Dossiê

Ler Agustina e reflectir sobre a sua obra

* DOI: https://doi.org/10.34619/oy7v-rdww
ORCID: https://orcid.org/0009-0002-8013-6815
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ), Coordenação de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, Rio de Janeiro, Brasil.
tatiana.soares@cefet-rj.br

De máscaras e angústias
O feminino em *Três mulheres com máscara de ferro*

TATIANA ALVES SOARES*

Resumo: *Três mulheres com máscara de ferro*, de Agustina Bessa-Luís, é um texto teatral breve, escrito em 1998 e publicado em 2014, que apresenta três personagens femininas – Sibila, Fanny e Ema – dialogando entre si e refletindo acerca da vida, do mundo e da própria condição. O presente artigo tem por objetivo analisar o referido texto com base na representação da condição feminina nele contida. A partir dos diálogos intertextuais e de elementos simbólicos e culturais presentes no roteiro, nossa análise sugere uma leitura do feminino à luz da reflexão proposta pela obra.

Palavras-chave: Agustina; teatro; intertextualidade; feminino

On masks and anguishes: the feminine in *Três mulheres com máscara de ferro*. Três mulheres com máscara de ferro, *by Agustina Bessa-Luís, is a short play, written in 1998 and published in 2014, which presents three feminine characters – Sibila, Fanny and Ema – in dialogue with each other, reflecting on life, the world and their own condition. Thus, this article aims to analyze the aforementioned play based on the representation of the feminine condition contained in it. Based on intertextual dialogues and symbolic and cultural elements present in the script, our analysis suggests a reading of the feminine in light of the reflection proposed by the work.*

Keywords: *Agustina; theater; intertextuality; feminine*

"Na vida, precisamos sempre usar máscaras, pois ninguém
nos reconheceria se nos apresentássemos de rosto nu."
(Ledo Ivo, *Confissões de um Poeta*)

"No princípio era a mãe. O Verbo veio muito depois
e iniciou uma nova era: o patriarcado."
(Rose Marie Muraro, *A mulher no terceiro milênio*)

Três mulheres com máscara de ferro, de Agustina Bessa-Luís, é um texto teatral breve, escrito em 1998 e publicado em 2014, que apresenta três personagens femininas – Sibila, Fanny e Ema – dialogando entre si. Com uma estrutura que em muito lembra o drama estático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, a trama consiste no diálogo estabelecido pelas três mulheres que dão título à obra, que refletem sobre a vida, o mundo e a sua própria condição. As protagonistas remetem a romances anteriores de Agustina: Sibila é ninguém menos do que a Quina d'*A sibila*, Fanny, a protagonista de *Fanny Owen,* e Ema, a de *Vale Abraão*. Além disso, Fanny é inspirada na figura histórica homônima, enquanto Ema remete à conhecida protagonista de *Madame Bovary*, de Flaubert. Cumpre destacar ainda que as duas últimas deram origem a filmes de Manoel de Oliveira (*Francisca* e *Vale Abraão*, respectivamente), estabelecendo círculos concêntricos de inter/intratextualidade e ampliando as camadas de significados sugeridos pela presença de cada uma delas. De salientar também que *Três mulheres com máscara de ferro* foi adaptado à ópera, tendo estreado em 2014 no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, numa encenação de João Lourenço e música de Eurico Carrapatoso, o que amplia as camadas intertextuais inclusive a outras modalidades artísticas. Diante de tão rico diálogo, este artigo tem por objetivo analisar o referido texto com base na representação da condição feminina nele contida. A partir dos diálogos intertextuais e de elementos simbólicos e culturais presentes no roteiro, nossa análise sugere uma leitura do feminino à luz da reflexão proposta pela obra.

Numa indicação explícita na rubrica inicial, o texto introduz as três protagonistas, que se encontram posicionadas em atitude semelhante à das três Graças:

> Três mulheres, na atitude das três Graças, duas de costas, uma de frente, como se dançassem. