

---

Research Article

## A produção dramática de Agustina Bessa-Luís: percursos, errâncias e reconfigurações

Leonor Martins Coelho\*

Universidade da Madeira (UMa) e Centro de Estudos Comparatistas (CEComp)

**Abstract:** The aim is to reflect on the dramaturgical writing of Agustina Bessa-Luís, with particular emphasis on *Estados Eróticos Imediatos de Søren Kierkegaard* (1992), *O Tempo de Ceide* (1994) and *Garrett, o Eremita do Chiado* (1998). This is a cohesive triad that brings together important figures from the literary and cultural scene of the 19th century, such as the Danish philosopher Søren Kierkegaard (1813-1855) and the Portuguese writers Camilo Castelo Branco (1825-1890) and Almeida Garrett (1799-1854). As a general rule, these are voices characterised either by paratheatricality and excess, or by dysphoria and meandering. In these dramatic proposals, it is interesting to highlight the way in which the author combines the intertext of life and the intertext of fiction, observes existential paths, reconfigures identities, proposing a renewed look at the figures who occupy the centre of her theatrical production.

**Keywords:** Agustina, theatre, polyphony, intertext(s), path(s), reconfigurations

**Resumo:** Procurar-se-á refletir sobre a escrita dramatúrgica de Agustina Bessa-Luís, com particular ênfase para *Estados Eróticos Imediatos de Søren Kierkegaard* (1992), *O Tempo de Ceide* (1994) e *Garrett, o Eremita do Chiado* (1998). Trata-se de uma tríade coesa que convoca figuras relevantes do panorama literário e cultural de Oitocentos, como o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855) e os escritores portugueses Camilo Castelo Branco (1825-1890) e Almeida Garrett (1799-1854). Regra geral, são vozes marcadas quer pela parateatralidade e pelo excesso, quer pela disforia ou pela errância. Interessa destacar, nestas propostas dramáticas, o modo como a autora conjuga o intertexto da vida e o intertexto da ficção, observa percursos existenciais problemáticos, reconfigura identidades, propondo um olhar renovado sobre as figuras que ocupam a centralidade da sua produção teatral.

**Palavras-chave:** Agustina, teatro, polifonia, intertexto(s), percurso(s), reconfigurações

“Diz que as pessoas que fazem paixões das palavras devem dedicar-se ao teatro.”

(Agustina Bessa-Luís, *O Inseparável*)

### 1 Introdução

Reconhecida com vários prémios e legitimada pela crítica literária, Agustina Bessa-Luís é uma voz incontornável da literatura contemporânea portuguesa, a par, por exemplo, de José Saramago ou António Lobo Antunes. Romance, conto, crónica, ensaio, relatos de viagem, biografias ou fragmentos autobiográficos, literatura infantojuvenil e teatro fazem parte de uma

\*Corresponding author: Leonor Martins Coelho, E-mail: lfcoelho@staff.uma.pt

Copyright: © 2025 Author. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

criação prolífera. Uma produção múltipla, como os estudiosos agustinianos têm sublinhado, que tem como traves-mestras a reflexão sobre as derivas do ser, os enigmas da vida e da morte, tornando-se, por isso, uma obra intemporal. Note-se que, para Maria Alzira Seixo, “um clássico é um escritor que atravessa épocas, e cuja obra permite abordagens e percepção crítica em concordância com tempos diversamente possíveis da sua assimilação. Tal acontece com a produção de Agustina” (2009, p. 58). Para Catherine Dumas, trata-se de uma obra proteiforme em que a escritora “thématise et problématise le lien entre réalité et la fiction d'une façon tout à fait originale” (2009, p. 54). Uma observação que a ensaísta aplica à narrativa e que se adapta a alguns textos dramáticos.

No âmbito da escrita dramatúrgica, menos trabalhada do que os restantes géneros literários que cultivou<sup>1</sup>, a autora deu à estampa *O Inseparável ou o Amigo por Testamento* (1958), *Os Cartazes* (1975), *A Bela Portuguesa* (1983) e *Party* (*Garden Party dos Açores*, 1996), como recorda António Braz-Teixeira, no artigo “Em torno do teatro de Agustina Bessa-Luís”, publicado em 2017, e no qual aborda os dois períodos da produção dramática agustiniana. A escritora publicou, ainda, *Três Mulheres com Máscara de Ferro* (2014), texto em um ato que remete para o drama estático de Fernando Pessoa, *O Marinheiro* (1913), um teatro sem ação, e cuja falta de movimento intensifica o desaire psicológico das personagens. As peças de teatro de que me ocuparei de seguida desvendam a vida de figuras centrais do panorama cultural de Oitocentos e mostram alguns traços essenciais da vida e obra de Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco e Søren Kierkegaard<sup>2</sup>. Numa dramatização rápida, são revelados os sentimentos intensos dos intervenientes, com particular realce para as dissonâncias experienciadas pelos protagonistas.

Entre o intertexto da vida e o intertexto da ficção dramática, Agustina Bessa-Luís expõe, regra geral, seres consumidos pelo desgaste afetivo ou por outras disforias emocionais, ambientes em crise, mundos e sociedades à deriva. Nestas peças, que não são dramas históricos, ainda que à História recorram para situar os meandros por onde deambulam as principais vozes dos textos<sup>3</sup>, as existências complexas reconstroem alguns episódios que marcaram as três personalidades, sob a alcada do *pathos*, do desencanto ou da incompletude.

Entrar no mundo teatral de Agustina é descobrir múltiplos universos disfóricos, ainda que irrompam *nuances* luminosas por entre as linhas dramáticas das propostas analisadas. Procurarei, por conseguinte, revelar o modo como a escrita dramatúrgica convoca, ao longo dos cenários, Garrett, Camilo e Kierkegaard ou, ainda, Luís de Camões, Alexandre Herculano, Gomes Leal, Gustave Flaubert, entre outros. Com este trabalho, pretendo destacar uma vertente que até então não tem merecido a mesma atenção dada ao romance agustiniano, observando os mundos dramáticos sob o signo do (des)engano, da barroquização e das refigurações identitárias.

---

1 Na coletânea *Estudos Agustinianos*, organizada por Isabel Ponce de Leão, apenas três ensaios dizem respeito ao teatro de Agustina Bessa-Luís. Todos abordam Garrett, *o Eremita do Chiado*.

2 Existe uma peça de teatro manuscrita sobre Luísa Todi que está na posse de Mónica Baldaque, filha e herdeira de Agustina Bessa-Luís.

3 Para Maria de Fátima Marinho, “As incursões pela História de Agustina Bessa-Luís saldam-se frequentemente por uma interpretação muito própria das pessoas e dos acontecimentos do passado” (2009, p. 64). Veja-se “III. 4. Memórias laurentinas: o peso e a medida da memória”, in *Textos e Pretextos* (2009, pp. 64–72).

