSA-LUÍS, 1958, p.179) de José Maria é fruto de ter atingido determinado apogeu, enquanto artista, afinal, na mesma época, ele matura aspectos importantes de sua produção artística: “O poeta aprendeu então a não rechar o que é comum e desproporcionado à sua obra” (BESSA-LUÍS, 1958, p.178). A edificação, enquanto pessoa, acompanha a edificação enquanto escritor na medida em que adquire uma melhor relação com seus pares e com sua própria produção literária ou consigo mesmo:

Escrevia livros, outras vezes meditava sobre os sentimentos que eram o seu fel e o seu prêmio; as coisas vãs não o aborreciam nem lhe despertavam entusiasmo de luta ou de desejo. Pertencia-se inteiramente, e isto porque se esquecia de se recusar, de se vencer, e de se considerar partilha inefável para o mundo (BESSA-LUÍS, 1958, p.178-179).

Nesse caso, o apogeu do sujeito ocorre simultaneamente com o do artista, porém, seu ápice, enquanto literato parece ainda prevalecer. É quando atinge a plenitude referente à sua obra, aprendendo a não rechar dados inerentes a ela e ao seu destino, que seu amadurecimento encontra um marco: “Tinha um destino de homem de que dar contas, e, sem ele, por modesto e momentâneo que fosse, o termo de sua identidade não poderia realizar-se” (BESSA-LUÍS, 1958, p.178). Trata-se, portanto, de reconhecer em si mesmo o ofício de artista enquanto um destino, algo que não poderia ou deveria fugir. Pelo contrário, haveria de cumprir sua função para estar plenamente realizado. Na

verdade, Agustina Bessa-Luís cria um protagonista cujo a condição de sujeito está diretamente subordinada a do artista.

Esta fase de amadurecimento, reconhecimento e plenitude para a personagem é classificada pela narração como uma época que traria, futuramente, saudosismo num tempo no qual viver humanamente já não seria possível (BESSA-LUÍS, 1958, p.178). A previsão feita nesse momento irá se concretizar no final do romance através do susto experimentado pelo protagonista, ocasionado pela ambição de seus familiares e pelas consequências do declínio de sua carreira, questões que serão trabalhadas no terceiro capítulo desse trabalho.

Após atingir seu estágio maior como escritor, José Maria passa a vivenciar ocasiões geradas pela fama e pelo êxito de sua obra. É o estágio de sua vida no qual é possível perceber em maior grau o aspecto xamânico do artista na ficção de Agustina Bessa-Luís²² em virtude de o protagonista passar a ser considerado como uma referência no âmbito da família e no âmbito intelectual. Esse aspecto também surge articulado na trama pelo fato de as qualidades artísticas do/no protagonista serem construídas como nuances imanentes da criatura. Elas são despertadas desde os tenros anos e tornam-se lineares ao longo de sua vida, demonstrando uma vocação ao fazer literário, capaz de criar uma imagem homogênea de si, enquanto poeta, afinal, todo o desenvolvimento de sua vida está condicionado (ou será relacionado) ao fazer poético.

A perspectiva pela qual a personagem é construída não difere daquela que seus pares possuíam, conforme antecipado pela própria narradora: “Quando morreu, uns choravam-no em nome da estética do coração, outros cobriam-se de luto pelo poeta cujos temas lugubrememente ponderavam, outros ainda disseram que aquela morte era uma perda para o humanismo” (BESSA-LUÍS, 1958, p.256). A morte, antecipada pela narração como acontecimento de importância, cristaliza a imagem construída em vida do poeta: a marca da estética, os temas lúgubres de sua poesia e seu humanismo. Assim como ocorre com os artistas reais, para José Maria, o óbito é um marco de consolidação da pessoa como um literato marcado pelas questões mais sensíveis de sua obra. A primeira imagem consolidada é a de poeta, que se interpõe à de sua vida pessoal.

Ao fim e ao cabo, pode-se afirmar que os pressupostos transpostos de Teixeira de Pascoaes contribuem para a construção da estética da personagem central de *O susto*,

²² Conforme trabalhado por Catherine Dumas (2017) através dos escritos da própria autora, Agustina Bessa-Luís constrói a figura do artista como um ser sob o qual as pessoas orbitam, não isento de ser visto como ser iluminado, capaz de relacionar as pessoas com um todo.

assim como para o desenvolvimento de sua trajetória no decorrer do romance. A referência e a lembrança são constantes, pese o fato de que a personagem ainda seja construída sobre os pressupostos de um artista empírico relido por Agustina Bessa-Luís.

A saudade, porém, adquire um teor diferente em José Maria, pois esta se mistura com o desassossego sofrido em sua velhice. Sendo sua fama já concreta, seu aspecto xamânico faz orbitar em seu entorno outros artistas e amigos distantes:

Vinham de muito longe os amigos, sobretudo os novos, que os velhos poucos eram os que se conservavam na primeira linha [...] A guerra trazia também artistas fugidos a uma tempestade de morte, e o mirante da Casa da Obra era agora habitado mais do que nunca (BESSA-LUÍS, 1958, p.238).

Não obstante, experimenta a capacidade de ser considerado um poeta exitoso, traduzido e conhecido (BESSA-LUÍS, 1958, p.289). Cria-se, então, uma situação na qual a personagem perde a paz vivenciada na época em que produziu sua obra-prima, *As Naus*, momento em que a narradora já antecipava o saudosismo que iria sentir, quando viver humanamente já não fosse mais possível (BESSA-LUÍS, 1958, p.178). Assediado pela fama e pelas implicações desta, o protagonista não experimenta mais o estado de harmonia atingido ao maturar sua personalidade enquanto sujeito e artista.

A contradição entre êxito artístico e paz contribui para a concepção de mundo, sobre a qual esta personagem é construída, pois a reflexão sobre a condição do artista na modernidade é um dos motores da produção literária de Agustina Bessa-Luís e, por conseguinte, da construção das personagens em *O susto*. Dessa forma, a trajetória do protagonista cria circunstâncias reflexivas sobre a condição do seu ofício e contribui para a discussão das condições de existência dessa classe.

2.2. Álvaro Carmo: a taberna, o chapéu-coco e o poeta.

Conforme ressaltado anteriormente, Álvaro Carmo foi a personagem responsável por um dos dois remorsos rememorados na hora da morte de José Maria. O que não deixa de ser curioso, visto a brevidade das cenas envolvendo ativamente essas duas personagens. Ainda que as páginas a respeito dele não sejam extensas, como as dedicadas às figuras como Bento de Sande ou Belina, o poeta lisboeta não deixa de funcionar como uma espécie de coprotagonista, sobretudo, no tocante ao grande ápice da história, no que diz respeito à metaliteratura.

De fato, trata-se de uma personagem que transpõe ao ficcional nuances de Fernando Pessoa (OLIVEIRA, 2008). Consonante com a trama desenvolvida por Agustina, a apresentação de Álvaro Carmo ao leitor é precedida por um momento de desassossego por parte de José Maria ao entrar em contato com a crítica, os autores e o ambiente literário, induzindo a compreensão de que a aparição de seu rival estético está inserida na discussão sobre a literatura e o artista.

Tendo já publicado *O amante na neve* e começado a receber os louros e a fama por seu trabalho, o poeta de Davim é inserido no círculo literário de Lisboa pelos críticos que o buscavam:

Encontravam-se numa mesa da *Brasileira* para encararem as sutilezas da nova geração, as desconfianças morais de Rilke, a incredulidade sentimental de Pessoa. Mas versos, livros, obras e ideias, no fundo eram postos de lado com essa pacholice e esse tinos burguês que anunciam que a arte é uma coisa que se faz a sós e é quase inconveniente tratá-la em sociedade ou mesmo entre aqueles que a exploram (BESSA-LUÍS, 1958, p.146).

A menção à *Brasileira* e à nova geração, seguido pela citação de Pessoa (principalmente) introduz um ambiente lisboeta já permeado pelas ideias do modernismo. Todavia, a situação gerada pelo assédio dos críticos a José Maria não é pautada pela preocupação com o fazer literário. Ocorre o contrário, visto que a onisciência da narradora torna explícito o julgamento burguês, conforme caracterizado por ela, que considera conveniente não tratar a arte abertamente.

Segue-se, através da focalização proposta pelo estatuto do narrador, um discurso sobre o ambiente literário e a circunstância da época referente aos poetas. Têm-se trechos subordinados a uma visível focalização interna, como o seguinte:

José Maria, que se cobria de suores frios para encontrar-se com um homem de letras, tomava-se dum grande assombro e duma tristeza insolente quando, em vez dum poeta, via na sua frente um camaradão que abusava dos bons ditos e tinha como altíssimo problema o registo de toda a história duma úlcera gástrica (BESSA-LUÍS, 1958, p.146).

