

As mulheres de Agustina ou a revolução adiada

Agustinas's Women or the Postponed Revolution

Renata Soares Junqueira

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, São Paulo/ Brasil

renatasjunqueira@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-7053-795X>

Resumo: Este artigo focaliza, a partir de uma perspectiva comparatista, a peça dramática *Três mulheres com máscara de ferro*, que Agustina Bessa-Luís concluiu em 7 de março de 1998. A leitura busca desvelar as diversas referências intertextuais que a autora articula na peça, desde as mais explícitas, que evocam e nomeiam personagens dos seus próprios romances, até as mais ou menos discretas, que convocam o drama estático *O marinheiro* (1915), de Fernando Pessoa, e outras obras do teatro, da literatura e da pintura, iluminando, nesta sua dramaturgia tardia, não apenas algumas das relações que ela conscientemente estabelece com paradigmas do teatro moderno e contemporâneo, mas também o seu modo próprio de discorrer sobre o tema da condição feminina.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; teatro português contemporâneo; condição feminina.

Abstract: This article focuses, from a comparative perspective, on the dramatic play *Three women with an iron mask*, completed on March 7th, 1998, by Agustina Bessa-Luís. The reading seeks to reveal the various intertextual references that the author articulates in the play, from the most explicit, which evoke and name characters from her own novels, to the more or less discreet ones, which summon the static drama *The mariner* (1915), by Fernando Pessoa, and other works of theatre, literature and painting, illuminating, in this late dramaturgy, not only some of the relationships she consciously establishes with modern and contemporary theater paradigms, but also her own way of talking about the theme of the female condition.

Keywords: Agustina Bessa-Luís; contemporary Portuguese theater; female condition.

Foi no ano de 1998, quando vinha a lume o seu drama dedicado a *Garrett: o eremita do Chiado*, que Agustina Bessa-Luís assinou, no dia 7 de março, a peça *Três mulheres com máscara de ferro*, publicada e encenada como ópera só muitos anos depois, em 2014, altura em que a autora, vítima de um acidente vascular cerebral, já tinha deixado de escrever.

Enquanto a peça de homenagem ao criador do Conservatório de Arte Dramática e ao Teatro Nacional era vazada como *biografia*, a outra escancarava as portas da ficção para trazer à cena, num encontro surpreendente, três mulheres-personagens de três dos seus mais conhecidos romances: a Sibila, do romance de 1954 que a consagrou como ficcionista; Fanny Owen, do romance de 1979; e Ema, a Bovarinha de *Vale Abraão* (1991). Dando voz, corpo e movimento às três mulheres fictícias, Agustina articula uma síntese da condição feminina – variadamente glosada no vasto conjunto da sua obra literária e ensaística, e aqui encarnada em Quina (a camponesa), Fanny (a intelectual-burguesa do século XIX) e Ema (a cabotina de classe média do século XX) – a um bem delineado quadro intertextual de obras literárias e artísticas em que a mulher não apenas desempenha o papel de protagonista, mas o faz com o especial privilégio de uma sensibilidade, essencialmente feminina, para olhar o mundo e *ver* tudo em profundidade. Assim, a mulher previdente (a Sibila), ensinada pela mãe, *vê*, desde cedo, que “[n]o leito do ribeiro também se faz a cama” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 20); Ema, que tem na alma um misto de anjo e bruxa, *vê* o marido pelo binóculo, antes de se casar, para poder apreciar os detalhes da sua figura; e Fanny, que era o rapaz de sua casa porque gostava de ler, vestir roupas de homem e andar a cavalo, *vê*, por cima do muro, dois homens que olham, encantados, para a sua irmã Maria.