## 2 *Garrett, o Eremita do Chiado (GEC)* – figurações poliédricas do mundo garretiano

Parto de uma frase de Agustina Bessa-Luís que se encontra na badana do livro, em que a escritora tece, um ano antes das comemorações do bicentenário de Almeida Garrett, a seguinte observação:

Lembrei-me de escrever uma peça de teatro em sua honra, que foi actor de teatro e pessoa de muitos ofícios nas coisas do palco, a começar por dramaturgo. Viveu a época mais célebre do teatro português, foi genial num país que não consome o génio como bifes de cebolada. Acha-o menos ao seu paladar e dedica-lhe uma desconfiança que é a inveja metida a bom senso. (Bessa-Luís, 1998, s/p).

Publicada em jeito de homenagem, a peça *Garrett, o Eremita do Chiado* estabelece uma teia de relações com uma figura ímpar da cultura do século XIX<sup>4</sup>, apresentando as várias facetas garretianas: o escritor de diversos géneros literários, o pai, o homem político, o marido e o sedutor (seduzido). A ficção teatral de Agustina Bessa-Luís reúne:

uma série de dados biográficos de Almeida Garrett, bem como textos e poemas do autor, numa escrita na qual a autora, uma vez mais, mostra a simbiose perfeita da escritora-leitora, perfeitamente familiarizada com a biografia e a produção literária do célebre escritor português. (Heuer, 2008, p. 385).

Ao longo dos três atos, os últimos momentos de vida de Garrett revelam que foi um amante incorrigível, um pai preocupado, um escritor multímodo e um exímio parlamentar. Numa construção labiríntica e contrastante, reveladora do seu percurso de vida e dos seus trâmites profissionais, o recetor do texto acompanha a identidade travestida do dândi, a ligação amical a Alexandre Herculano ou a Francisco Gomes Amorim – seu biógrafo, as desavenças com a rainha Dona Maria II, nomeadamente aquando da demissão do cargo de ministro dos negócios estrangeiros, por ter negociado com a França a convenção sobre o comércio e a navegação. O leitor pode ainda acompanhar o lado amoroso que o liga a Luísa Midosi, sua legítima esposa, “vinte e oito anos... muito bela” (*GEC*, 1998, p. 20), mas também o que o leva a encetar relações extraconjugaies com a viscondessa da Luz, D. Rosa Barreiros, que terá sido o grande amor do escritor, e com a atriz Emília das Neves, umas das amantes mais conhecidas, ainda que outras sejam relembradas, como Delfina, a Deville, a Soller, as três Hadley ou uma andaluza. Um dos Janotas com quem conversa Garrett recorda, neste sentido, que ele era “capaz de namorar seis ao mesmo tempo” (*GEC*, 1998, p. 15), impulso confirmado pelo autor no *Chaveco Liberal*.

A presença feminina indica o poder que a Mulher exerce sobre Garrett e o receio do autor sempre que dele se aproximam as amantes ou a esposa, tentando, sem êxito, afastá-las. É sobejamente, conhecida a frase que marca alguns momentos desta peça, a saber: “Não deixem entrar esta senhora” (*GEC*, 1998, pp. 20, 34, 90, 118), sentença proferida por Luísa Midosi, Rosa de Montufar e Emilia das Neves, quando procuram “o sedutor, o malvado” (*GEC*, 1998, p. 21). Depreende-se desta observação o caráter donjuanesco que reveste a figura garrettiana. Em comum com o Don Juan da tradição literária europeia, Garrett – assim como Camilo e

4 Para Cristina A. M. de Marinho, este texto permite evocar a vertente menos conhecida da escritora e revelar a dramaticidade de Garrett “nos três atos rituais de abstractas unidades de tempo e de lugar, em que se define a própria natureza desta escrita agustiniana em palimpsesto” (2008, p. 377). Veja-se “A luz do sol – Notas acerca de *Garrett, o eremita do Chiado* de Agustina Bessa-Luís, in *Estudos Agustinianos* (2008, pp. 377–384).

Søren, como se destacará de seguida – exibe a inconstância amorosa, o excesso de impulso passional ou a subversão dos afetos. Só a Maria, sua filha, dedica um amor puro e constante, que o texto expõe, com particular realce, no final do enredo.

Para o autor, “há três espécies de mulheres neste mundo: a mulher que se admira, a mulher que se deseja e a mulher que se ama” (GEC, 1998, p. 38). Agustina Bessa-Luís patenteia esse impacto na vida garrettiana, mas faz ecoar, ao longo da peça de teatro, uma certa misoginia que o escritor não nega. Veja-se como se manifesta a ironia de Garrett sobre a produção poética feminina: “A poesia nas mulheres é como a aristocracia. Era uma instituição admirável se houvesse todos os anos um júri para regular quem havia de entrar ou sair dela (GEC, 1998, p. 31)<sup>5</sup>. Através da sua veia humorístico-sarcástica, estas observações destacam uma sociedade patriarcal, o poder masculino e a inferiorização da Mulher.

No início da peça, Garrett enverga uma indumentária teatral e mostra-se exuberante e excêntrico na forma como gosta de ser (re)conhecido pelos seus contemporâneos. O primeiro ato desenrola-se no quarto de vestir sob o signo da máscara, da elegância e do artifício. O texto de Agustina vai revelar que, para o escritor, a relação amorosa é “uma contradança” (GEC, 1998, p. 26), um bailado onde os sentimentos efémeros conferem um certo ímpeto à relação. Mas nem só de aparência e aparato vive o primeiro ato. Ainda que se desenrole na esfera íntima dos aposentos do autor, o enredo dramático sinaliza um sentido político agudo da situação portuguesa oitocentista. Refere o papel que frei Alexandre da Sagrada Família ocupou na formação de Almeida Garrett, mas evoca, sobretudo, as inúmeras figurações que, posteriormente, se destacaram: o exilado, o cosmopolita, o deputado por Braga, o diretor do Teatro Nacional D. Maria II, o colaborador da imprensa, o coletor do romanceiro, o autor de *Catão*, *Folhas Caídas* ou de *Tratado da Educação*. Por isso, para Cristina Marinho, o leitor/espetador deparar-se-á com “um reconhecimento intertextual de fontes biográficas e de ampla obra literária garrettiana” (2008, p. 377). Esta proposta editorial pode, assim, ser explorada junto de públicos estudantis que tenham nos seus programas de ensino a sociedade oitocentista e as figuras ímpares do Romantismo português, o que se inscreve na “matriz ideológica liberal e dos valores de que dela se nutre” (Reis e Pires, 2010, p. 15), ou os que entram em rutura com essa orientação.

O texto dramático patenteia também uma análise aguda da situação cultural contemporânea. Neste primeiro ato, descobre-se a faceta desencantada do homem político, consciente da situação desastrosa da Nação, do papel pouco abonatório que os homens de gabinete desempenham em Portugal<sup>6</sup>. Sob o signo da deriva, que a frase proferida por D. Rosa Barreiros – “uma nação que está na Europa, que podia ser o centro da civilização e é o riso dela” (GEC, 1998, p. 27) – deixa entrever, Garrett vai corroborar que o Reino se encontra atrasado, desgovernado, movido pela ambição dos seus políticos ou do mundo da corte. Trata-se de relevar a decadência que se seguiu à derrota de Alcácer Quibir: “Esta pobre terra já não é senão um pedaço de terra como qualquer outra, uma província para um reino. Reino, nação, país, não torna a ser” (GEC, 1998, pp. 81–82). Esta observação sublinha as consequências da jornada de África para os destinos lusos, levando vários autores a convocar a malfadada viagem do rei D.