Além deste recurso, é preciso sublinhar também a focalização zero, um recurso narrativo característico da narradora agostiniana (OLIVEIRA, 1978) a fim de demonstrar conhecer mais que o próprio protagonista naquele momento, tal como se pode constatar em trechos como o seguinte: “José Maria, a quem a mãe obrigava a viver em Lisboa todo o inverno, comprava muito cara uma experiência que se havia de

traduzir mais tarde no seu ascetismo, já não lúdico, já não tão autêntico, mas entregue demais à irrealidade, às sombras, à impotência” (BESSA-LUÍS, 1958, p.147). A narração apresenta, portanto, o grande desconforto do protagonista em conviver no círculo literário de Lisboa, quase sempre demarcado por posições questionáveis sobre a própria literatura e no qual a posição de poeta – e de artista – é banalizada, afinal, há um tom corriqueiro em se considerar um poeta e uma minimização de temas.

O movimento de cambio, quanto as focalizações narrativas que passam fluidamente da focalização interna para a zero, indica não somente a prevalência da onisciência narrativa, mas também uma estratégia comum de predileção na narrativa agustiniana. Por isso, Simone Monteiro de Oliveira (1978, p. 38) chama a atenção para o realce à figura do doador da narrativa e torna claro a identificação com determinada personagem em uma situação de choque com outro sujeito. Nesse sentido, ao mostrar a interioridade de José Maria em meio ao choque de ideias, causado por um reduto cultural questionável, a narradora elege a sua predileção, isto é, aponta a personagem que vai prevalecer em meio a vozes e atitudes contrárias. Assim, contribui ativamente para a busca ontológica sobre a figura do artista através de uma implícita indicação de sua opinião nesse assunto.

Compreender o ser enquanto artista em uma sociedade é, em *O susto*, um objetivo pautado em conflitos decorrentes da concepção de arte, de obra, de poesia e da própria questão de ser artista, conforme demonstrado acima quando José Maria é tomado por um grande assombro ao ver a banalidade com que as pessoas se autoconsideravam poetas. Este dilema não deixa de ser alvo de atenção por parte da narradora em um movimento que parte da problemática vivenciada pelo protagonista para a colocação de suas considerações, uma vez que as intromissões narrativas são uma maneira de validação do estatuto afetivo e ideológico da autora (OLIVEIRA, 1978, p.26).

Sobre a questão do ser poeta, a narradora disserta: “Degeneraram os poetas duma raça forte e de membros castigados, e não são mais os profetas que ao vulgo pertencem com as suas parábolas, a riqueza fluente da imaginação, a aliança com o destino inominável e eterno” (BESSA-LUÍS, 1958, p. 147). A colocação citada retoma, mais uma vez, o aspecto profético/xamânico da concepção de poeta, concebido por Agustina Bessa-Luís, e a herança do artista *raté* com a qual dialoga (DUMAS, 2017) e que origina a motivação de colocar em reflexão o estatuto de artista em sua época. No campo do romance, eleva-se o patamar do protagonista, pois, sendo inclinado à poesia

desde a infância, abrindo espaço para especulações sobre uma imanência ao fazer poético, ele é justamente a figura profética que se entrega ao seu destino e é capaz de fazer orbitar críticos, poetas, familiares e amigos em seu entorno.

O traço de artista conferido a estas duas personagens não se dá somente pelo desenvolvimento subjetivo e estético, mas converge para uma ideia de literatura transposta da pesquisa realizada pela autora e é também aderida a elas pela interação conflituosa entre si que referencia as contendas da realidade – onde, por exemplo Pascoaes e Pessoa são colocados em contraste pela fortuna crítica, ademais dos constantes choques entre estéticas divergentes na arte em geral.

No meu entender, a existência de Álvaro Carmo é emblemática nesse quesito, uma vez que suas contribuições diretas para a trama se dão mediante o embate direto com José Maria. Não se sabe, por exemplo, a história de sua infância ou o processo de formação e amadurecimento, enquanto artista. Do contrário, ele é já introduzido como um poeta. Sua construção, enquanto personagem artista, é mais sucinta e reduzida, sobressaltando a contribuição da transposição ficcional para a atribuição do caráter artístico a estas personagens.

Ainda que pese essa sucinta construção, Álvaro Carmo ocasiona um grande incomodo em seu rival e, por isso, parece diferir das figuras banais que se autoconferiam o título de poetas e que tanto geraram espanto em José Maria:

Quando começava já a tomar como um recreio aquela afectada sociedade e, desprevenido ainda do poder das coisas fáceis, a imitava, conheceu um homem que, pela grande aversão com que se lhe dedicou, o afastou, durante os últimos anos da juventude, da tentação da promiscuidade elegante (BESSA-LUÍS, 1958, p.151).

A supracitada alegação da narradora que, por sua aparente distância crítica ao objeto narrado, abusa da onisciência e revela verdades até então ignoradas pela personagem (OLIVEIRA, 1978, p.27), introduz o primeiro contato entre os dois poetas através do impacto futuro que haveria de ocorrer na vida de José Maria.

Antes mesmo deste ter a possibilidade de experimentar o remorso pelas suas ações, a narradora antecipa: “Um sentimento sério, muito feroz, tomou José Maria por algum tempo, e, mais tarde, revendo ele as circunstâncias infelizes daquela sua intervenção na projecção doutro homem, achava nos seus actos muito de injusto, exagerado e até mau” (BESSA-LUÍS, 1958, p.152). Dessa forma, antecipa-se para o

leitor a importância daquele encontro breve e como deve ser compreendido em sua complexidade e relevância para a trama romanesca.

A construção da imagem de Álvaro Carmo dá-se, principalmente, por características gerais transpostas de Fernando Pessoa, isto é, aspectos mais estereotipados deste autor. O primeiro encontro ocorre numa taberna e a descrição imediata revela o seu visual:

Estava completamente embriagado, e o seu chapéu de coco, pousado como metade dum queijo na aba estreita, parecia ir cair desamparado na rua chuvizada. [...] Tinha um bigode quadrado, um sobretudo preto muito curto e essa intransigência de *toilette* que só se encontra num inglês de classe média (BESSA-LUÍS, 1958, p.155-156).

Em seguida, a personagem é introduzida pelo seu alcoolismo e seus hábitos de vestimenta chamativos. Tais dados não parecem nada gratuitos, tendo em vista que, em Fernando Pessoa, verifica-se também os mesmos hábitos, começando pela inclinação ao álcool:

Pessoa, bebendo muito e desde bem cedo, corresponde a esse modelo clássico de um alcoólico crônico. Aos 18 anos, como Charles Robert Anon, confessa já sofrer ataques de dipsomania (uma incontável necessidade de beber). Com 19, numa carta em inglês a Teixeira Rabelo (22/8/1907), refere estar “nuns poucos momentos de concatenada atividade mental, não desassistida dos fumos casuais da bebida alcoólica” (CAVALCANTI FILHO, 2011, p. 400).

O alcoolismo, portanto, constitui um traço biográfico marcante de Fernando Pessoa que, desde o começo da vida adulta, já possuía problemas relacionados ao etilismo. O tabagismo, por sua vez, também presente em seus hábitos, é verificado na personagem e articulado na sua caracterização: “A sua mão era dura, com unhas irregulares e manchadas, dum amarelo admirável [...]” (BESSA-LUÍS, 1958, p.158).

Quanto às vestimentas, estas são igualmente uma referência direta ao escritor dos heterônimos, assim como o uso de bigode, tal como descrito em suas bibliografias. De acordo com José Cavalcanti Filho: “Casaco usa comprido, apertado no corpo, e ternos de corte anglo-saxônico — feitos pelos mestres da Casa Lourenço & Santos, a mais cara de Lisboa” (CAVALCANTI FILHO, 2011, p. 65) e, ainda, “E também usava bigode; o que levou Ophelia Queiroz a confessar, em carta de 22 de novembro de 1929, sabe que o bigode do Íbis faz cócegas na boca da Íbis?” (CAVALCANTI FILHO, 2011, p. 63).

Sendo assim, a apresentação visual dessa personagem é construída sobre muitos dos aspectos físicos transpostos de Fernando Pessoa, permitindo, assim, uma referência evidente, sobretudo, pela dedicação inicial da narradora em descrever sua fisionomia e delimitando a percepção do leitor para os dados marcantes do autor de Orpheu. Ora, considerando a ideia de presença do mundo externo nas malhas do romance (CANDIDO, 1978, p.50), gosto de pensar que a narradora surge como responsável por selecionar e apresentar uma realidade coesa e intencionada; aliás, é por parte da narração que são selecionados os atributos apresentados ao leitor e trabalhados na construção das imagens sobre as personagens. Ou seja, há o objetivo de ocasionar a rememoração à imagem do autor real ao mesmo tempo em que constrói sua criatura puramente ficcional: Álvaro Carmo.

Este poeta, no entanto, não é visto como uma farsa por seu rival. Do contrário, a discussão entre os dois sobre o fazer poético sugere um domínio entre estéticas distintas por parte de cada um:

Eu trabalho com a técnica, você usa a inspiração. Tenho uma técnica japonesa, sábia, depurada, expoente de mil anos de maceração metafísica e perfeitamente desavergonhada. Na arte tudo vale, mesmo a raiva do talento. Tenho raiva da poesia, das coisas belas, clássicas, regulares, exemplares, conformes, lapidares, geniais, comovedoras, ideias, prudentes, rigorosas, fechadas na barriga da mãe pelos milênios que são precisos para a perfeição (BESSA-LUÍS, 1958, p.157).