Em última análise, todavia, é Agustina Bessa-Luís quem está a olhar e a *ver*, com agudeza, a história do teatro e da literatura, mormente desde os primórdios da modernidade, para aí perscrutar a presença das mulheres como protagonistas. É bem possível, por exemplo, que quando Fanny fala sobre “sinais que podem mudar a vida da gente” e exemplifica com “[u]m pouco de vento, quando não há vento e as folhas nem sequer bolem. Os pássaros não cantam porque o calor é muito, e, de repente, uma avezinha cai no chão sem que ninguém lhe toque” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 22), haja nisso uma alusão ao episódio do rouxinol em *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, singular novela de cavalaria narrada por *mulheres*: “[a] triste da avezinha, que, estando-se assim queixando, não sei como, caiu morta sobre a águia! E, caindo por entre as ramas, muitas folhas

caíram também com ela. E pareceu aquilo sinal de pesar: àquele arvoredo, seu caso tão desastrado!” (RIBEIRO, 1988, p. 32-33). E é provável que, quando Ema se apresenta como “a mulher do médico” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 16), haja aí uma referência implícita à personagem que lidera a luta das mulheres contra a brutalidade do patriarcado (e do capitalismo) e que é assim mesmo designada no romance que José Saramago havia publicado em 1995, *Ensaio sobre a cegueira*.

Mas é primeiramente com o teatro moderno, sem dúvida, que a peça de Agustina estabelece fortes conexões. A ideia de personagens fictícias que ganham vida própria e revelam-se mais autênticas que as criaturas de carne e osso remete a Pirandello e à sua peça de 1921, *Seis personagens à procura de um autor*. E a ideia de três mulheres que dialogam em cena pode remeter a Tchekhov (*Três irmãs*, de 1901), a Maeterlinck (*A intrusa*, de 1890) e, certamente, a *O marinheiro* (1915), de Fernando Pessoa, que elevou à potência máxima o “drama estático” concebido pelo dramaturgo belga. É esse o modelo que Agustina parece querer emular. Se não, vejamos.

Em *O marinheiro*, “drama estático em um quadro”, três irmãs sem identidades bem definidas, designadas como Primeira, Segunda e Terceira veladoras, velam o corpo de uma donzela morta, posta num caixão no centro de um quarto circular situado num castelo antigo. Relembremos a rubrica inicial:

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma essa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar.

Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela.

É noite e há como que um resto vago de luar. (PESSOA, 1985, p. 147)

Inicia-se a conversa entre as três donzelas com a constatação de que não há relógio no recinto, o que lhes provoca a impressão de que “assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso” (PESSOA, 1985, p. 149). E, de fato, Pessoa esmera-se em criar na peça uma atmosfera de mistério e evanescência, sob a qual tudo parece estar na iminência de deixar de ser, inclusive as três mulheres, que, perturbadas, vão multiplicando as

suas indagações sobre o que é “ser” alguma coisa e sobre a vida como estado de dormência e sonho num lugar limítrofe com a morte. Assim, na cena pessoana, sobrepõem-se vida e morte, realidade e sonho, desde o momento em que as três contam, umas às outras, para velar as horas que passam, histórias das suas infâncias douradas num passado paradisíaco – muito mais do plano do imaginário do que da realidade –, até o momento do sonho, narrado pela Segunda veladora, com um marinheiro náufrago que, para não morrer à míngua numa ilha deserta, também sonhava, por sua vez, com uma pátria imaginária que acaba por se sobrepor inteiramente à pátria real que fora a sua. E tudo configura uma simetria perfeita entre o plano da vida e o da morte, o da realidade e o do sonho, com quatro personagens supostamente reais (três veladoras e uma donzela morta) e quatro pertencentes ao plano onírico (as três donzelas infantis, sonhadas pelas veladoras num passado imaginário, e um marinheiro sobrevivente, também sonhado, que se alimenta, ele próprio, de sonhos). Incluem-se nessa simbólica numerologia as quatro tochas acesas, postas nos quatro cantos do caixão que está no centro da cena, num aposento circular que tem com a realidade exterior apenas a tênue ligação proporcionada por “uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar” (PESSOA, 1985, p. 147).

Nessa moderníssima cena, quase diáfana, em que nada acontece senão o sonho dentro do sonho, as três donzelas falantes podem ser interpretadas como desdobramentos psíquicos de um ego cindido ou de um Eu central, como nos “dramas de estação” de Strindberg, como no moderno teatro subjetivo de Tchekhov, de Ibsen e de outros grandes modernizadores do teatro na transição do século XIX para o XX, cujas personagens, mais ou menos isoladas, tendem a falar consigo mesmas.¹ Mas também podem ser lidas como modernas personagens, que têm já uma pré-consciência metalinguística, isto é, intuem que são personagens

¹ Em Portugal, esse mergulho introspectivo expressa-se frequentemente numa tensão entre ego e alter-ego – constituintes do *Duplo* ou, em alemão, *Doppelgänger* – que é muito recorrente no teatro de José Régio, de Branquinho da Fonseca, de Almada-Negreiros, de António Patrício e de Raul Brandão – dramaturgos que, para além de Pessoa, Agustina Bessa-Luís provavelmente leu.

de ficção – procedimento que seria desenvolvido por Pirandello no seu teatro de confronto entre a ficção e a suposta realidade².