5 Almeida Garrett também é muito crítico da poesia de Camilo Castelo Branco, que cita, em jeito de troça (GEC, 1998, p. 60).

6 Sobre a parte política e cultural que a peça convoca, veja-se o artigo de Edson Santos Silva intitulado “Garrett pelo olhar dramatúrgico de Agustina Bessa-Luís”, in *Revista do Centro de Estudos Portugueses* (2022, pp. 64–80).

Sebastião, por ter desencadeado um declínio sem precedentes. Assim acontece, por exemplo, na peça *Que Farei com Este Livro?* (1980), de José Saramago<sup>7</sup>.

As reflexões sobre as dissonâncias portuguesas cabem quase todas dentro do segundo ato, vindo a ação a desenrolar-se na sala do Parlamento no Mosteiro de São Bento. Recorda-se o duelo com o deputado António Soto Maior, o despique com o deputado Borjaca, o desentendimento com a rainha, a forma como Almeida Garrett e Alexandre Herculano são vistos pelos seus coetâneos, “Garrett, o cisne do lago” (*GEC*, 1998, p. 53), “Herculano, a águia dos rochedos” (*ibidem*), denominações atribuídas por Gomes Leal. Este ato vem expor o dom da oratória de Garrett, sobretudo quando o escritor-político faz notar que Portugal deveria experimentar o progresso e a modernidade de que a Europa faz prova. O modo utópico garretiano, ou seja, a visão crítica e prospectiva do autor, levá-lo-á a promover as vantagens da viagem, do contacto intercultural e do conhecimento transnacional. Por isso, sustenta uma denúncia aguerrida à fação absolutista e aos que advogam a estagnação ou proíbem a liberdade de expressão. A convenção de Évora-Monte foi o “documento de ignomínia” (*GEC*, 1998, p. 75); o silenciamento e a censura estão cada vez mais presentes, pois “o grande valor de Portugal foi-se, o mistério nacional está decifrado, queimaram-se os livros da Sibila” (*GEC*, 1998, p. 81). O descrédito e o provincianismo marcam Lisboa, o Reino está destruído pela cobiça, como patenteia a seguinte descrição: “Portugal está pobre, desanimado, sem fé e, na frase da Escritura, sem pão nem palavra...” (*GEC*, 1998, p. 82). Trata-se de uma situação que alguns escritores da Geração de 70 vão apontar, e que, a seu modo, Fernando Pessoa recupera em *Mensagem* (1934), no século seguinte.

No último ato, o leitor é levado, novamente, para o espaço íntimo e familiar de Garrett. Na casa para onde se mudou, encontra-se acompanhado da filha de quinze anos, mas o texto dramático sugere que ele tem um filho em Paris. Emília das Neves confirma as inúmeras amantes que o escritor teve dentro e fora de Portugal, dando razão ao que Rosa de Montufar sustentara: “era como o vento, como uma pluma no vento, como uma dama rigoleta” (*GEC*, 1998, p. 79). Este ato revela a forma como ostenta o apelido Garrett, esquecendo, assim, o sobrenome Leitão, que lhe valeu alguns episódios de chacota. O texto sublinha que o autor procurou condecorações e honras para si e para proteger a filha, que ficaria resguardada, económica e socialmente, com o título nobiliárquico do pai, “visconde e Par do Reino” (*GEC*, 1998, p. 96).

Vale a pena observar a relação intertextual com a trágica história de Inês de Castro, “a tragédia de Inês é civil, política e militar” (*GEC*, 1998, p. 94), o modo como a cultura e o teatro são desvalorizados, o infortúnio e dificuldades experienciados pelos artistas, a solidão em que se encontra Garrett, moribundo, isolado da vida pública e mundana, ainda que visitado por Herculano e Amorim<sup>8</sup>. O título da peça espelha a situação do escritor, soturno, desacreditado e enclausurado no espaço interior da sua moradia, o lugar que resguardará as suas memórias e que contribuirá para a imortalidade do artista, que tanto almejou, como revelam os textos e paratextos de *Flores sem Fruto* (1845) e *Folhas Caídas* (1853). Em todo o caso, a propostas dramática de Agustina vai expor os sobressaltos do sedutor nas várias dinâmicas da sua vida, ainda que a versão agustiniana explore a vertente mais intimista de Garrett, seja a que se anuncia

7 Ver, por exemplo, *O Teatro de José Saramago. (Im)possibilidades da Utopia*, de Leonor Martins Coelho. A segunda jornada de África, a que se desdobra ao longo da Guerra Colonial, foi igualmente sinistra para Portugal, como revela Manuel Alegre no romance *Jornada de África*. António Lobo Antunes, em *Os Cus de Judas*, vem também expor esse conflito que marcou o século XX.

8 Sobre a aproximação à lírica camoniana, leia-se o artigo de Paulo Motta Oliveira “O olhar múltiplo de Agustina: de Florbela a Garrett”, in *Textos e Pretextos* (2009, pp. 22–31).

sob o signo do feminino, seja a que explora o perfil do amante volátil, imagem libidinosa omitida por Gomes de Amorim, no livro de memórias que redigiu sobre o autor.

Sublinhe-se que se trata de um livro em que a autora, uma vez mais, “revisita escritores do seu país” (Oliveira, 2009, p. 23), apresentando um mundo complexo, ambíguo e contrastante. Trata-se, por conseguinte, de uma peça em consonância com a observação do autor, ao afirmar ser “um esquisitíssimo ente de paradoxos e consequências” (GEC, 1998, p. 74). Ambiguidade e paradoxo que se revelam no nome da obra, ao associar um eremita ao espaço público da baixa lisboeta<sup>9</sup>, e, ainda, nas múltiplas figurações que Garrett ocupa no texto. Esta proposta vinca a identidade barroquizante de Garrett, na forma como usa cinta e espartilho ou falsa cabeleira, por exemplo. São traços de uma parateatralidade que Emília das Neves lhe reconhece: “tu vives num palco. Andas vestido para o palco. Falas para a plateia. O teu amor é amor de teatro. A casa que estás a fazer é o teu teatro...” (GEC, 1998, p. 62), sugerindo que os mundos da ficção e da realidade se entrecruzam e se reconfiguram.

A observação condensada e incisiva de Agustina estabelece a conexão entre os mundos exterior e interior do escritor, acentua a psicologia do protagonista e convoca o capital leitor dos recetores de *Viagens na Minha Terra*: “A Joaninha dos olhos verdes sou eu, João Baptista de Almeida Garrett” (GEC, 1998, p. 72). Trata-se de uma expressão que o escritor toma de empréstimo a Gustave Flaubert, quando afirmou: “Madame Bovary, c'est moi!”. Da observação de Garrett atrás citada, Agustina Bessa-Luís capta o dúvida, a incerteza, a nostalgia, o fingimento, o desassossego e a rebeldia; sentimentos e atitudes que se traduzem nas figurações garrettianas, com particular destaque para o amoroso, o pai e o cidadão com várias ações de relevo em Portugal.