O discurso acima, proferido por Álvaro Carmo, classifica a poética de José Maria como fruto da inspiração e a sua própria como oriunda técnica. Uma técnica, aliás, trabalhada cuja qualidade notável é uma metafísica curtida ao longo do tempo. Por outro lado, repugna as normas clássicas de poesia consideradas por muito tempo como necessárias para a execução de uma boa produção literária.

A recusa das normas clássicas e tradicionais de uma concepção de arte vai ao encontro, sobretudo, dos pressupostos modernistas comuns à geração de Orpheu, tal como pode ser constatado no pensamento de Luís de Montalvor, um dos seus integrantes, na primeira edição de sua revista: “E propondo-se, vincula o direito de em primeiro lugar se desassemelhar de outros meios, maneiras de formas de realizar arte [...]” (MONTALVÔR, 1915, p.5). Logo, se ao iniciar a parte do romance em que essa cena se encontra há a introdução aos típicos ambientes dos cafés de Lisboa, nos quais muitas das ideias modernistas circularam e eram postas em cena, pelo exposto do

excerto de Montalvôr, há também uma retomada de princípios comuns ao modernismo português através da concepção de arte concebida por Álvaro Carmo.

Adere-se aos princípios comuns ao modernismo português os princípios artísticos pessoanos presentes na fala de Álvaro Carmo. A personagem exalta a sua técnica japonesa e apurada, indicando um trabalho calculista e premeditado em sua poesia, contrapondo-a com a espontaneidade romântica de José Maria. Sobre a criação poética de Pessoa, a crítica seniana (situada entre os anos 50 e 60) estipulou:

Para o crítico, a inteligência de Pessoa é o que o lança na modernidade literária. Não se trata de uma fraqueza do poeta, que precisava filtrar pelo intelecto todas as suas sensações; pelo contrário, ao dar-se conta de que só podia sentir através do pensamento, o poeta atinge, com lucidez, a própria condição do fazer literário – e não de uma limitação de suas capacidades poéticas. Ou seja, para ambos os críticos o verso “o que em mim sente ‘stá pensando” é pedra de toque para a compreensão da poesia de Pessoa. Suas perspectivas com relação a ele são, entretanto, diametralmente opostas: se para Simões o raciocínio aparece como um obstáculo para a floração do sentimento puro, por ele considerado como genuinamente português, na poesia de Pessoa, para Sena é justamente o raciocínio seu maior diferencial com relação a essa mesma tradição lírica (ARAÚJO, D; GAGLIARDI, C, 2015, p.72).

Consonante a dissertação dos autores sobre o pensamento de Simões e Sena, dois críticos pessoanos, é plausível afirmar que o raciocínio é um componente importante para a expressão poética de Pessoa. Contudo, Simões, por considerar a floração do sentimento puro como genuíno da lírica portuguesa acaba por classificar esta característica como um obstáculo. Pelo discurso de Álvaro Carmo, percebe-se que seu rival é filiado a uma tradição semelhante a esta que Simões defende: “Eu trabalho com a técnica, você usa a inspiração” (BESSA-LUÍS, 1958, p.157).

Tanto Pessoa quanto o poeta ébrio de Bessa-Luís encontram o desenvolvimento de sua poesia na técnica ou no trabalho intelectual – conforme as considerações de Jorge de Sena sobre o diferencial em relação à tradição lírica adquirida pela obra de Fernando Pessoa e o discurso da própria personagem.

O embate resume-se, portanto, no conflito entre a arte produzida em Lisboa – de nítida inclinação modernista – e a concepção herdada por José Maria. O questionamento deste deixa claro a discrepância entre gerações: “De que geração saiu? De Verlaine e de Rimbaud, não” (BESSA-LUÍS, 1958, p.158). Pela formação intelectual que teve – com leituras de obras canônicas como as de Larmartine, Rimbaud e Verlaine –, pode-se assumir que o protagonista, enquanto escritor, é herdeiro das ideias românticas e

simbolistas francesas em sua maioria. Ademais, pela já explicitada transposição de nuances estéticas de Teixeira de Pascoaes, para sua construção como personagem artista, o choque entre ambos permite o recorte reflexivo no cânone pessoal proposto por Agustina Bessa-Luís e deixa lacunas interpretativas sobre uma possível predileção.

Este recorte é condizente e também encontra bases na crítica seniana:

Se Pessoa se lança na carreira literária por meio dos ensaios polêmicos publicados na revista *A Águia*, que profetizam o advento de um “supra-Camões” bastante afastado dos princípios poéticos do movimento saudosista; se pretende, em seguida, ao romper com esse movimento, lançar os programas paulista e interseccionista, por meio da revista *Orpheu*; e se proclama num virulento *Ultimatum* a dissolução do conceito de personalidade como único caminho para o aprofundamento da sensibilidade, já então saturada pelo sentimentalismo romântico – a ação de manifestar-se publicamente vai sendo minada pelo sentimento de incompatibilidade, manifestado por Pessoa na referida carta, e pela importância que o poeta passa a atribuir à sua missão (ARAÚJO, D; GAGLIARDI, C, 2015, p.62).

Segundo o crítico, o ato de se lançar à vida pública de escrito através da ideia de “supra-Camões” fez necessário o afastamento de correntes estéticas com a qual coexistiu. Dentre elas, encontra-se o saudosismo e a tradição romântica presente na poesia portuguesa. O rompimento com o movimento saudosista e a maneira de sentir e se expressar romântica se concretiza e a sua despersonalização – manifesta em seus heterônimos – torna-se fulcral para sua expressão poética.

As contribuições da fortuna crítica supracitadas estão alinhadas cronologicamente com a época de escrita e publicação de *O Susto*, pois foram produzidas entre os anos 40 e 60. Portanto, o recorte feito pela autora é condizente com as reflexões críticas e teóricas de sua época, o que potencializa as discussões propostas pela trama e pela transposição realizada e o embate entre as personagens é permeado por indícios teóricos e estéticos da passagem do saudosismo e da herança romântica para o modernismo e a geração de Orpheu.

Assim sendo, em meio à contraposição de ideias, os dados prevalentes da personagem Álvaro Carmo continuam sendo as características visuais e comportamentais (herdadas do conhecimento de Agustina Bessa-Luís sobre Fernando Pessoa) e a maneira como concebe a arte e a poesia, também oriundas do modernismo de Orpheu. Diferente de seu par, cuja vida o romance constrói desde a infância até o óbito, há poucos indícios da trajetória de vida dessa personagem, com apenas uma menção à morte de sua mãe, na sua infância. Distinto, portanto, da biografia de Pessoa,

posto que a mãe deste morreu quando ele já era adulto. Tudo o que é possível conhecer do lisboeta é transmitido ao leitor pela perspectiva do protagonista, como o fato de ambos se distanciarem após as contendas. Por sua vez, a interação ativa de Álvaro Carmo no enredo fica reduzida às discussões já citadas.

A revisitação ao cânone, entretanto, não deixa de ser visível pelas poucas páginas destinadas ao ébrio. As características previamente dadas do contexto, como o reconhecido espaço d'A *Brasileira* – onde atualmente, aliás, se encontra uma famosa estátua do poeta sentado, à espera de algum passante que queira sentar à mesa consigo – as discussões sobre literatura, a taberna e as vestimentas cumprem o papel de rememoração, permitindo a criação de uma personagem alheia a Pessoa. Seu nome, inclusive, é citado no começo da repartição, inferindo em sua existência no universo narrativo. Logo, ainda que não seja completamente possível colar e conciliar a personagem com o poeta empírico, não deixa de ser plausível extrair discussões e reflexões desse recorte canônico (a relação entre Pascoaes e Pessoa) pelo fato de ambas as personagens serem construídas sobre as características extraídas desses dois autores.

Nesse sentido, Álvaro Carmo é criado, principalmente, pela sua atividade poética e pela concepção moderna de arte que influencia na problematização proposta. Dentro da trama narrativa, o poeta lisboeta emerge como uma criatura enigmática, menos ampla e menos desenvolvida, mas com um impacto grandioso na vida de José Maria, ressaltando uma componente temática mais evidente, isto é, o fato de personalizar uma ideia²³. Através dessa personagem, lê-se, com maior propriedade, as inovações modernistas que fervilhavam em Lisboa no início do século XX e é revisitada a figura de Fernando Pessoa, mantendo em aberto a possibilidade de discussão do cânone.