Com efeito, quando a Segunda veladora pergunta “[q]uem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?” (PESSOA, 1985, p. 164), sugere a existência de um *criador* – dramaturgo, ou encenador, ou manipulador de marionetes – que controla as três donzelas como *criaturas* sujeitas à sua vontade de demiurgo. Diferentes das personagens pirandellianas, as donzelas de Fernando Pessoa, embora tenham uma pré-consciência do seu estatuto ficcional e ensaiem já rebelar-se contra o voluntarismo do seu criador, não têm ainda o desembaraço que se pode ver em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), peça que apregoa decididamente a superioridade da ficção e a sua *efetiva libertação* da tirania do criador. As personagens fictícias, em Pirandello, impõem-se como mais verdadeiras do que os atores e atrizes supostamente “reais” que se dispõem a representá-las em cena, e uma delas – a Enteada – chega mesmo a escapar do palco, no desfecho da peça, e a atravessar todo o teatro, às gargalhadas, num curioso movimento de ruptura da quarta parede – sem interpelar os espectadores – que sugere a sua transição do plano ficcional para o da verdadeira realidade – o espaço em que se encontram os espectadores. Em *O marinheiro*, ao contrário, quando a Segunda veladora diz à Terceira que não acredita no sonho, é a realidade exterior que se impõe inapelavelmente e as três donzelas submetem-se, absolutamente estáticas, à sua ordem: “[u]m galo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras. Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia” (PESSOA, 1985, p. 165). O espetáculo termina, pois, como principiara: com as três personagens imóveis, como se estivessem mesmo num “quadro” ou numa pintura, suscitando no leitor/espectador uma reflexão sobre as múltiplas potencialidades do moderno teatro de Fernando Pessoa num campo interdisciplinar que envolve, no mínimo, teatro, música³ e pintura.

² Para uma abalizada inserção do drama estático de Fernando Pessoa na tradição do moderno teatro europeu da transição do século XIX para o XX e na do teatro português seu contemporâneo, recomendo a leitura da tese de doutorado de Flávio Rodrigo Penteado, defendida na FFLCH da USP em 2021: *Pessoa dramaturgo: tradição, estatismo, deteatrização* (PENTEADO, 2021).

³ A certa altura de *O marinheiro*, as veladoras percebem que falam apenas por falar, explorando nas palavras sonoridades que ecoam como pura melodia, poesia cantada,

É esse o quadro em que se inspira Agustina Bessa-Luís para compor a cena das suas *Três mulheres com máscara de ferro* como evocação explícita, para lá de Fernando Pessoa, das *Três Graças* – não já as das célebres pinturas de Rafael (c. 1504) e Peter Paul Rubens (c. 1635), que certamente se instauram num segundo plano, implícito, do campo intertextual que a dramaturga constrói –, mas as da *escultura* clássica inspiradora de Antonio Canova (1813-1817) e Jean-Jacques Pradier (1831). No entanto, reparem que Agustina faz questão de deixar o seu leitor/espectador com uma pulga atrás da orelha porque, na sua concepção cênica, as três deusas se posicionam “duas de costas, uma de frente, como se dançassem” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 15) – e assim, aliás, a dança é também convocada para o seu teatro, além da escultura e da pintura.

Já na rubrica inicial, a dramaturga adverte, pois, que não se compraz em convocar modelos, senão para, jocosamente, se exercitar em suplantá-los. Alterando a posição modelar das *Três Graças* – duas das quais têm sido sempre, na tradição artística, representadas de frente, e apenas uma de costas para quem contempla a obra –, Agustina parece indicar que uma promissora chave de leitura para boa compreensão desta sua peça é a da *inversão* de modelos. Não só duas das suas *Três Graças* se apresentam, no início da peça, de costas para os espectadores e usam, as três, pesadas máscaras de ferro que ocultam as suas respectivas identidades enquanto não descem do pedestal em que se encontram, como também se revela, no desfecho do diálogo, que as três subirão de novo ao mesmo pedestal para ficarem imóveis, transformadas em estátuas.