A autora promove assim uma leitura em palimpsesto, o que permite descobrir algumas facetas de Garrett. Na esfera privada, revela-se o sedutor e o extravagante (como patente no primeiro ato); na ordem pública, sobressai o político e o escritor (mais visível no segundo ato), no seio familiar, expõe-se o pai exímio (perceptível, sobretudo, no terceiro ato). São múltiplas as identidades que se recriam pela mão agustiniana, que procurou dessacralizar o autor, apresentando-o, no seu percurso final de vida, como um ser fragilizado e desencantado.

### 3 O *Tempo de Ceide* (OTC): Camilo entre luzes e sombras

Parto da afirmação de Agustina Bessa-Luís, quando, numa nota ensaística intitulada “Um monstro a retalho”, confessa: “Quando o coração me falha neste dialecto de escrever livros, volto-me para Camilo, que é sempre rei mesmo em terra de ciclópes” (2008, p. 11).

As dezoito cenas que constituem *O Tempo de Ceide*, peça de teatro incluída em *Camilo. Génio e Figura* (2008), na secção intitulada “II. Camilo Personagem”, desdobram-se em torno dos encontros e dos afastamentos que envolvem Camilo Castelo Branco e Ana Plácido, ou Nuno e Jorge, seus filhos. A escrita agustiniana acentua não o amor familiar, mas o desencontro afetivo. Nesta secção, o leitor encontrará um conjunto de trechos híbridos, como, por exemplo, breves retratos de Agustina, um reduzido diálogo entre Ana Plácido e o Rei D. Pedro V, na Relação do Porto, ou um outro brevíssimo diálogo entre Ana e Camilo.

A peça *O Tempo de Ceide* merecia ser republicada, de modo a ganhar a visibilidade que não tem, ao estar publicada no interior de um livro de ensaios de Agustina, e constituiria, também, uma proposta dramática relevante para ser explorada em contexto universitário, no âmbito da

9 Como sublinha Paulo Motta Oliveira em “Garrett: Agustina e Oitocentos”, in *Estudos Agustinianos* (2008, pp. 393–399).

lecionação ou no de uma aprendizagem não formal<sup>10</sup>. Precedida de uma introdução proferida por Nuno, em jeito de didascália e em modo de prolepsé, ele apresenta o abismo entre os pais que, entretanto, morreram, sublinhando a admiração pela mãe e o papel opressor que o pai exerceu sobre ele. Jorge explora a infelicidade e o desajuste da família, ora sufocada nas suas vocações, ora enredada em novelos passionais. Como destaca Agustina na nota ensaística intitulada “Camilo e as circunstâncias”, e publicada no livro atrás mencionado, “o romance de Camilo e de Ana Plácido é exemplo dum isolamento fundamentado em experiências que não pretendem nenhum encontro” (2008, p. 53).

A proposta dramática concentra os vários anos que se desdobram desde o noivado de Ana Plácido com Pinheiro Alves (cena I) até ao desfecho trágico de Camilo. O enredo recupera ainda a ligação adúltera de Aninhas e Camilo Castelo Branco, relembrar a prisão dos amantes encarcerados na Relação do Porto (cena III) para se concentrar na vida em comum, em São Miguel de Ceide, com a presença de Nuno e Jorge – Manuel faleceu, entretanto. Nuno revela uma clara tendência para o alcoholismo; Jorge, por sua vez, apresenta evidentes demonstrações de desequilíbrio psíquico (nomeadamente, a partir da cena IV).

Se é certo que o livro se abre sob o signo do feminino (a beleza de Ana, a luxúria da irmã Antónia ou a doença de Maria Isabel – a Brilhante Negro), a intriga dá conta de uma cultura misógina que o escritor parece compartilhar com o espírito da época, sustentando: “As mulheres não se fizeram para ser felizes” (OTC, 2008, p. 117). Nesta peça, Agustina procurou sobretudo destacar o universo da Mulher. As questões de género reveladas no texto dramático expõem a condição feminina de Oitocentos, o que nos leva a afirmar que a obra é sobre Ana, talvez mais do que sobre Camilo. No que diz respeito à coragem desta mulher de coração tempestuoso, mas que vive sob o poder masculino, Agustina, em “Ana Plácido”<sup>11</sup>, afirma que:

Esta é a história de Ana Plácido, a terceira mulher de Camilo Castelo Branco. A vida dela, como a doutras mulheres que foram companheiras de grandes homens, foi uma longa partilha de sentimentos e razões que eram património de um só, e desastre de ambos. (Bessa-Luís, 2008, p. 89).

Neste breve ensaio, a escritora aponta algumas figurações de Ana, alicerçadas na duplicidade, na galanteria e no desafio, para expor o escândalo que uniu os amantes e mostrar a desunião do casal, mitificado pelo tempo e pelos leitores<sup>12</sup>. Todavia, as versões censuráveis sobre a atuação de Ana Plácido não são desenvolvidas, vindo a escrita agustiniana a frisar, sobretudo, a sua infelicidade em Ceide.

O enredo retrata a disforia vivida num mundo fechado e melancólico, o que levará Agustina, em “Camilo e as Circunstâncias”, a afirmar que “Camilo aparece-nos nesse lugar de Ceide, lugar mesquinho e repassado de leviana melancolia” (2008, p. 32), como um ser “predestinado para o infortúnio” (2008, p. 32). Do texto ensaístico para o texto dramático, a autora vai explorar o desencanto e a dor. A época de Ceide e a convivência entre Ana e Camilo são turbulentas como a própria anuncia, numa das mais longas deixas da peça de teatro. Aliás, Camilo parece adivinhar o desfecho, ao sustentar que é um ser enfeitiçado pelo poder feminino: “As Anas dão

10 Esta peça de teatro pode ser explorada nas aulas de “Cultura Portuguesa Contemporânea”, do curso de Estudos de Cultura, ministrado na Universidade da Madeira (UMa). Poderia ainda ser encenada pelo Club de Teatro da UMa.

11 Cf. Agustina Bessa-Luís, “Ana Plácido”, in *Camilo: Génio e Figura* (2008, pp. 89-109).

12 O último amor de Camilo terá sido Eugénia Mendes Vizeu. Como afirma Agustina, em “Camilo e Eugénia”, esta tem, em relação a Ana Plácido, “uma educação olímpica, uma genealogia interessante e o gosto pelo celibato” (2008, p. 82), que terá seduzido o escritor. Cf. Agustina Bessa-Luís, “Camilo e Eugénia”, in *Camilo: Génio e Figura* (2008, pp. 79-85).

má sorte... Não ponhas esse nome a uma neta, nem afilhada. Ana é como o Non, não tem princípio nem fim, nem direito nem avesso. É um nome embruxado” (*OTC*, 2008, p. 166).