Além das revisitações e das discussões canônicas, o ambiente cultural e suas questões continuam sendo desenvolvidos, pois, após o referido encontro, é publicado um artigo:

“Se não é espontânea, não é livre” – escreveu num artigo que lhe propuseram e no qual marcou, quase verrinosamente, o seu desacordo

²³ Maria Guilhermina Castro (2014), ao trabalhar os processos criativos na construção de personagens através de uma pesquisa empírica com autores reais, afirma que estes processos podem ser subjacentes a outras questões, como a distinção que James Phelan (1989) faz entre os componentes da personagem. Para Phelan, um dos componentes subjacentes à criação de personagens é a temática: personalização de uma ideia ou grupo ideológico. No caso de *O susto*, é possível ler o contato entre José Maria e Álvaro Carmo, a partir dos detalhes da própria trama, através da referência a Pascoaes e Pessoa e, de modo mais abrangente, através dos dois grupos estéticos e literários que estas personagens representam no cânone português.

com Álvaro Carmo. “A liberdade só reside no espontâneo; na escola há sempre escravidão, na deliberação tem que haver preferência. A vontade não é livre – se é uma consciência de prejuízos e de vantagens que a razão sanciona. A espontaneidade é, em arte, a única experiência” (BESSA-LUÍS, 1958, p.159-160).

Em todo o ambiente literário criado, no qual fervilham novas ideias, ocorrem discussões, ataques e defesas. Assim, todas essas contendas são, mais uma vez, retomadas por causa da publicação do artigo supracitado. Este, por sua vez, gera repercussão e, talvez (como pondera a narradora), afeta medianamente a Álvaro Carmo. Não à toa, em seguida a esse evento, a relação entre os dois poetas têm seu fim após um tempo de desânimo e acentuação do alcoolismo do jovem lisboeta, sem maiores interações com o artista nortenho.

Sem dúvidas, sua morte é um dos acontecimentos mais marcantes para José Maria, fazendo valer o que postula Bakhtin: “Em minha vida, os seres nascem, passam e morrem, e a vida/morte deles é muitas vezes o acontecimento mais importante da minha vida, o acontecimento que determina seu conteúdo (o que é essencial do romanesco na literatura universal)” (BAKHTIN, 1997, p.120). O conteúdo dessa personagem é definido por aquilo que ele cria, como poeta modernista e enquanto personagem artista. Pela perspectiva da narradora, o leitor, enfim, compreende que para José Maria o acontecimento revela o conteúdo a ser apreendido: “E agora, sentindo avidamente toda a sua realidade que só na morte podia captar, José Maria via como ele lhe dera infelicidade, e que, nesse curso de perseguição e de cegueira, estivera afinal o amor” (BESSA-LUÍS, 1958, p.165).

Por fim, acredito que a morte do amigo constitui um momento de forte teor pedagógico, na medida em que gera o ensinamento de não desperdiçar a vida dos que verdadeiramente ama (BESSA-LUÍS, 1958, p.167) e o remorso pelas suas atitudes. Ao mesmo tempo, encerra a participação ativa do poeta de Adriços no círculo literário da capital e encaminha-o ao seu convívio definitivo com os seus – o seu grande susto.

CAPÍTULO 3:

O SUSTO/O SUSTO “DO AUTOR”

Toda obra de arte funciona dentro do único sistema que a destina ao conhecimento. Sistema que envolve a afetividade do escândalo algumas vezes, e que provoca contradição, e que está impregnado da ação indireta da poesia.

[...]

Admitamos que não basta o humor e o talento para nos defendermos dessa poderosa mecânica que é o exílio a que as pessoas se condenam umas às outras. Admitamos. Mas “para que serve isto”? E continuamos a escrever.

[Agustina Bessa-Luís, *Dicionário imperfeito*, 2008.]

Em *O Susto*, estamos diante de uma situação semelhante, em que o jogo percorre toda a narrativa, levando o leitor a construir hipóteses que depois verá desmoronarem. Mas aqui não se trata propriamente de acontecimentos que recebem múltiplas explicações. É o próprio estatuto do livro que é constantemente desestabilizado, deixando o leitor diante de uma obra que, qual uma esfinge de papel, parece dizer *decifra-me*, enquanto vai devorando as certezas que antes havia fornecido a sua vítima.

[Paulo Motta Oliveira. “Agustina e Pascoaes: uma leitura de *O susto*.”]

3.1. Entre a obra e o homem.

As páginas derradeiras do romance ditam os momentos finais do poeta de Adriços e trazem mais questões a serem discutidas no âmbito da ficção e da estética adotada pela romancista. Se, nos dois primeiros capítulos, abordamos a construção das personagens artistas como uma busca ontológica, agora, cabe-me aqui interrogar sobre os momentos finais da obra e como esta continua por questionar a ficção, a própria narrativa e a levantar pontos de discussão sobre a figura do autor.

Isto se verifica, primeiramente, pela questão do livro homônimo inacabado: “Exceto Gaspar, todos se viram despedidos por ele, nos tempos em que ainda durou preparando uma obra que ficou por terminar e que foi *O Susto*” (BESSA-LUÍS, 1958, p.278). O título semelhante é, um jogo duplo, pois pode se referir tanto ao romance inacabado de José Maria. quanto ao susto que este experimenta frente aos seus antes de falecer, não excluindo a ideia de que existe uma relação entre as duas abordagens para a compreensão da obra *per se*.

Sendo *O susto* uma das primeiras obras da autora, é possível inferir sobre a presença de alguns esboços de estéticas propriamente ditas, desenvolvidas e adotadas ao longo de suas publicações. Sobre o romance inacabado, presente na trama agustiniana, Catherine Dumas discorre sobre a teoria do *non-finito*, através dos textos da própria Agustina Bessa-Luís:

Acontece então uma fusão entre a estética do novelista do século XVI e a própria estética de Agustina Bessa-Luís, no sentimento do incompleto da obra e sobretudo do sofrimento do criador, e isso graças à primeira pessoa do plural: “Só o que é incompleto aprofunda a noção de nos encontrarmos cativos dentro do próprio acto criador” (DUMAS, 2002, p. 79-80).

A partir de tal premissa, pode-se concluir que o fenômeno da obra incompleta, tal como apresentada ao longo da trama de *O susto*, constitui um dado importante para o projeto estético agustiniano, tendo em vista que não é trabalhado como um ornamento, mas como um detalhe significativo e primordial. A colocação de um romance por terminar, antecedendo o processo de susto sofrido pelo protagonista, é central em um enredo onde se discute o papel do artista e os processos de criação, afinal, a disposição dos detalhes cumpre uma busca a um centro organizador procurado na obra (MACHADO, 1983, p.36). Isto é, compreender a posição do artista e da obra literária em sua contemporaneidade. A partir desse detalhe, abrem-se discussões sobre a

condição do artista e da obra literária quando situados em um meio social, histórico, ideológico e estético, retomando os temas principais do romance.

Ainda segundo Dumas (2002), o sentimento do incompleto coexiste com o sofrimento do criador e (para Agustina Bessa-Luís) é capaz de cativar a pessoa dentro do próprio ato de criação. Por consequência, ao leitor é disponibilizada a possibilidade de se cativar pelo sofrimento de José Maria que é a labuta da criação, mas também a dor de um autor que se encontra sucedido por novas gerações: “[...] atacavam-no agora com certo sucesso, pois já não se erguiam os paladinos da sua geração para o defender” (BESSA-LUÍS, 1958, p.278). Percebe-se, por conseguinte, que, no decorrer de seu declínio vital (curiosamente, este acaba ocorrendo junto ao declínio de sua fama), as situações elencadas são adversidades oriundas da sua posição de artista e que começam a ser talhadas a partir do dito romance homônimo inacabado.

Ora, no meu entender, não se trata de um evento ao acaso, pois este revela a retomada de uma busca ontológica, discutida a partir do processo de criação das principais personagens poetas do romance. Tal busca faz parte do estilo *non-finito* adotado por Bessa-Luís, pois, “apoiando-se na análise de um estilo, o do *non-finito*, Agustina Bessa-Luís define a procura ontológica que é o fundamento da sua estética romanesca” (DUMAS, 2002, p.80). Como, em *O susto*, a busca pela compreensão do ser, enquanto escritor, é norteadora, a estética aplicada contribui para que as problemáticas decorrentes do autor em declínio sejam trazidas à tona.

Sobre esta obra, a narradora permite ao leitor constatar uma pequena resenha do estilo de José Maria: “Era uma prosa serena, mas em nada transparente. A observação, lenta e que mantinha um estilo fechado e quase colérico, da vida e da sua irreconciliação com a moral trágica do homem, conduzia-se sempre numa grande altitude” (BESSA-LUÍS, 1958, p.278). Logo, do último tempo em que se despediu da maioria de seus pares, ficam páginas inacabadas em tom quase colérico voltado à contradição entre a vida e a moral trágica; assim sendo, os posicionamentos movidos por paixões e falhas que ocasionam as tragédias.

A cólera transmitida às páginas não parece ser mero sentimento e fingimento poético, posto que as cenas e as considerações que se seguem vão, pouco a pouco, construindo um cenário propício ao susto vivenciado pela própria personagem: “Pouco a pouco, José Maria foi ficando muito esquecido” (BESSA-LUÍS, 1958, p.279).

Com o avanço da idade, percebe-se a preocupação familiar pelos direitos autorais de seus títulos:

Com as traduções e a larga difusão num público que lhe era mais fiel que afeiçoado, porque ele era de resto mais considerado do que lido, o poeta conhecia agora o êxito, com o qual a glória raramente se associa. Ganhava dinheiro e, posta a questão dos seus direitos como herança, a família moveu-se, receando que ele cedesse as obras em condições que consistissem num prejuízo futuro (BESSA-LUÍS, 1958, p. 289).

Apesar de ser um autor consolidado, ao fim de sua vida não lograva mais ter sua obra em foco, revelando os indícios de existência das novas gerações em pauta. Ainda que seus leitores fossem mais escassos, seu prestígio mantinha-se e a capitalização de seus títulos ocorria suficientemente para despertar a cobiça da herança aos seus familiares. Em discrepância com a vontade de seus pares, José Maria almejava abdicar e não deixar os direitos autorais como herança à família por não considerar sua arte um objeto de posse propriamente dito.

Daí que a contradição entre os interesses de pessoas, como Mercês e Cipriano (sua sobrinha e seu irmão), e a sua própria concepção de arte, somados à referida baixa na circulação de sua literatura, marca o ponto de perda da paz vivida no auge de sua carreira. Numa espécie de efeito de antecipação, característica, aliás, marcante da narração agustiniana (MACHADO, 1983; OLIVEIRA, 1978), é revelada ao leitor com antecedência a saudade sentida pela personagem no final do romance: “*As Naus*, obra muito bela, executada dum fôlego, quase na surpresa da libertação que representava, revigorou-o para a saudosa paz que ia experimentar durante todo o tempo em que viver humanamente, em carne, em tempo, em ação, não seria possível” (BESSA-LUÍS, 1958, p. 178).

Logo, buscando compreender a posição do artista em sua contemporaneidade através de suas personagens, acredito que Agustina Bessa-Luís formula um cenário no qual as implicações de seu ofício interferem na qualidade de vida. O trecho supracitado, exposto no momento em que a narração admite o apogeu do literato nortenho, é melhor interpretado à luz do cenário referente ao romance *non-finito* no qual é costumeiro pensar a questão ontológica da obra agustiniana. Esse detalhe, misterioso no momento que é apresentado, reitera aquilo que Álvaro Manuel Machado (1983) denomina como a “figura da rosácea”, ornamento que, dentro de um todo, converge para uma significação maior.

Do mesmo modo, como bem nos ensina Simone Pinto de Oliveira, não obstante, a antecipação de verdades ignoradas pela própria personagem constitui um dos traços

mais específicos do estatuto do narrador em Agustina Bessa-Luís (OLIVEIRA, 1978, p.27). Nota-se, então, a aparição e o uso essencial de correntes estéticas posto que a fortuna crítica²⁴ agustiniana, em anos posteriores, vai sublinhar esta capacidade de apropriação como uma das estratégias próprias da obra desta autora, contribuindo para pensar *O susto* como um romance pertencente ao estágio inicial desse projeto literário no qual são perceptíveis alguns caminhos e tendências desenvolvidos posteriormente pela autora.

O enredo, portanto, direciona o leitor para o ato criador de forma cativante a partir do emprego de termos como “saudosa”, “humanamente” e “em carne”. Conclui-se, assim, que possibilitar a reflexão sobre a situação do poeta constitui um dos pontos primordiais procurados pela narração que dispõe de elementos para este fim: observe-se, nesse sentido, a preocupação ontológica pela figura do artista, o estilo *non-finito* e a antecipação de verdades ignoradas pela própria personagem.

De fato, esta situação de interesses e a perda de harmonia coexistem com a idade avançada e o estado de saúde deteriorado do protagonista: “Estava mais fraco, com fases de fadiga e sufocações que não o deixavam dormir; pensava às vezes mudar-se para Davim, onde os ares vivos lhe dariam talvez algum alívio; mas todos se opunham a isso” (BESSA-LUÍS, 1958, p. 300). Por outro lado, a posição de xamã²⁵, que permeia as personagens artistas de Agustina Bessa-Luís, gera atritos oriundos de embates com seus pares:

Estes embates, seguidos de reconciliações cada vez mais difíceis, pois nelas havia sempre a sombra duma consideração crítica e a noção de que elas se vulgarizavam ao repetirem-se, foram cada vez mais frequentes. Ao desespero de Mercês correspondia o terrível estado de consunção do poeta, que se ia aniquilando (BESSA-LUÍS, 1958, p. 300).

As disputas eram cada vez mais frequentes, Mercês não conseguia acalmar-se totalmente [...] A sua resignação abandonava-o, a resistência estava no fim. Não compreendia porque o torturavam e, quando o compreendia, já não encontrava na alma essa antiga caridade, mas, pelo contrário, sentia um certo desafogo em responder com palavras amargas e, por sua vez, em acusar também (BESSA-LUÍS, 1958, p. 307).

²⁴Simone Pinto de Oliveira (1978) e Catherine Dumas (2002; 2017) dissertam sobre estéticas e estratégias narrativas próprias da autora, perceptíveis ao longo de sua obra, como estratégias adotadas pelo estatuto do narrador, a preocupação pela figura do artista e a presença de uma inclinação biográfica que inscreve a própria autora em suas obras, sendo estas características presentes em *O Susto* – uma de suas primeiras obras.

²⁵ Segundo Catherine Dumas (2017), as personagens artistas construídas por Agustina Bessa-Luís ocupam uma posição xamânica, mística, capaz de fazer com as pessoas a sua volta orbitem e as tenham como referência.

Através da figura de Mercês, os conflitos internos perpetuam-se e alargam-se no decorrer da trama, tendo como início a discussão sobre os direitos autorais das obras deixadas. Ao que tudo indica, a posição de xamã é manifestada, aqui, por causa da carência de Mercês ao se sentir ignorada pelo poeta, posto que ela chega até mesmo a lhe furtar o diário, provocando uma interessante reflexão: “Depois do incidente do diário, José Maria não pensou em reconstituí-lo; eram dessas páginas demasiado autênticas para serem repetidas, e ele não era mais um artista, não compunha, não tinha qualquer crença na perfeição” (BESSA-LUÍS, 1958, p. 301).

Perdida a sua paz, o poeta pertencente a uma geração pretérita já não se considera um artista. Os hábitos passados foram perdidos. O contato com a natureza que tanto lhe inspirara a escrever e a convivência com críticos, poetas e artistas que experimentara em idade mais tenra já não ocorrem como antes. Há uma perda dos hábitos que levaram a personagem a se desenvolver como homem das artes e a se consolidar no meio cultural.

Para um protagonista construído sobre aspectos transpostos de um poeta real e, sobretudo, construído como um artista, o gesto de não se considerar mais como um aponta para uma ação absolutamente enigmática. Entretanto, o discurso retoma concepções da própria visão agustiniana importantes para o romance em questão: de um lado a ideia de falência do artista, herdada do final do século XIX (DUMAS, 2017, p.57), de outro, a concepção do artista como alguém livre (BESSA-LUÍS, 2013, p.82).

A preocupação ontológica mais uma vez aparece e, neste caso, a questão da falência do artista coincide com o período em que caminha ao óbito. Trata-se de uma personagem que não encontra alento ao final de uma vida dedicada à criação literária, pelo contrário, encontra sua obra num nítido processo de esquecimento e no meio de interesses avarentos de seus familiares. Nesse sentido, fico a me interrogar se a narrativa ficcional agostiniana não levanta, aqui, o questionamento sobre a posição desse ofício no meio social, intensificado pela preocupação cativa sobre o ato criador oriundo do estilo *non-finito*? No meu entender, a personagem não contraria a concepção de sua criadora e, a partir do momento em que vê sua liberdade perdida devido a sua condição debilitada e o ambiente conflituoso em que está inserida, não hesita em afirmar que não se considera mais um artista. E não poderia continuar a ser, afinal, não se trata de uma personagem construída sobre a concepção de mundo de sua autora?

Em meio ao conflitante cenário, exausto e desesperado, José Maria arquiteta sua fuga com Gaspar: “Quero sair daqui o mais depressa possível. Eles matam-me, e, o que

é pior, levam a minha alma até ao pecado maior que é desesperar do amor para com eles” (BESSA-LUÍS, 1958, p.308). Fogem em direção a Davim pelas serras. Todavia, o poeta acaba não encontrando força para terminar a travessia, devido ao seu estado de saúde já muito debilitado. Acaba caindo em uma cama fornecida por um jornaleiro e falecendo com Belina aos seus pés.

Ora, tal movimento de fuga surge motivado pelo susto sentido pela personagem, que não se dissocia da interpretação levantada pelo seu romance inacabado. No derradeiro momento de lucidez, antes de sua morte, a narração permite ao leitor uma última reflexão:

Porque partira, afinal, o que o levava a desencadear as forças derradeiras contra a casa, os hábitos, os seus próximos? Queria acabar em qualquer ermo sem ser forçado à razão dos outros, queria deixar intacto o seu espírito até ao fim, fora isso o que pensara. Mas não. Fora fraco, temera a luta em que se via, a ganância, os ciúmes, a ira, a loucura e a frieza daquela perseguição [...] (BESSA-LUÍS, 1958, p. 318).