A autora afasta-se assim da concepção pessoana de “drama estático em um quadro”, que pode sugerir uma ligação com a *pintura*, para compor um drama que se inicia estático e em seguida dinamiza-se – as três mulheres movimentam-se em cena, tiram as máscaras, exibem-se e falam sobre si, sobre as suas vestes, penteados etc. – para, ao fim, tornar-se de novo estático, mas à maneira de *escultura*, substituindo a evanescência das personagens de Fernando Pessoa pela concretude pétrea das *Três Graças* agustinianas.

De fato, Agustina não se interessa, aqui, pela metafísica nem pelos elementos da tópica simbolista que Pessoa tão bem explora no seu drama.

como se de um drama *lírico* se tratasse: “[f]alai-nos muito mais do vosso sonho. Ele é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só pensar em ouvir-vos me toca música na alma...” (PESSOA, 1985, p. 157).

As suas três mulheres são personagens concretas, bem *encorpadas* para além da sua constituição psicológica própria, e plenamente conscientes do seu estatuto ficcional e das suas características como mulheres. Estão muito mais, nesse sentido, para as personagens fictícias de Pirandello (com as suas máscaras fixas) do que para as etéreas veladoras de Pessoa.

Em todo o caso, Quina, Fanny e Ema, ora reunidas no palco de Agustina, são também mulheres intuitivas, que preveem as coisas ou as adivinham, como as veladoras de *O marinheiro*. Para a dramaturga, todavia, não é o sonho que interessa – ela não pactua com o lema pessoano “[d]e eterno e belo há apenas o sonho” –, mas sim a noção clara que cada uma das três personagens tem da *realidade* da sua existência *como mulher* no universo ficcional agustiniano. Assim, a Sibila apresenta-se com a sua visão pragmática da vida: “[e]u sou Quina, lavradeira. Nasci no campo e aos dez anos aprendi a governar a casa. Empresto dinheiro a muita gente, mas dantes não tinha nem para comprar um bacorinho na feira” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 15). E logo diz às outras duas o que lhe parece “principal” na vida: “[n]o leito do ribeiro também se faz a cama” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 20). Ema, por sua vez, considera o sofrimento como principal: “[s]em o sofrimento, uma mulher não é ninguém” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 21). E Fanny, que confessa ter roubado o noivo à irmã para poder sentir “o prazer da culpa” e então matar-se de compaixão, é quem desperta a indignação das suas interlocutoras, que assim constatarem como são horríveis as coisas deste mundo⁴ e decidem pôr as máscaras de ferro novamente e voltar para o pedestal de pedra de onde tinham saído.

No desfecho da peça, depois de as personagens se transformarem em estátuas, Ema volta a mexer-se para lembrar que Fanny foi a única das três que não chegou a dizer o que é “principal” na vida. Fanny Owen então “põe o dedo nos lábios pedindo silêncio” (BESSA-LUÍS, 2014, p.25) e a peça acaba com as três mulheres absolutamente imóveis. Aqui, Agustina retoma o desfecho de *O marinheiro* e o *silêncio* insinuado no drama pessoano pelas recorrentes reticências, que com frequência põem em suspensão as falas das três veladoras.

⁴ Ressoa aqui uma possível alusão ao teatro pessimista de Strindberg. Lembremos o *leitmotif* da peça *O sonho* (1901), cuja protagonista, Inês, filha do deus Indra, desce à Terra para verificar, aturdida, “como os homens são dignos de lástima” (STRINDBERG, 1978, p. 51 e *passim*).