Com esta observação, Camilo Castelo Branco mostra-se ciente da rutura afetiva do casal e do abismo que o separa de Ana Plácido, estando “ligados pela economia doméstica” (*OTC*, 2008, p. 127) e movidos pela exuberância do escritor. Como destaca o texto agustianiano: “Ele é ambicioso, desde que nasceu ambiciona dinheiro, honras, praxes, glórias” (*OTC*, 2008, p. 127). Será o criado Brasileiro – alcunha que reenvia para o fenómeno migratório que marcou o país – a recordar a mudança de humor, quando afirma: “Desde que o fizeram visconde, é um levante” (*OTC*, 2008, p. 131). É consabida a ambição camiliana, como têm revelado outros textos de Agustina, em particular *Fanny Owen* (1979), ao abordar esta narrativa de ficção o lado mais dissonante do caráter do escritor.

Em todo o caso, para Agustina:

Camilo e Ana Plácido não se incorporam na tragédia; viveram adaptados, envelheceram no que ele próprio chamaria a «barata resignação», porque é facilmente obtida por efeito dumă memória que arrefece. (Bessa-Luís, 2008, p. 38).

Em “Camilo e Eugénia”, a escritora sustenta que “Camilo não gostava muita das mulheres” (2008, p. 79) e, modelado por um pragmatismo amoroso, terá sido um sedutor que procurou ser reconhecido na sociedade portuguesa. Perto de maridos ricos, “ fingindo que lhes desejava as mulheres” (2008, p. 80), Camilo mostrava-se afável e esperava ser promovido por quem detém o poder de conceder títulos e honrarias. Agustina Bessa-Luís vai ainda mais longe, ao sugerir que Ana Plácido foi apenas “a esposa oportuna ou curativa” (2008, p. 80). Neste prisma, ela “desempenhou um secretariado conjugal e se tornou na mãe dumă prole pouco recomendável” (2008, p. 82). A época de Ceide vai então corresponder ao tempo do “cativeiro de criaturas que não representavam umas para as outras a alegria de viver” (2008, p. 56).

São, precisamente, estas premissas que Agustina expõe no teatro. Ao longo da ficção dramática, a autora acentua o paradoxo, o conflito e a crise que se vivem na quinta para onde se mudou a família. Na segunda cena, é referida uma certa inclinação “para o inevitável mal” (*OTC*, 2008, p. 119) e para um destino traçado, não apenas pela cegueira que apoquenta Camilo Castelo Branco, mas pelas inúmeras dissonâncias que enclausuram esta família. Bem cedo, Ana tem consciência do afastamento de Camilo, empenhado em alcançar o título nobiliárquico de visconde. Movido pela ambição, ele ainda planeia o casamento entre Nuno e uma rica herdeira à beira da morte, Maria Isabel, a Brilhante Negro, a quem o autor escreve cartas de amor na figuração problemática do filho, porque depreende que o enlace seria, para todos, benéfico.

Atormentados uns e outros por razões diversas, é sob o signo do desengano, da doença, da loucura e da morte que termina o texto agustiniano. Ana Plácido martiriza-se pela patologia dos filhos, em particular pela loucura e violência de Jorge. No final do enredo, já viúvo, ainda que vivendo por entre os meandros da instabilidade emocional, Jorge sente a responsabilidade de cuidar da família e encontra-se consciente da disfunção que se ergueu entre pai e filhos: “Ele amou-nos, mas não nos perdoa não sermos feitos à imagem dele. É como Deus nos ama” (*OTC*, 2008, p. 174). A fragilidade de Jorge é exaltada nas últimas cenas; Ana foi relegada para o papel de cuidadora; Camilo, conhecendo a cegueira que o atinge, entrega-se ao desespero e à morte.

A localidade de Ceide, como afirma Agustina Bessa-Luís, em “Camilo e as circunstâncias”, destaca a tragicidade humana, porque: “Há nas casas dos homens trágicos uma sensibilidade própria” (2008, p. 30). Ceide não é um lar reparador, mas um espaço melancólico e fraturante, que enclausura o indivíduo e patenteia vidas complexas marcadas pela maldição. Em tom de

profundo desapego à esperança, Ana Plácido sustenta que, na quinta, “O domingo é um ensaio para o fim do mundo. Parece que a trombeta do anjo exterminador vai soar. O vento parou.... Parece que a mata esconde alguém. Está escura, mais escura do que devia estar a esta hora (... )” (*OTC*, 2008, p. 176).

A peça de teatro revela outras traves-mestras da escrita agustiniana: o diálogo intertextual, uma reflexão metaliterária e uma prática intratextual. Encontramos, assim, a figura de José do Telhado, de seu verdadeiro nome José Teixeira da Silva, que sugere a Camilo: “Se um dia escrever um romance da minha vida, não se esqueça de dizer que fui lanceiro da rainha e que salvei a vida do meu general” (*OTC*, 2008, p. 128). Nesta (con)fusão entre seres reais e figuras de ficção, a escritora apresenta esse amigo de infortúnio, que aparece em *Memórias de Cárcere* (1860), e que o escritor conheceu na Relação do Porto.

A arte de romancear de Camilo revela a luz e a sombra da condição humana. Nesta linha de pensamento, Agustina, no seu ensaio, sustenta: “A infelicidade e a ventura, nos grandes homens, são coisas paradoxais; não são nunca uma situação, mas sim um princípio dinâmico” (2008, p. 37). Note-se, também neste sentido, a própria reflexão de Camilo, na cena XIII, quando observa:

Os meus livros estão cheios de sentimentos. Nascem, secam, florescem outra vez. Sentimentos de vergonha e de rancor; de ternura e de culpa; de irritação e de amor; de privilégio e de soberba; sentimentos ambíguos, perversos, cultos, inconstantes, bonitos e feios. (*OTC*, 2008, p. 157).

Uma citação que expõe a dualidade como traço romântico e que é reveladora dos sentimentos que lhe tolhem o desejo de viver. Está, de facto, consciente de ser já “um escritor morto” (*OTC*, 2008, p. 163), valendo-lhe a pensão que recebe do Estado. Em *O Tempo de Ceide*, Camilo Castelo Branco descobre-se complexo, como complexa é a relação com Ana Plácido, alicerçada em esconjuros e contradições que lhes impossibilitam a relação plena e feliz.

#### **4 *Estados Eróticos Imediatos de Søren Kierkegaard (EEISK) – sob os signos do (des)engano e do donjuanismo***

Numa brevíssima nota introdutória, Agustina Bessa-Luís explica que esta dramatização, publicada em 1992, é um arranjo para teatro da:

leitura habilidosa e grave dos textos de Kierkegaard, o que dá título à peça “Estados Eróticos Imediatos” e o “Diário dum Sedutor”, além de outras reflexões, pensamentos, memórias e entendimento da sua vida e drama (Bessa-Luís, 1992. s/p).

Em jeito de homenagem a um homem que foi um “génio numa cidade de província” (*EEISK*, 1992, p. 14), a escritora apresenta este “homem raquítico, quase corcunda” (*EEISK*, 1992, p. 13), sob os signos da sedução e da frivolidade, mas também da melancolia e do *pathos*, trazendo para a escrita dramática a índole filosófica kierkegaardiana, fundamentada na busca da sensação, maleável e dispersa. Para Álvaro Manuel Machado, Agustina sempre procurou um “diálogo criativo com vários modelos literários estrangeiros” (2008, p. 39), nomeadamente com Kierkegaard e a sua ironia, em particular no que diz respeito à “erótica do conhecimento”:

Uma erótica ligada ao desejo que o instante consagra, tendo o próprio desejo efémero um efeito de sedução que leva ao êxtase, ou seja, à ilusão daquilo a que Kierkegaard, no *Diário dum Sedutor*, chamava “impaciência eterna – a impaciência da própria criação estética. (Machado, 2008, p. 38).