José Maria confirma, portanto, o temor sentido pelas forças conflitantes impulsionadas pelos direitos autorais de sua obra e pelos embates internos de seus familiares: os ciúmes de Mercês, a adversidade para com a Cipriano e a relação problemática deste com Belina. A voz narrativa, entretanto, revela:

Quando se vira tomado como motivo de paixões, perseguido, provocado até ao ódio, consumido como uma vela pelo ardor dos que o venciam e em que se sustentava, o seu coração desfaleceu, e quis fugir. O susto tinha-o pois dominado. Ele, o poeta que se igualava às pedras e aos gusanos, estremeceu com o contato dos seus semelhantes e que eram igualmente pedra, verme e sol perfeito e desígnio de Deus (BESSA-LUÍS, 1958, p.324).

O susto derradeiro, vivenciado pela personagem, possui sua origem nas paixões exacerbadas de seus semelhantes que influenciaram diretamente a saúde, o bem-estar e a morte desta. Trata-se de implicações de sua posição, enquanto autor. Talvez, por isso, a narração encerra as longas reflexões sobre a figura artista, questionando: “A obra ficava nula – e o homem?” (BESSA-LUÍS, 1958, p.324). Equivale, de certo modo, pensar que, ao final de tudo, a obra de José Maria percorreu um caminho inclinado à invalidez, já era pouco lida e detinha baixo prestígio atual, deixando a dúvida sobre o homem que sempre fora exaltado, lembrado e caracterizado por aquilo que produziu.

Por fim, na minha perspectiva, longe de ser mera conclusão de uma trama, o desfecho de *O susto* não deixa de desvelar a preocupação de Agustina Bessa-Luís em

compreender o ser artista e questionar a posição que este ocupa na sociedade e nos meios em que convive ao ponto de encerrar o enredo propriamente dito com tal indagação. Na última seção do romance, como se verá adiante, não ocorre o encaminhamento para o encerramento da história, mas o questionamento pontual desta.

3.2. De ficção e de mentiras.

Na décima sessão do romance, há uma visível alteração da narração da terceira para a primeira pessoa. A narradora que na primeira parte se coloca como testemunha dos fatos narrados, nas oito seções posteriores passa a adotar uma postura de afastamento – ainda que se verifiquem intromissões –, e retorna, por fim, a narrar a partir de si. Tal mudança na articulação da perspectiva narrativa leva-me a crer que o intuito não é mais estar na posição de testemunha da história, mas de comentar a própria enunciação, consolidando, aliás, um traço peculiar e típico da narração agustiniana (OLIVEIRA, 1978, p.18-19).

No entanto, o singular desta seção é o questionamento ou, até mesmo, a desmitificação de fatos narrados durante a trama. Vejamos. A narradora encontra-se com Bento de Sande, ligado a José Maria, e sana uma série de dúvidas. O primeiro fato revisitado é a morte do poeta:

Diferentemente do que escrevi, eles foram mais de acordo com aquela inteligência comum e o caráter profano das coisas sem nenhuma heroicidade e que Álvaro Carmo cantava. Morreu no seu próprio leito, consumido suavemente pela doença e rodeado de religioso quebranto dos seus [...] (BESSA-LUÍS, 1958, p. 324).

Nessa reconstrução, o poeta excelso é também desmitificado:

Não. Não havia nenhum diário, e a família recusava-se a publicar as suas caras íntimas, pela sensaboria que elas representavam. Temiam afetar o nome do intelectual, desfavorecendo-o com a demonstração de que ele escrevia como toda a gente – bastante mal e com essa banalidade de expressões que nos ensinam a evitar para enobrecer o estilo (BESSA-LUÍS, 1958, p. 326).

Até mesmo a existência de Belina não escapa ao olhar escrutinador da narradora. Ao perguntar sobre como era esta personagem, recebe a resposta de Bento de Sande: “Não me lembro de ninguém com esse nome. Em todo o tempo que fui visita da Casa da Obra, ela não estava por lá, e eu conhecia todos os cantos [...]” (BESSA-LUÍS, 1958, p. 326).

Ocorre, portanto, um questionamento da própria história narrada anteriormente. Diferente do poeta altaneiro, cuja subjetividade fora construída desde a infância e que fora, por um tempo, referência para os demais artistas que iam a seu encontro, a criatura de Agustina Bessa-Luís é descrita como uma pessoa comum, com expressões pobres e totalmente discrepantes, se comparada com a personagem que escrevia “O susto”, em um estilo de grandes proporções estéticas.

Sobre o próprio fato narrado, há poucas páginas, e a morte do poeta é desmentida. Nenhuma fuga ou tentativa de quebrar grilhões impostos. Antes, uma morte em seu leito, cercado dos seus, simples e sem heroicidade. Belina, personagem presente ao largo das cenas, afilhada de José Maria e de seu agrado, não passou de um engano: “Talvez eu não saiba nada a respeito dela...Posso estar enganada” (BESSA-LUÍS, 1958, p.328).

Esta derradeira parte, assim como a primeira, possui como aspecto central uma forma de estar alheia ao desenvolvimento do enredo principal. Porém, ambas são permeadas por indícios que questionam os limites literários. Observe-se, por exemplo, que, ao iniciar o romance como testemunha da história, a voz narrante subtende um controle e um domínio dos fatos, no entanto, tal atitude da narradora não se verifica em nenhum momento. Trata-se de uma falsa homodiegese, afinal, o testemunho não acontece, pois os fatos não são vivenciados em nenhum momento (OLIVEIRA, 1978, p.20). A intenção de fazer supor uma maneira específica de narração é, portanto, muito salutarmente insidiosa.

Abre-se, assim, a possibilidade nas seções seguintes de se estar diante de uma heterodiegese. Há, entretanto, a derradeira parte na qual a narradora coloca em prova a comprovação dos próprios fatos ficcionais narrados e quebra o pacto tácito:

Toda a nossa experiência de leitura da ficção tem base, tal como diz Jean-Louis Curtis na sua brilhante réplica a Sartre, num contrato tácito com o romancista, contrato que lhe dá o direito de estar informado sobre o que escreve. É este contrato que torna a ficção possível. Negá-lo seria destruir não só toda a ficção, como toda a literatura, porque toda a arte pressupõe a escolha do artista (BOOTH, 1980, p. 70).

Diante dessas ocorrências, gosto de pensar que, intencionalmente, a narração de *O susto* deixa indícios de não estar plenamente informada sobre a história que decidiu narrar. A disposição dos fatos torna-se propositalmente duvidosa, mesmo dentro do âmbito ficcional, uma vez que os sucessos descritos são desmentidos dentro da própria obra.

Isto posto, o questionamento dos limites literários nessas duas partes (marcadas pela narração em primeira pessoa) refere-se ao gênero textual e à própria ficção. Inicia-se supondo se tratar de uma biografia, depois, no decorrer da obra, o leitor depara-se com um romance, mas, no final alguns pontos marcantes do enredo são desmentidos e, dessa forma, a ficção (inerente ao gênero romanesco) é posta à prova, pois o leitor é desestimulado a acreditar na verossimilhança dos fatos. Sendo o que foi dito uma mentira, mesmo dentro do universo do romance e não tendo a narradora a certeza da existência de personagens desenvolvidas, a verossimilhança do romance acaba se tornando duvidosa.

Como argumenta Gallagher (2009, p. 641), o leitor (ao se deparar com um romance) admira a verossimilhança e simula acreditar no que lhe é narrado. Entretanto, a narração agustiniana diminui a possibilidade de crença do leitor. Isto é muito caro à Agustina Bessa-Luís, afinal, tendo em vista que sua obra levanta dúvidas acerca da disposição tradicional da própria literatura. Ademais, *O susto* constitui um romance reflexivo sobre a própria obra literária²⁶ e explora os limites da ficção, assim como os dos gêneros literários.

Contudo, a preocupação ontológica com a figura do artista ainda permanece. A imagem sublime deste, figurada em José Maria, passa a ser substituída pela imagem de uma pessoa comum, cuja morte simples e os usos corriqueiros da linguagem diferem do grande poeta detentor de obras célebres e louros, enquanto vivo. Trata-se de um gesto proposital para desconstruir a sublimação conferida ao poeta e reduzi-lo a alguém comum. E como este é um momento de desmitificação na obra, podemos concluir que esta última imagem é aquela que, efetivamente, deve ser apreendida.

A falência do artista, no que é sensível ao protagonista, iniciada ao término de sua vida pelo esquecimento e pela cobiça dos seus, é estimulada pela mediocridade conferida a ele pela narradora. Por conseguinte, a preocupação com o prestígio de sua ocupação é manifestada através da mediana visão póstuma que recai sobre José Maria. Assim, o entendimento sobre o ser artista passa a ser tomado pela noção de incompreensão e cobiça dos seus pares, pelo esquecimento e pela perda de prestígio frente à sociedade.

²⁶ Essa reflexão está ancorada em Álvaro Manuel Machado (1983), quando o autor considera o romance em questão como uma meditação sobre a obra literária no decorrer do tempo. Para o ensaísta português, a alusão feita entre o título e a obra homônima de José Maria constitui uma reflexão sobre o destino temporal da obra.