Mas isso não é tudo. Também ao longo do diálogo entre as três mulheres fictícias a dramaturga vai estabelecendo ligações implícitas com o drama de Pessoa, ora dele se aproximando, ora se afastando decididamente, como quando Ema afirma que “as aparências enganam” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 15) – como parecem crer também as veladoras de *O marinheiro* – e Fanny a contradiz imediatamente, afirmando que “as aparências não enganam, mas provam qualquer coisa” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 15). Em outros momentos, a aproximação é bem sensível, como quando Ema chama a atenção das outras duas para a beleza do movimento do seu vestido, que parecem as ondas do mar a bater-lhe nos joelhos (BESSA-LUÍS, 2014, p. 17), suscitando assim, no leitor/espectador de Agustina, a evocação da infância dourada, passada à “beira-mar” e “à beira de lagos”⁵, que as veladoras de Pessoa recordam entre si: “... Ao entardecer eu fiava, sentada à minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver”, dizia a Segunda veladora (PESSOA, 1985, p. 149); e acrescentava pouco depois: “[s]empre que uma coisa ondeia, eu amo-a... Há ondas na minha alma... Quando ando embalo-me... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer” (PESSOA, 1985, p. 151); “Passei a fuga dos meus dias ao lado de fontes, onde eu molhava, quando sonhava de viver, as pontas tranquilas dos meus dedos... Às vezes, à beira dos lagos, debruçava-me e fitava-me”, contava a Terceira (PESSOA, 1985, p. 153).

A aproximação é bem evidente quando Agustina retoma, transformando-o, o “[c]ontemos contos umas às outras” (PESSOA, 1985, p. 150) da peça pessoana: “[v]amos contar um caso importante das nossas vidas. Vemos aí o que é o principal”, diz a Sibila (BESSA-LUÍS, 2014, p. 19).

Vem então o desfecho do drama e, com ele, uma revelação bombástica: o porquê das máscaras de ferro. É Ema quem conclui: “[e]las [as máscaras] escondem que somos iguais aos homens e que temos direito ao reino deles. Mas como os iguais não se podem amar temos que usar estas máscaras de ferro toda a vida” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 24). E precisamente aí, quando mais esperávamos que essas três mulheres

⁵ Remeto os leitores interessados ao capítulo analítico que dediquei a *O marinheiro* de Pessoa: “Sobre o teatro-música ou Simbolismo e Modernismo em *O marinheiro* de Fernando Pessoa” (JUNQUEIRA, 2013, p. 93).

Figura 2 – *As três Graças* – Pintura de Peter Paul Rubens (c. 1635)



[Fonte: Meisterdrucke. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Peter-Paul-Rubens/788071/As-Três-Graças,-c.-1635.html>. Consulta feita em 04/09/2022.]

Figura 3 – *As três Graças* – Cópia romana (séc. II a. C.) de original grego desconhecido



[Fonte: Graecia Antiqua. Disponível em: <https://greeciantiga.org/img.asp?num=0445>. Consulta feita em 04/09/2022.]

Figura 4 – *As três Graças* – Escultura de Jean-Jacques Pradier (1831)



Fonte: Guia do Louvre. Disponível em: https://guiadolouvre.com/wp-content/uploads/2019/06/As_Tres_Gracas_Museu_do_Louvre_Pradier.jpg. Consulta feita em 04/09/2022]

Figura 5 – As três Graças – Escultura de Antonio Canova (1813-1817)



Fonte: Guia do Louvre. Disponível em: https://guiadolouvre.com/wp-content/uploads/2019/06/Antonio_Canova-As_Tres_Graças_Museu_Victoria_e_Albert.jpg.
Consulta feita em 04/09/2022.

Referências

BESSA-LUÍS, A. *Três mulheres com máscara de ferro*. Lisboa: Guimarães, 2014.

JUNQUEIRA, R. S. *Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

MAETERLINCK, M. *A intrusa*. Trad. Guilhermino César. Porto Alegre: Centro de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia /Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967.

PENTEADO, F. R. *Pessoa dramaturgo (tradição, estatismo, deteatrização)*. 2021. 409f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Portuguesa) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

PESSOA, F. O marinheiro. In: PESSOA, F. *Poemas escolhidos*. Seleção e apresentação de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Ulisseia, 1985. p. 147-165.

RIBEIRO, B. *Menina e moça*. 3ª ed. Lisboa: Europa-América, 1988.

STRINDBERG, A. *O sonho*. Trad. João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

TCHEKHOV, A. *Três irmãs*. Trad. Augusto Sobral, Carol Loff, Rui Mendes. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.