



Três é a conta que alguém fez: cruzamentos das mulheres de Agustina e dos mortos-vivos de Sartre

Three Was Someone's Choice: Lines Between Agustina's Women and Sartre's Living Dead

Sofia de Melo Araújo

Instituto Politécnico do Porto, Porto / Portugal

sofiademeloaraujo@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3117-9715>

Resumo: Reflexão crítica comparativa a partir da peça teatral *Três mulheres com máscara de ferro*, de Agustina Bessa-Luís, e da obra *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; Jean-Paul Sartre; drama.

Abstract: Comparative critical reflection from the play *Três mulheres com máscara de ferro*, by Agustina Bessa-Luís, and the work *Huis clos*, by Jean-Paul Sartre.

Keywords: Agustina Bessa-Luís; Jean-Paul Sartre; drama.

The truths of metaphysics are the truths of masks.

Oscar Wilde, *The Truth of Masks* (1886)

Não era para ser ópera. Mário Lopes (2014) e Bernardo Mariano (2014) documentam, a par dos próprios criadores, o cariz inesperado da escolha e todo o processo de recusa da dramatização direta e mais tarde a composição criativa por Eurico Carrapatoso, “[j]á com as três sopranos que ouviremos [na estreia em 2014] em mente” (LOPES, 2014, p. 33) e a ponderar três elementos de Fogo, Ar e Terra vertidos em acordes (cf.

MARIANO, 2014, p. 37) com que o inédito agustiniano sobe a palco em outubro de 2014 no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), por ocasião do Congresso Internacional *Ética e Política na Obra de Agustina Bessa-Luís*.

Três mulheres com máscara de ferro é uma peça escrita por Agustina Bessa-Luís em 7 de março de 1998 e que permanece manuscrita e inédita até 2014, quando, libertada pela mão da filha da autora, Mónica Baldaque, e pelo Círculo Literário Agustina Bessa-Luís, é publicada na revista *Colóquio/Letras*, nº 187 (setembro de 2014), acompanhada do artigo de Isabel Pires de Lima “Um inédito de Agustina Bessa-Luís. *Três mulheres com máscara de ferro*: cristalizações do feminino”. Neste texto supremamente íntimo que a escritora escolheu guardar, três mulheres maiores da sua novelística tomam o palco e apresentam-se mutuamente: a Sibila, do romance epónimo de 1954; Fanny, protagonista de *Fanny Owen* (1979); e Ema, de *Vale Abraão* (1991). Une-as o mesmo local, a mesma condição de isolamento e a mesma máscara de ferro. Note-se, aliás, a forma como Agustina escolhe intitular “com máscara de ferro” no singular e não “com máscaras”, como se o uso em formato massivo tornasse a máscara uma condição, um descritor de estado. Separa-as um estatuto social que é patente no vestuário descrito nas didascálias e subjacente a muitas das interações verbais.

É impossível sabermos exatamente a razão para a não publicação do texto pela autora – determinar se o viu como um jogo literário para exercício e deleite individual ou se reconhecia nele o potencial para ser levado a cena. É curto, de facto, e ganha imenso na existência de reconhecimento das intertextualidades que o moldam, mas não depende sequer desse reconhecimento e reconheço-lhe esse potencial cénico que as palavras mas também o lado onírico e atemporal do contexto criado geram. Após outros contactos e leituras, coube a João Lourenço o convite pela filha de Agustina e uma ideia que não havia sido antevista: converter a representação num momento operático. Segundo João Lourenço (*apud* LOPES, 2014, p. 33), “[s]eria uma pena aquelas palavras tornarem-se pobres tendo simplesmente três atrizes a dizê-las”. Também para Vera San Payo de Lemos (*apud* LOPES, 2014, p. 33), responsável pela dramaturgia da encenação, “[a] música daria profundidade àquelas palavras tão buriladas, tão pensadas, tão profundas. Ditas simplesmente não ecoariam como ecoam com música”. Confesso não concordar completamente com ambos, reconhecendo o valor artístico

e a legitimidade criativa da escolha em si, pelo que me inclino a concordar com a noção de escolha implícita no compositor, Eurico Carrapatoso, quando recorda a primeira leitura que fez do texto:

Sempre gostei de desafios [...] Lá estava aquela pequena peça de teatro, de tom outonal, *por magoados fins de dia*. Não era um libreto. Fiquei a remoer o lance como quem remói o dente bolideiro [...] Sim: erguia-se ali, diante de mim [...] uma montanha a pique, um *dead end* a transpor. Lá fui buscar ao fundo das gavetas da minha condição o material de escalada¹. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 67)

Na realidade, creio que o conteúdo discursivo do texto em si é de tal forma o cerne da peça que apenas perigou na conversão melódica, felizmente bem-sucedida.