Entretanto, para uma autora acostumada a pensar a criação literária e artística, conceber um escritor atribuindo-lhe qualidades medianas ao final do romance não deixa de ser um gesto peculiar. Acredito que o romance subsequente, *Ternos guerreiros* (1960), contenha ligações entre as reflexões tratadas no romance aqui estudado e o desenvolvimento do pensamento de Agustina Bessa-Luís, sobretudo na dissertação feita por ela em seu prefácio.

Neste, Agustina afirma: “Não é a primeira vez que alguém pega numa pena para escrever estas palavras: ‘os tempos mudaram’” (BESSA-LUÍS, 2010, p.7). Ainda que, numa primeira leitura, tal assertiva possa ser entendida como uma constatação genérica, ela torna-se fundamental ao longo desse prefácio para compreender o ponto central abordado: a questão da comunicabilidade. Ao elencar quais os fatores que propiciaram a constatação de que os tempos mudaram, ela reserva um tópico à noção de arte: “Terceiro, na noção de arte, que toma um sentido absoluto, de comunicação [...] e caem num erro extraordinário: tomam o sentido puramente espiritual de comunicação, por esse outro que pertence ao quotidiano mais ligeiro – a divulgação” (BESSA-LUÍS, 2010, p.7-8).

Interessante verificar que, também nesse romance de 1960, mantém-se uma abordagem cautelosa da concepção de arte, quando adotada popularmente. Se, n’*O susto*, há críticas ao sentido tomado para a arte em relação à questão monetária que a envolve, tal como surge na cobiça aos direitos autorais do protagonista José Maria, também, em *Ternos guerreiros*, esse tema recebe ressalvas:

O sectarismo da crítica, sectarismo mesmo da justa medida, e a engrenagem da indústria livreira ligada às exigências já estabelecidas dum público que, no fim das contas, reage sempre bem desde que lhe dêem tempo para isso, provocam um curioso fenômeno: os autores mais dotados e mais originais consentem em copiar os velhos modelos e em servir-se duma linguagem cansada [...] (BESSA-LUÍS, 2010, p. 8-9).

Nas reflexões da autora, a indústria livreira influi na perda de qualidade dos autores mais dotados. Essa mesma indústria, composta para atender o desejo do público, dispõe de exigências pré-estabelecidas que, muitas vezes, contrapõem a espontaneidade romântica, tida como liberdade para a personagem José Maria. Considerando que o susto sofrido por ele foi, em parte, motivado pelo sentimento de perda de sua liberdade enquanto artista, a crítica supracitada estabelece um contínuo de raciocínio entre as duas obras.

Não obstante, a elaboração do artista como um ser dotado de uma missão estabelecida e conferida quase que por destino também se mantém. Em *Ternos guerreiros*, por exemplo, Bessa-Luís define que essa missão é reformular o mito do impossível e criar o da tragédia (BESSA-LUÍS, 2010, p.9). Este papel, realizável pelo manuseio de sentimentos e atitudes humanas contraditórias ou duvidosas (amores frios, crimes melancólicos e brutalidades), indica o próprio trabalho estético a ser feito na literatura ou nas artes em geral. Contudo, a ideia da falência do artista e da mediocridade a este conferida em seu tempo – nesses tempos, aliás, que “mudaram” – se mantém como tema a ser discutido:

No entanto, os artistas sussurram entre si, dizem coisas corrompidas pelo intelecto vago, enfático e soberbo; a cultura substituiu essa bela força que era sobretudo diálogo com o Interlocutor, alegria de comunicação. A geração triste que se vai perdendo numa divagação sedutora e sem seiva, será seguida doutra geração mais espontânea e até mais vulgar (BESSA-LUÍS, 2010, p. 9).

Expressa-se, portanto, a preocupação com as gerações subsequentes influenciadas pela cultura da atualidade da autora e se denuncia o intelecto vago dos artistas, conforme já criticado em *O susto* quando, no círculo intelectual de Lisboa, vários se autodenominavam poetas por quaisquer versos escritos.

Logo, a disposição de argumentos e posições ideológicas acerca da figura do artista e da obra literária em *O Susto* encontra continuidade no romance subsequente. Questões como a falência do artista, o percurso da obra literária e a cultura contemporânea, em alguns textos de Agustina Bessa-Luís, continuam a ser esmiuçadas, confirmando as ideias de Catherine Dumas (2017, p.64), quando esta afirma ser o dilema do artista um dado que acompanha a obra da romancista. Nesse sentido, o romance sobre José Maria, o poeta da Casa da Obra, não é o primeiro nem o último a tratar desse assunto, posto que, antes, já se encontra em *A sibila* (1954) e continua a aparecer em *Ternos guerreiros* (1960).

Por isso, concluo que a derradeira seção de *O susto* é responsável por contribuir para a continuidade da temática das personagens artistas na obra de Agustina Bessa-Luís. A atitude da tecedora da narrativa de desmitificar José Maria e atribuir qualidades literárias medianas à personagem rompe com a expectativa do leitor ao passo que alinha o nível do poeta com as críticas que seriam feitas futuramente ao grupo de artistas, estabelecendo como meta de escritor a própria imagem anteriormente elaborada pelo enredo.

CONCLUSÃO

A ruína dos ideais clássicos fez de todos artistas possíveis, e portanto maus artistas. Quando o critério da arte era a construção sólida, a observância cuidada de regras – poucos podiam tentar ser artistas, e grande parte desses são muito bons. Mas quando a arte passou de ser tida como criação, para passar a ser tida como expressão de sentimentos, cada qual podia ser artista, porque todos têm sentimentos.

[Fernando Pessoa. *Livro do desassossego*, 2006]

Ninguém contempla as coisas admirado.
Dir-se-á que tudo é simples e vulgar...
E se olho a terra, a flor, o céu doirado,
Que infinda comoção me faz sonhar!

É tudo para mim extraordinário!
Uma pedra é fantástica! Alto monte
Terra viva, a sangrar, como um Calvário
E branco espectro, ao luar, a triste fonte!

[Teixeira de Pascoaes. *Poesia*, 1965]

O presente trabalho buscou compreender o processo de criação das personagens José Maria e Álvaro Carmo, sobretudo no que se refere ao fenômeno de transposição ficcional de figuras de artistas presentes no cânone poético português.

Através das contribuições teóricas, principalmente de Catherine Dumas (2002), verificamos, no primeiro capítulo uma tendência na obra de Agustina Bessa-Luís para trabalhar a figura do artista, a partir de determinados pressupostos, como o ser acompanhante, xamânico ou profeta, sob o qual orbitam outras pessoas. As qualidades atribuídas a estas personagens condizem com o pensamento da própria romancista expresso em obras como *Caderno de significados*. Além de tal sublimação, a autora não deixa de trazer à tona a ideia de falência do artista e do artista *raté*.

O contínuo temático supracitado já surge em *A sibila*, mas perpassa sua obra até o próximo século (VASCONCELOS, 2015). Por se tratar de uma das suas primeiras obras, *O susto* possui uma posição importante, ensaística e de desenvolvimento do recorte estético-ideológico de Agustina Bessa-Luís sobre a questão. A discussão, entretanto, é pertinente e muito *avant la lettre* (pós)moderna, uma vez que está alinhada com as constantes alterações de pensamento sobre a arte, o artista e a posição social a este conferida.

Ainda no mesmo capítulo, analisamos que a construção das duas personagens poetas se dá através de uma pesquisa contextual da autora sobre o momento literário de Portugal, no início do século XX, utilizando as marcas deixadas por Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes, tais como a inspiração para criar, através da transposição de alguns nuances, seus próprios poetas.

O segundo capítulo, porém, trabalha a relação entre o poeta saudosista e o modernista. Alguns pontos de intersecção entre os dois autores são interessantes para se pensar o enredo do romance: a possível influência de Pascoaes sobre Pessoa, o rompimento de Pessoa com os ideais saudosistas e o movimento inversamente proporcional de leitura e circulação entre ambas as obras.

A escolha de suas influências é, para Bessa-Luís, importante e intencionada, visto ser Pascoaes uma importante referência literária para a autora portuense. Não por acaso, utiliza algumas características desta referência para a construção de seu protagonista – José Maria –, no caso, nuances biográficas e estéticas. A autora desenvolve esta personagem desde a infância, iniciando com uma inclinação imanente à poesia, até sua maturação, enquanto autor, e esquecimento ao final de sua vida.

Contrapondo a figura do protagonista, Álvaro Carmo é uma personagem com menor desenvolvimento biográfico. Sua construção dá-se principalmente por detalhes físicos transpostos de Fernando Pessoa e pela concepção poética modernista, ponto de conflito com seu rival.

Por fim, no terceiro e último capítulo, discutimos a relação entre o susto sofrido por José Maria ao fim de sua vida, quando se encontra esquecido pelos leitores, privado de liberdade e sob a cobiça de seus familiares, com a obra homônima deixada inacabada por ele (“O susto”).

Sublinhamos que a situação vivenciada pela personagem e a obra inacabada fazem parte de um estilo adotado por Bessa-Luís, o *non-finito*, no qual centraliza questões ontológicas em sua obra. Sendo assim, toda a trama romanesca de *O susto* desenvolve um caráter reflexivo sobre a figura do artista, sobretudo quanto aos momentos de esquecimento deste e de sua obra, além das questões monetárias e sua posição social.