O paratexto de Agustina recupera o traçado biobibliográfico do filósofo e recorda outras figuras que marcaram o seu percurso de vida. Entre a realidade e a criação ficcional, o autor, em *Diário do Sedutor*, através da figuração problemática de Johannes, expõe os desacertos com Cordélia, numa recriação de Regina Olsen, para apresentar o modo como conduz a jovem a cair nas malhas da sedução. Mas negar-se-á ao “noivado por ser apenas uma dificuldade cómica” (2023, p. 38) e por ser “uma invenção puramente humana [que] não confere de todo a honra ao seu inventor” (2023, p. 90). Søren afasta-se do casamento, porque é um passo infalível que põe cobro à paixão, ao contraste sensorial e à exaltação. Segundo a recusa da instituição matrimonial, defendida pelo autor nórdico no seu *Diário*, Agustina Bessa-Luís vem recordar essa premissa em *Estados Eróticos Imediatos de Søren Kierkegaard*. Para o filósofo, a ligação duradoura e matrimonial não é erótica nem estética, vindo esta peça a recuperar as afirmações que Søren observou na escrita diarística: “todas as histórias de amor duram no máximo meio ano” (2023, p. 82), o que leva o casal a ficar enredado “no entediante encadeamento das respetivas famílias” (2023, p. 96).

A dramatização apresentada pela escritora declina-se em três atos, subordinados ao desajuste amoroso e vivencial de Søren Kierkegaard, que procura enganar jovens donzelas, preferencialmente serviscais, mas também Regina Olsen<sup>13</sup>, a quem propõe casamento, sabendo que não vai concretizar o matrimónio. Outras figuras entram em cena, em particular a tia de Regina, o poeta Paul Martin Möller, Luísa Heiberg, atriz de teatro, e Frederik Schlegel, enganado, também, pelo amigo Søren. Na proposta agustiniana, somam-se, ainda, cinco jovens mulheres e D. João, que se apresenta para confrontar Søren, ambos volúveis no amor, ambos defensores da sedução, ambos avessos ao matrimónio.

O primeiro ato, que tem lugar na Praça do Teatro Real de Copenhague, declina-se em torno da apresentação do protagonista que, tal como Johannes, em *Diário do Sedutor*, foge do noivado e do casamento, anula qualquer compromisso marital ou familiar, elabora um jogo complexo para apanhar a vítima, seduzida e, seguidamente, abandonada. Volúvel, Søren apresenta-se, no texto da escritora portuguesa, como “um artista do amor” (EEISK, 1992, p. 28). Nesse sentido, veja-se como Kierkegaard, em *La Reprise*, sarcasticamente, sentencia: “Rien, d’ailleurs, n’est plus séduisant, pour une jeune fille, que d’être aimée d’un homme à l’humour sombre et enclin à la poésie” (1990, p. 75).

A forma como trata Regina no texto agustiniano, a fuga à linearidade de uma relação, que vai, regra geral, do comprometimento à união conjugal, e a recusa categórica do matrimónio revelam a natureza de Søren e estabelecem algumas similitudes com Don Juan, o eterno sedutor. Na proposta dramática de Agustina, o protagonista comunga com este mito moderno e com a busca da sensação física, esse ‘estado erótico imediato’, esse frenesi que envolve a sedução inicial, sustentando a apologia do imediato, arquitetado em jeito cerebral, para benefício próprio.

D. João Tenório, nome que reenvia para o drama religioso-fantástico de José Zorrilla (de 1844), irrompe no cenário para chamar a si as características do eterno tentante, recordando que ele é “o único sedutor da História que é respeitado como tal” (EEISK, 1992, p. 25). À semelhança de Kierkegaard, afirma também ter consciência dos seus atos. Reconhece, assim, que a astúcia e a intriga são necessárias para a sua abordagem junto das mulheres e que, por isso, aparece “com a sensualidade que todos conhecem, e que se atira numa luta de vida ou de morte contra o espírito” (EEISK, 1992, p. 32). Sentencia ainda: “Eu nunca exagerei. Limitei-

13 Na vida real, Kierkegaard pediu Regina Olsen em casamento a 8 de setembro de 1840. O noivado durou apenas um ano. Johan Fredrich Schlegel (ou Fritz Schlegel) ficou noivo de Regina em julho de 1843. Cf. Nelly Viallaneix, “Introdução” in *La Reprise*, de Kierkegaard (1990, pp. 11–42).

me a amar todas as mulheres, a abandoná-las antes de as aborrecer. É um estado erótico imediato” (*EEISK*, 1992, p. 32). Estabelece-se, deste modo, um protocolo de leitura entre o sedutor nórdico e o Don Juan da tradição canónica que, ao longo dos séculos, as reescritas (re)confirmaram. Porém, também serão reveladas as diferenças, quando o filósofo afirma a Frederik: “Casava-me, tenho a certeza. Casava-me. Cedia a um estado erótico imediato e casava-me” (*EEISK*, 1992, p. 23). Nesta observação, contrária à sua atuação anterior, Søren parece antever a possibilidade de formar família. Para D. João, essa possibilidade não se coloca, já que incarna “o demoníaco”, “o súbito” (*EEISK*, 1992, p. 33), sem vínculos, sem colagens nem réplicas. Porém, Søren não casará com Regina, sabendo, desde que travaram conhecimento, que não ficará com a jovem, entregando-a ao amigo Frederik Schlegel, uma vez a união física consumada. Aliás, todo o primeiro ato insiste no jogo irónico que entretece com Frederik, lembrando o mesmo jeito sarcástico que Johannes institui com Edvard, em *Diário do Sedutor*, pois, nesse livro, o protagonista também não deseja permanecer com Cornélia<sup>14</sup>.

A peça de Agustina desdobra-se em torno do equívoco e da inquietação, características que muitas das personagens reclamam, à imagem de Paul, quando afirma: “Eu amei, gozei, diverti-me com toda a espécie de mulheres” (*EEISK*, 1992, p. 27). Paul parece ser um contracanto donjuanesco e uma versão paródica de Søren. Porém, está ciente de não ser um vencedor e vive “cheio de inquietações e de amargura” (*EEISK*, 1992, p. 26). Recorda, de certo modo, a versão melancólica e romântica de algumas figurações de Don Juan. Numa trama onde o logro impõe, Frederik, por sua vez, apresenta-se como o eterno enganado. Contudo, como auspicia D. João, “Mas quem é o sedutor? Alguma coisa me diz que o pobre Frederik vai levar a melhor nesta história toda” (*EEISK*, 1992, p. 33). No final da peça, permanece com Regina, apesar de não ser amado pela jovem. Reunidos no engano e no infortúnio engendrados por Søren, o enlace pode ser uma forma de atenuar a desonra da jovem mulher.