É, de facto, numa irrealidade tranquila que tudo se dá em *Três mulheres com máscara de ferro*. Se recordarmos o tão diferente *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre, em que três outras personagens também se encontram fora do tempo e do espaço e também se apresentam mutuamente e gradualmente expõem, detetamos, pela diferença, pontos cardeais deste texto agustiniano: ao contrário de Sartre, não surgirá entre estas mulheres real *interação* para lá da mútua apresentação e das ações – tão pouco debatidas – de retirar e re-colocar a máscara de ferro. O conhecimento mútuo fica pela superficialidade de uma caracterização aparentemente mais protocolizada (e quase automática) do que assente em real e profunda curiosidade. Há, sobretudo, uma total ausência da inter-dependência em que radicará efetivamente o inferno sartriano.

O irreal no teatro agustiniano é uma constante, como apontado por Braz Teixeira (2017) e aqui a *ostranenie* começa no próprio título, como afirma o crítico Bernardo Mariano (2014, p. 37). As três mulheres surgem-nos explicitamente ligadas às Graças clássicas, mas ao contrário das três irmãs geralmente representadas despidas e de mãos dadas a cantar e a dançar, estas “divindades” do altar agustiniano, apesar de “despidas” da máscara, estão presas ao fator identitário das suas diferentes roupas e no seu diálogo estão longe de serem responsáveis por espalhar Alegria. Apresentam-se mutuamente, como em *Huis clos* de Sartre o fazem os seus mortos, mas na peça do filósofo francês, não havendo Deus, há um mordomo que joga xadrez com os três personagens centrais:

¹ “Entre les trois mon coeur balance”.

INÈS

Vous allez voir comme c'est bête. Bête comme chou! Il n'y a pas de torture physique, n'est-ce pas? Et cependant, nous sommes en enfer. Et personne ne doit venir. Personne. Nous resterons jusqu'au bout seuls ensemble. C'est bien ça ? En somme, il y a quelqu'un qui manque ici : c'est le bourreau.

GARCIN, à mi-voix.

Je le sais bien.

INÈS

Eh bien, ils ont réalisé une économie de personnel. Voilà tout. Ce sont les clients qui font le service eux-mêmes, comme dans les restaurants coopératifs.

ESTELLE

Qu'est-ce que vous voulez dire?

INÈS

Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres. (SARTRE, 1947, p. 41-42)

Pelo contrário, em Agustina não há terceiro elemento em cena. Mas há sim uma Agustina tercializada nos romances que são berço de cada uma das personagens. O jogo intertextual é ele próprio inter e intradieético (se podemos falar de diegese aqui) e por isso verificamos uma diferença fundamental: essas mulheres vivem o tempo da peça como um intervalo numa aparentemente contemporizada existência em estátua, petrificada, mais focadas na explanação de si que na exploração do possível. Em Sartre, as três personagens, apesar de profundamente obcecadas pela imagem que projetam, simultaneamente tentam ao máximo a ação (desde logo descodificar, mas também conquistar, seduzir, convencer, fugir, destruir) e a manutenção de agência. Em Agustina, a haver agência, ela é um segredo que se partilha no intervalo. Das três, apenas a Sibila parece (man)ter esse impulso vital, tornando-se motor da (pouca) ação desta conversa a três.

A máscara surge como um paradoxal opressor defensivo que se retira qual armadura para ter uma troca vulnerável. Feitas de ferro, são estáticas e despersonalizantes:

Hard masks hide the faces completely by not letting the dynamic or moving expressions on face, which would reveal the identity of an individual, to be seen. It is almost impossible to recognize the faces hidden behind the hard masks of various medieval figures in a traditional carnival. (THALIATH, 2012, p. 2)

Alda Lentina alerta para forma subversiva como a máscara da tradição teatral grega surge aqui não para identificar, mas para ocultar, sendo “subvertida para aludir claramente aos papéis de género como uma construção” (LENTINA, 2018, p. 92-93). E, no entanto, as silenciadoras máscaras de ferro não são inauditas na história humana e em particular na história feminina. Estas não são as máscaras que libertam a mulher, permitindo a existência social(izada)². Aproximam-se de forma quase sinistra dos Scold’s Bridle, freio metálico, por vezes com extremidades afiadas, que era desde pelo menos 1567 (primeiro registo, na Escócia) aplicado ao rosto das mulheres para punir toda a comunicação considerada ilegítima (nomeadamente o retorquir e o denunciar). Até ao século XVIII vamos encontrando registos do uso deste instrumento de tortura, embora posteriormente fosse destinado primordialmente a pessoas escravizadas de ambos os sexos, nomeadamente nos Estados Unidos.

A robustez e a inflexibilidade do ferro pode ser lida como factor uniformizante, como o faz Mónica Baldaque (BESSA-LUÍS, 2014, p. 75): “A máscara iguala-as na aparência, porque na profundidade já são iguais. Apenas a roupa que vestem nos distrai do verdadeiro e único sentido da história.” No entanto, é mesmo sem a máscara (e com a voz que surge da sua retirada) que encontramos algum ponto comum ou de aproximação das três protagonistas, inicialmente individualizadas pelas roupas que o texto salienta e sobretudo pela polimorfia, como retratam os casulos da cenografia de João Mendes Ribeiro e Ana Maria Feijó, de onde partem e a que regressam: “sem que se estabeleçam dinâmicas francas entre as personagens, o acto termina com as três mulheres na mesma condição individual com que chegaram” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 71). É mesmo curiosa e feliz esta escolha cénica, ainda que pareça violar a estátua tripla avançada pelo texto que as deixa, nas palavras de Isabel Pires de Lima, “petrificadas numa estátua comum partilhando um mesmo pedestal” (LIMA, 2014, p. 63). Mesmo sem máscaras, nunca chega a haver total revelação e só mesmo a mão que segura a assustada Quina no final da composição em estátua rompe o isolamento fundamental. No texto, temos, “monólogos pronunciados lado a lado, sem nunca

² Recordemos os festejos modernos: “Women were a part of the Masque and there was no objection too that. Participating in Masques was not a taboo for women in the 16th Century mainly because it was more of a social activity and women wore masks” (KAPOOR, 2022, p. 2).

ultrapassarem eficazmente o silêncio ou pelo menos a incomunicabilidade que as separa” (LIMA, 2014, p. 67), algo que até poderia em si mesmo suscitar a opção pela ópera, caso cada uma tivesse, por entre uma harmonia escondida, um compasso distinto.

Em Sartre, os três mortos encerrados tentam criar entre si relações de poder e de conforto e por isso mesmo acabam por literalmente infernizar a sua existência. A sua situação anômala surpreende-os, fazem perguntas, reagem, têm medo, desconfiam. Em Agustina, não; há uma total suspensão da realidade, como se o encontro das três graças agustinianas fosse uma tranquila metáfora e, assim, as próprias observadoras de si, destituídas dos anseios humanos, vivem o encontro como um interregno de uma existência noutra dimensão, que é, afinal, a dos romances que lhes dão vida. A quase apatia é tal que só mesmo perante o desafio de Quina é que o diálogo avança, pela narração dos episódios fundamentais. Faz sentido partir dela essa capacidade de problematizar e individualizar. Se Fanny se apresenta como “filha de” e Ema, numa irónica resposta a quem a tome por “mulher da vida” por colocar a mão na anca e fumar, contraria com um “Eu digo quem sou. Sou mulher de médico”, alinhando assim no próprio preconceito ao sustentar a sua respeitabilidade pelo casamento, a nossa Sibila Quina é ela própria e define-se pelo que faz, sendo efetivamente quem *faz* avançar o texto (ainda que Fanny não dê conta e quase ache ser ela quem dirige). Essa dianteira dada à personagem poderá ser o eixo da preocupação social que alguns autores, como Rodolfo Passos (2019, p. 48), encontram no teatro agustiniano. Óscar Lopes já falara de Quina, a propósito do romance de origem, como aquela que superou a condição feminina:

Bessa Luís pretende exprimir neste livro uma certa ânsia de, em geral, superar certos limites da condição humana, e de, em especial, superar a condição histórica da mulher, ou, pelo menos, a das burguesinhas portuguesas, mais ou menos rurais ou intelectualizadas. (LOPES, 1986, p. 156)

A única ação relevante que não parte de Quina é a de voltar a colocar as máscaras, ordem dada pelo triste e insistente apelo de Ema, resistido pela Sibila, que não gosta de lugares altos. Ora, essa decisão final surge por exigência percecionada para um equilíbrio na relação com o grande ausente-presente do texto, o masculino.

A princípio, é possível entender o teatro agustiniano como um projeto tendente a dar ênfase ao choque intersubjetivo, delineando um espaço representacional próprio para o questionamento das relações de poder, principalmente entre homens e mulheres. Contudo, na obra *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, não há a presença masculina no drama. (PASSOS, 2019, p. 50)

“Contudo, o homem como tema não é em nenhum momento excluído dos diálogos agustinianos” (PASSOS, 2019, p. 54). As tensões feminino-masculino tornam-se, afinal, tão centrais nas bainhas da peça de Agustina Bessa-Luís como o são na de Jean-Paul Sartre. O olhar masculino que leva a criar máscaras para a aceitação aproxima-se daquele que Garcin ambiciona como o único que lhe pode apagar o pecado da cobardia ou no qual Estelle quereria ver-se desejada. Curiosa a aproximação, aliás, desta infanticida desesperada pela ausência de espelhos no inferno e rendida a maquilhar-se nas pupilas da apaixonada Inês e a procurar-se no olhar lascivo de Garcin com a reflexão da Ema de Agustina quando esta última reflete: “Tenho que agradar ao meu espelho. Aos homens não me importa. Eles são o meu espelho, também é verdade” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 17). Essa capacidade de introspecção é a que efetivamente preconizam as personagens agustinianas.

Em Sartre há luta contra deixar o teatro, há tentativa de reconstruir no Inferno os papéis e as deixas habituais da vida passada. Note-se como o encenador de uma das mais recentes versões de *Huis clos* em Portugal, Rui Neto, caracteriza as máscaras dos seus condenados:

As personagens fogem do momento da sua confissão, inventando máscaras e jogos que as mantenham afastadas dessa purga. No entanto o momento chegará, inevitavelmente. (NETO, 2013, p. 39)

Um ano antes, o encenador João Ferreira sintetizava o seu *In camera*, a partir de *Huis clos*, como “a visão do simples e frágil humano – do ser carnal, do ser impiedoso, do ser carente, do ser imperfeito, do ser que nos vislumbra do espelho e que nasce em cena” (FERREIRA, 2012). O Inferno surge mesmo da impossibilidade de manter as máscaras: “un labyrinthe, au centre duquel les trois morts se rencontrent les uns dans le regard des autres sans aucune possibilité de fiction, sans aucun masque” (LONGO, 2010, p. 170).

Em Agustina há prazer em poder deixar o teatro de si, como uma pausa temporária, quase uma conversa de bastidores antes de re-colocar

a máscara e subir ao palco. A máscara não deixa de ser, como em Sartre, fator de proteção. Afinal, é questão de sobrevivência visceral a exigência do véu diáfano da reescrita do ser:

Nature may have her own reasons to exist in a structure of phenomenal masks and preclude the human mind from unveiling them. The reality of human body is, however, not a mere phenomenality of a natural object; it houses the mental phenomenon. Body hides the mind and its states and operations. This concealment is obviously a protective measure – just like our skin with the flesh, whose opacity prevents us from seeing through the internal bodily structures and processes such as the bones, the blood circulation and digestion. Such a natural masking is essential for life, as it makes our existence bearable. (THALIATH, 2012, p. 6)