Por fim, discorreremos sobre a atitude do romance que, nas últimas páginas, desmente os fatos narrados sobre a morte de José Maria, conferindo-lhe mediocridade, e sobre a existência de uma das personagens, Belina, como um artifício de se deslocar entre os limites ficcionais do gênero romance, influenciando para o que considero como um dos intuitos da obra: questionar os limites da literatura e seus dilemas contemporâneos.

No romance subsequente, *Ternos guerreiros*, notamos a retomada de alguns desses dilemas contemporâneos, voltados para a literatura, tais como a influência da indústria e do mercado editorial, os pressupostos já estabelecidos pelos grupos leitores, a função da arte, a ideia de missão conferida aos artistas e o declínio dessa classe. Na minha perspectiva, demonstra-se, assim, a continuação de temas já ensaiados em *O susto* e suas afinidades com publicações próximas de Agustina Bessa-Luís.

Logo, concluo que o romance em estudo possui como eixo principal trazer discussão sobre os entraves e os dilemas do ser artista na década de 1950, em Portugal, valendo-se de certas verificações do e no seu tempo, tais como o declínio e o esquecimento da obra de Teixeira de Pascoaes, no momento em que a ascensão de Fernando Pessoa e de outras correntes modernas era intensa. Trata-se de uma procura ontológica sensível à autora e perpetuada ao longo de sua obra. Ademais, por se tratar de uma de suas primeiras publicações, *O susto* possui ideias a serem desenvolvidas com maior complexidade nas obras subsequentes, tal como se verifica sobre o caso da

inserção da indústria e sua influência já no prefácio do romance seguinte: *Ternos guerreiros*.

O recorte canônico escolhido pela romancista é de suma importância para a criação de suas personagens artistas, pois o traço poético lhes é conferido pela transposição de nuances estéticas dos autores reais, que, ao serem trabalhados à luz da livre criação romanesca, convergem para a existência de criaturas puramente ficcionais, mantendo as referências às suas pessoas e aos debates suscitados a partir de suas obras.

Ao fim e ao cabo, a reflexão deixada sobre o estudo do ser artista vai na direção da brevidade que a circulação e aclamação das obras literárias podem possuir em um momento no qual as inovações modernas urgem e a sociedade clama sempre por temas circunscritos às novas ideias e ao surgir de novos pensamentos. A renovação constante de ideias e de estéticas não deixa de estar relacionada com o capital gerado pela circulação da arte, capaz de gerar cobiça e influir sobre a própria trajetória de artistas ou, até mesmo, apresentar novos entraves.

Talvez, por isso, José Maria e Álvaro Carmo constituem personagens paradigmáticos para essa discussão, afinal, tal como nos alerta a narradora, “a verdadeira ficção faz a obra de arte” (BESSA-LUÍS, 1958, p. 66). Assim sendo, com uma autêntica obra romanesca, Agustina Bessa-Luís constrói a sua “verdadeira ficção”, tendo como protagonistas duas personagens poetas e artistas, e, a partir destes, discute e reflete sobre a própria arte, o contexto em que ela surge, os homens que a criam e os que a recebem. Com isto, nós, leitores, somos seduzidos a pensar também *O susto* como uma autêntica e original efabulação, onde a obra de arte se faz e se deixa contemplar na sua plenitude.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Daiane Walker; GAGLIARDI, Caio. A abordagem evolutiva nos estudos pessoanos de Jorge de Sena: leituras dos anos 40. *Pessoa Plural*, Providence, n. 7, p. 44-66, 2015. Disponível em: https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue7/PDF/I7A03.pdf Acesso em 11 de setembro de 2021.

ARAÚJO, Daiane Walker; GAGLIARDI, Caio. Jorge de Sena depois de João Gaspar Simões: a abordagem evolutiva nos estudos pessoanos dos anos 50 e 60. *Pessoa Plural*, Providence, n. 7, p. 67-93, 2015. Disponível em: http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue7/PDF/I7A04.pdf. Acesso em 11 de setembro de 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BESSA-LUÍS, Agustina. A Carta. In: LAPA, Manuel. *No centenário do nascimento de Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Neogravura, 1980, p. 57-59

_____. *Caderno de significados*. Lisboa: Guimarães, 2013.

_____. *Camilo, génio e figura*. Lisboa: Casa das Letras, 2008.

_____. *Contemplação carinhosa da angústia*. Seleção e Introdução de Pedro Mexia. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

_____. *Dicionário imperfeito*. Lisboa: Guimarães, 2008.

_____. *Ternos guerreiros*. Lisboa: Guimarães, 2010.

_____. *O susto*. Lisboa, Guimarães Editores, 1958.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Editorial Minerva, 1980.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BULGER, Laura Fernanda. *As máscaras da memória*. Estudos em torno da obra de Agustina. Lisboa: Guimarães, 1998.

CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CASTRO, Maria Guilhermina. Narrativa e criação de personagens: um estudo empírico. In: OLIVEIRA, Sandra; ZAGALO, Nelson. *Abordagem da narrativa nos media*. Braga: CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade Universidade do Minho, 2014, p.21-33.

CAVALCANTI FILHO, José. *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

COELHO, Jacinto do Prado. *A poesia de Teixeira de Pascoaes*. Ensaio e antologia. Coimbra: Atlântida, 1945.

DENUBILA, Rodrigo Valverde. *A enciclopédia aberta de Agustina Bessa-Luís: uma escrita entre parênteses*. Araraquara: UNESP, 2018. Tese de Doutorado em Estudos Literários. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/154159?locale-attribute=es>. Acesso em 10 de abril de 2021.

DUMAS, Catherine. As mediações femininas na obra de Agustina Bessa-Luís: repensar o estatuto do artista na nossa contemporaneidade. In: LIMA, Isabel Pires de; LEÃO, Isabel Ponce de; FONSECA, Luís Adão da e ARAÚJO, Sofia (orgs.). *Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2017, p. 57-66.

_____. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*. Porto: Campo das Letras, 2002.

FRANCO, António Cândido. As duas leituras de Teixeira de Pascoaes. In: MOURÃO, Paula; SÁ, Maria das Graças Moreira. *Encontro com Teixeira de Pascoaes: no cinquentenário da sua morte*. Lisboa: Edições Colibri, 2004, p. 9-28.

FEIJÓ, António. Agustina e seus prefaciadores. *Leituras*, 03 de julho de 2019. Disponível em <https://belabiblioteca.blogspot.com/2019/07/nick.html>. Consulta em 11 de março de 2020.

FIGUEIREDO, Mônica. A narrativa-império de Agustina Bessa-Luís. In: LIMA, Isabel Pires de; LEÃO, Isabel Ponce de; FONSECA, Luís Adão da e ARAÚJO, Sofia (orgs.). *Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2017, p. 371-384.

FILIZOLA, Anamaria. *O cisco e a ostra: Agustina biógrafa*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, 2000 (Tese de Doutorado em Teoria e História Literária). Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_d43b added84b12bee7d7a55497a0509a2f. Acesso em 22 de junho de 2021.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). *O Romance: A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 629-658.

LOPES, Silvina Rodrigues. A realidade admirável do comum. In: *Actas da Homenagem a Agustina Bessa-Luís/VI Encontro de Professores de Português*. Porto: Areal Editores, 2001, p. 18-29.

LOURENÇO, Eduardo. *Obras completas III – Tempo e poesia*. Coordenação e introdução de Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

_____. *O canto do signo*. Existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994.

MACHADO, Álvaro Manuel. *Agustina Bessa Luís: o imaginário total*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

MARGARIDO, Alfredo. *Teixeira de Pascoaes: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1961.

MONTALVÔR, Luís de. Introdução. *Orpheu*, Lisboa, v.1, p.11-12, abr.1915.

NEGREIROS, Almada. *Retrato de Fernando Pessoa*. Lisboa: Coleção CAM, FCG, 1964.

NEMÉSIO, Vitorino. *Conhecimento de poesia*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Agustina e Pascoaes: uma leitura de *O susto*. In: LEÃO, Isabel Ponce de (org.). *Estudos Agustinianos*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2008, p. 309-316.

OLIVEIRA, Simone Pinto de. *O estatuto do narrador na ficção de Agustina Bessa-Luís*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1978 (Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa).

PASCOAES, Teixeira de. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1965.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Por Bernardo Soares. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição, apresentação, introdução e notas de Cleonice Bernardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

QUEIRÓS, Luís Miguel. Pascoaes: o mago do Marão regressa ao cânone. *Público / Ípsilon*, 02 de abril de 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/04/02/culturaippsilon/noticia/pascoaes-o-mago-do-marao-regressa-ao-canone-1767395> Acesso em 14 de setembro de 2021.

SENA, Jorge de. *Estudos de literatura portuguesa – I*. São Paulo: Edições 70, 1981.

VASCONCELOS, Viviane da Silva. *Mãos que tecem o tempo e o espaço: Agustina Bessa-Luís e Vieira da Silva*. Niterói: Instituto de Letras da UFF, 2015. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/3569>. Acesso em 24 de junho de 2021.