No segundo ato, as personagens transitam para o interior de uma casa de campo, na Jutlândia. É nesse cenário reservado e íntimo que Søren confessa a educação severa e traumática do pai e como foi habituado a copiar modelos, numa eterna simulação. Começa a esboçar-se a justificação para o seu comportamento inquieto e para as suas ânsias afetivas, que o levam a encetar caminhos sinuosos e compensatórios. Pese embora o quiproquó que se instala com a chegada da tia de Regina, é Søren quem afirma a Frederik: “O amor ama o mistério. Estar noivo é uma manifestação. O amor ama o silêncio. Estar noivo é uma gritaria. O amor ama um submisso murmurório – estar noivo é um pregão” (*EEISK*, 1992, p. 45). Este pensamento atravessa, de forma recorrente, a peça de teatro, e descobre-se, no segundo ato, o motivo do receio do compromisso sério e matrimonial.

Cópia (im)perfeita do mito, o protagonista afirma que “amar as mulheres é um remédio contra o espírito” (*EEISK*, 1992, p. 47) e apresenta-se como um jactante: “Eu sou um sedutor. Eu posso falar com uma mulher de tal maneira que, se o diabo me levasse pelos ares para o inferno, soltava-me, com medo de que eu pudesse seduzir a bisavó dele” (*EEISK*, 1992, p. 49). Mas este ímpeto, constantemente inscrito no impulso imediato, pode ser uma fuga ao tormento familiar.

O segundo ato é revelador do comportamento de Søren que, desde cedo, conheceu uma relação problemática com o pai. Através da tia de Regina, o leitor fica a saber que a mãe do futuro filósofo “era uma criada. Apagada, ignorante, pobre” (*EEISK*, 1992, p. 50), tendo, grávida de cinco meses, casado com o pai, depois deste ter assassinado a primeira mulher

14 Num trabalho futuro, será interessante comparar Søren e Regina e Miguel e Célia de *O Inseparável*, já que esta peça também explora a erotização e a relações desajustadas, como recorda Braz-Teixeira, no artigo “Em torno do teatro de Agustina Bessa-Luís”, in *Humores e Humor na obra de Agustina Bessa-Luís* (2017, pp. 21–32).

(EEISK, 1992, p. 58) para ficar com a amante. É, pois, sob o signo do *pathos* que se declina o nascimento, a educação do rapaz e a entrada no mundo adulto, como recorda esta mulher atenta e denunciadora: “O senhor, Søren, é um filho dum assassino” (EEISK, 1992, p. 59). Assim, por ter percebido o jogo dúbio de Søren, a tia de Regina está certa de que o embuste não pode casar com a sobrinha, ao considerá-lo “um canalha” (EEISK, 1992, p. 57).

Perante uma circunstância dissonante, são poucas as protagonistas que, nos textos em apreço, revelam consciência crítica e força anímica que conduzam à mudança. Em conformidade com o espírito da época, esta peça frisa que a mulher é vista, regra geral, como um ser menor: “A mulher, a mulher é um derivado” (EEISK, 1992, p. 52), corroborando esta afirmação o pensamento misógino de Garrett e de Camilo. Porém, as inúmeras observações em torno da fragilidade feminina permitem à obra de Agustina Bessa-Luís tecer um olhar denunciador sobre esta matéria, propondo uma alternativa a questões de género. A tia de Regina revelar-se-á, por esta razão, consciente dos perigos deste sedutor, sendo capaz de enfrentar o mundo masculino e a impertinência da voz central do texto.

Cobarde e misógino, Søren alcança os seus intentos, vindo o segundo ato a terminar com a consumação da relação com Regina. É no conforto e na opulência da sua casa que Søren será confrontado por D. João, mas também pela tia de Regina, que faz saber o alcance do oprório junto do conselheiro Olsen, a ira da cidade perante o ato hediondo do protagonista, solicitando a intervenção divina para pôr termo à vida devassa do filósofo. Recupera-se, de certo modo, o papel que o Comendador ocupa nas peças de teatro que se desdobram em torno do mito de Don Juan, seja em *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, de Tirso de Molina, seja em *Don Juan ou le Festin de Pierre*, de Molière, por exemplo. É, pois, sob o signo da reposição da verdade e da reparação que se desenrola o terceiro ato da peça de teatro escrita por Agustina Bessa-Luís.

Vale a pena recordar que para Søren as relações, nos casamentos, são falsas, porque “os estados eróticos não passam de colagem do nosso inconsolável ser humano” (EEISK, 1992, pp. 82-83). Prefere, por isso, a sedução constante, o jogo e o engano. Regina, não tanto para repor o bom nome da família, mas por despeito, amaldiçoa o abusador, e renova, neste modo, as versões dramatúrgicas que problematizam a imagem de Don Juan captada na literatura. Esta ira, ainda que momentânea, pode sugerir uma nova ordem no papel feminino, como fez José Saramago, em *Don Juan ou o Dissoluto Absolvido* (2005), ao destacar o desempenho de Zerlina. A reacção de Regina permite-lhe enfrentar Søren e revelar, finalmente, a compleição do infrator. Ainda presente no cenário da ação dramática, D. João atesta essa refiguração feminina, ao sustentar: “A mulher é um ser tremendo” (EEISK, 1992, p. 91). Essa força é compreendida pelo dinamarquês, vindo a proferir na última réplica: “Se eu fosse um deus, fazia com ela o que Neptuno fez com uma ninfa: transformava-a num homem...” (EEISK, 1992, p. 91).

O texto dialoga, assim, com a metamorfose, a máscara e a refiguração identitária, traços que permitem expor Søren mas, também, reavaliar e renovar o mito de Don Juan que atravessa o património literário europeu. Em todo o caso, Søren recusa o noivado, o casamento e as relações que se estabelecem entre as duas famílias, porque retira o lado fugaz e espontâneo à sedução amorosa. No final do enredo, a metáfora da xícara ganha então uma renovada leitura. Lembremo-nos do início da peça de teatro: o protagonista não utiliza a mesma chávena e, depois de a usar, fecha-a dentro de um armário. Arruma, nestes simples gestos do seu quotidiano, qualquer repetição no uso desse objeto. No ato amoroso, o comportamento será semelhante. Ao casar, a relação passaria a ser matéria de um entendimento diário, a seu ver, desinteressante. Ao

ser repetida numa união consentida pelos laços matrimoniais, a intimidade já nada teria do “estado imediato” inebriante das primeiras emoções.

## 5 Conclusão

Nestas formulações do panorama europeu de Oitocentos, as três propostas dramáticas de Agustina Bessa-Luís são atravessadas por existências paradoxais e denominadores comuns: o modo como o protagonista se enforma no ato da sedução ou foi seduzido, e talvez sobretudo, o vazio existencial que se declina à volta das inúmeras vozes dos textos. Garrett, Camilo e Søren, pela forma como conduzem as suas vidas, reenviam para uma instabilidade emocional, deveras, extremada. São seres insatisfeitos por natureza, enclausurados nas malhas que eles próprios tecem em seu redor, vistos com particular vibração pelo olhar agustiniano.