No entanto, no final da peça de Agustina Bessa-Luís, sentimo-nos presos à imobilidade da máscara que silencia, com todas as perguntas suspensas como Ema. Dissera-se que “as mulheres são hábitos de homens” – se em Beauvoir discutimos se se nasce mulher ou se se torna, Agustina diminui ainda mais a mulher, retirando-lhe a agência ao acrescentar este potencial “se a tornam”. O feminismo da autora é dúbio e altamente complexo e a perfídia (ou pelo menos manha) que atribui às suas personagens maiores ao tomarem a iniciativa de colocar as máscaras para conforto dos homens não tem para mim o “feminismo velado” que Rodolfo Passos lhe atribui. Não será por acaso que Alda Lentina, Rodolfo Passos e eu própria, ao lermos este inédito, vemos no final ecos de uma afirmação que Agustina fizera em depoimento em nome próprio ainda antes da Revolução dos Cravos:

A mulher teve uma prolongada aprendizagem da humildade, esteve durante milénios sujeita ao seu drama biológico, à sua natureza restringida à defesa da prole que todas as adversidades iam dizimando. Aprendeu as artes dos fracos, a duplicidade, a mentira, a exploração a lisonja. (AA.VV., 1972, p. 42)

Esta vincada associação surge do reconhecimento de que a condição feminina é encerrada pelas suas atrizes – personagens e autora –, pelas suas agentes, num silêncio final, enigma da condição feminina. Vinte e seis anos depois da reflexão que apresentara ainda sob ditadura, Agustina abandona as suas protagonistas numa circunstância assumida simultaneamente como final, universal e falseada. Ao leitor e ao espectador

deixa o amargo de boca de saber que até agora lhe foram dadas máscaras – mas também o ensejo de descodificar o olhar que nelas se esconde.

Referências

AA.VV. *A condição da mulher portuguesa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.

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

FERREIRA, J. (2012) Nota de encenação de *in camera* pela Companhia de Teatro *in skené*. 2012. Disponível em: <https://www.facebook.com/notes/10158909257528142/>. Acesso em: 01 ago. 2022.

KAPOOR, J. The struggle for identity of women in theatre from Greek theatre to contemporary theatre in English. *Research Journal of English Language and Literature*, v. 10, n. 2, p. 1-7, abr.-jun. 2022.

LENTINA, A. M. *Três mulheres com máscara de ferro* de Agustina Bessa-Luís: feminismo e subversão. *e-Letras com Vida – Revista de Humanidades e Artes*, n. 1, p. 90-100, 2018.

LIMA, I. P. de. Um inédito de Agustina Bessa-Luís: «Três mulheres com máscara de ferro»: cristalizações do feminino. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 187, p. 62-75, set. 2014.

LONGO, M. *Huis clos* ou comment “s’apprivoiser” à l’enfer. Jeux intertextuels dans le labyrinthe de la torture sartrien. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, v. 25, p. 159-171, 2010.

LOPES, M. Um texto inédito, uma ópera, uma pequena jóia de (e para) Agustina. *Público*, Lisboa, p. 33, 17 out. 2014.

LOPES, Ó. *Os sinais e os sentidos: literatura portuguesa do século XX*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

MARIANO, B. Mulheres de Agustina jogam em palco as misérias da sua condição. *Diário de Notícias*, Lisboa, p. 37, 14 out. 2014.

NETO, R. M. A. *Huis Clos* ou o inferno. Relatório de Projecto de Mestrado em Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2013.

PASSOS, R. P. O drama estático das *Três mulheres com máscara de ferro*: preceitos brechtianos no teatro de Agustina Bessa-Luís. *Metamorfozes*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 47-57, 2019.

SARTRE, J.-P. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris: Éditions Gallimard, 1947.

TEIXEIRA, A. B. Em torno do teatro de Agustina Bessa-Luís. In: LEÃO, I. P. de; MENDES, M. do C. *Humores e humor na obra de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Ed. Húmus, 2017. p. 21-32.

THALIATH, B. On masks. *FreiDok plus*, Alberts-Ludwigs-Universität Freiburg, 2012. DOI: <https://doi.org/10.6094/UNIFR/16983>.