As digressões que os textos dramáticos operam sobre esses protagonistas não são esvaziadas de sentido crítico, já que revelam as imperfeições humanas e as condutas contraditórias dos vultos escrutinados pela autora. Uma marca, aliás, da modernidade da sua escrita. Efetivamente, a atenção prestada aos seres que deambulam nos romances ou nos contos, a importância atribuída ao universo feminino ou o olhar contundente que recai sobre os protagonistas permitem trazer a complexa realidade humana para a sua produção. Também na dramaturgia a escritora olha para os paradoxos e eterniza-os na sua obra. Sob a ótica da dualidade intrínseca da condição humana, Agustina expõe os conflitos individuais ou as tensões familiares, o modo como a esfera privada lida com a esfera pública, mas, sobretudo, a inconstância e incompletude como traços reveladores do mundo interior dos protagonistas.

Em comum, as três personagens partilham o facto de serem sedutores, mas Søren faz desta conduta uma filosofia de vida, ciente de que a vivência plena de uma relação amorosa constitui um obstáculo à sua liberdade. No livro *La Reprise*, cuja primeira edição foi publicada sob o pseudónimo Constantin Constantius, o autor, através desse alter-ego, refere que todas as relações devem assentar num entendimento que implica rutura, retoma, mas sem duplicação, e continuidade. A proposta dramática de Agustina vem frisar a forma como o dinamarquês se revela numa relação que procura explorar a satisfação que um instante, único e irrepetível, lhe proporciona. Para ele, a relação amorosa apresenta-se como uma viagem, passível de ser reiniciada e, constantemente, reinventada, para que o deleite impresso, nesse eterno recomeço, atenué o seu vazio existencial. Quanto aos portugueses, a escritora também evidencia as dissonâncias comportamentais, optando por lançar um olhar mais benevolente sobre o jogo que Garrett estabeleceu com as inúmeras mulheres que amou, ou surgindo mais contundente quanto à convivência disfórica que, em Ceide, Camilo estabeleceu com Ana Plácido. Na busca pelo poder ou no exercício da visibilidade, Agustina reservou à sedução de Garrett e Camilo um caráter cultural e social; no que diz respeito à inconstância de Søren, Agustina acentua-lhe a índole psicológica, espiritual e estética.

Nas três peças em análise, a escritora tece uma reflexão aturada sobre vários assuntos e circunstâncias, com particular atenção para a essencialidade humana, interrogando destinos e situações. Na tríade dramatúrgica, o leitor/espetador acompanha os meandros existenciais destes seres à deriva, ainda que sob a lente crítica ou irónica da autora, que, deste modo, destaca a arte do simulacro, do fingimento e da máscara. Através da (des)construção destas três figuras de Oitocentos, Agustina Bessa-Luís também sublinha uma época em reconfiguração constante e uma cultura delineada, frequentemente, no conflito, na errância e na disforia.

## Referências

- Alegre, M. (2017). *Jornada de África* [1989]. Dom Quixote.
- Antunes, A. L. (2004). *Os cus de judas* [1979]. Dom Quixote.
- Bessa-Luís, A. (1992). *Estados eróticos imediatos de Søren Kierkegaard*. Guimarães Editores.
- Bessa-Luís, A. (1998). *Garrett, o eremita do Chiado*. Guimarães Editores.
- Bessa-Luís, A. (2008). *O tempo de Ceide* [1994]. In *Camilo, génio e figura* (pp. 111–177). Casa das Letras.
- Bessa-Luís, A. (2008). Um monstro a retalho. In *Camilo, génio e figura* (pp. 11–13). Casa das Letras.
- Bessa-Luís, A. (2008). Camilo e Eugénia. In *Camilo, génio e figura* (pp. 79–85). Casa das Letras.
- Bessa-Luís, A. (2008). Camilo e as circunstâncias. In *Camilo, génio e figura* (pp. 29–61). Casa das Letras.
- Bessa-Luís, A. (2008). Ana Plácido. II Camilo Personagem. In *Camilo, génio e figura* (pp. 87–109). Casa das Letras.
- Braz-Teixeira, A. (2017). Em torno do teatro de Agustina Bessa-Luís. In Mendes, Maria do Carmo & Ponce de Leão, Isabel (Coord.), *Humores e humor na obra de Agustina Bessa-Luís* (pp. 21–32). Edições Húmus.
- Coelho, L. M. (2022). *O teatro de José Saramago. (Im)possibilidades da utopia*. Edições Húmus.
- Dumas, C. (2009). Agustina Bessa-Luís et «l'instinct du réel», *Textos e Pretextos*, 12, 54–57.
- Heuer, G. S. dos S. (2008). Do facto à ficção: a recriação de *Garrett, o eremita do Chiado* de Agustina Bessa-Luís. In Leão, Isabel Ponce de (Org.), *Estudos Agustinianos* (pp. 385–391). Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Kierkegaard, S. (2023). *Diário do eterno sedutor*. Relógio d'Água.
- Leão, I. P. de (Org.). (2008). *Estudos Agustinianos* (prefácio de José Carlos Seabra Pereira). Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Machado, Á. M. (2008). Agustina e os modelos literários estrangeiros: paixão e ironia. In Leão, Isabel Ponce de (Org.). *Estudos Agustinianos* (pp. 33–39). Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Marinho, C. A. M. (2008). A luz do sol – Notas acerca de *Garrett, o eremita do Chiado* de Agustina Bessa-Luís. In Leão, Isabel Ponce de (Org.). *Estudos Agustinianos* (pp. 377–384). Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Marinho, M. de F. (2009). III.4. Memórias laurentinas: o peso e a medida das memórias, *Textos e Pretextos*, 12, 64–72.
- Molière. (1994). *Don Juan ou le festin de pierre*. Larousse.
- Molina, T. de. (1999). *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Alianza.
- Oliveira, P. M. (2008). Garrett: Agustina e Oitocentos. In Leão, Isabel Ponce de (Org.), *Estudos Agustinianos* (pp. 393–399). Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Oliveira, P. M. (2009). O olhar múltiplo de Agustina: de Florbela a Garrett, *Textos e Pretextos*, 12, 22–31.
- Passos, R. P. (2022). *O avesso do diálogo ou a insolúvel incomunicabilidade do amor: o teatro de Agustina Bessa-Luís*. [Tese de Doutorado, UNESP]. URL [https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos\\_literarios/5871.pdf](https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/5871.pdf).
- Reis, C. e Pires, M. da N. (2010). *História crítica da literatura portuguesa. O romantismo*, vol. 5. Verbo.

A produção dramática de Agustina Bessa-Luís

- Saramago, J. (2015). *Que farei com este livro?* [1980, ed. Caminho]. Porto Editora.
- Saramago, J. (2018). *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* [2005, ed. Caminho]. Porto Editora.
- Silva, E. S. (2022). Garrett pelo olhar dramatúrgico de Agustina Bessa-Luís/ Garrett for the dramaturgical look of Agustina Bessa-Luís. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 42, (68), 64–80. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.42.68.64-80>
- Viallaneix, N. (1990). Introdução. In S. Kierkegaard, *La reprise* (pp.11–42). GF. Flammarion.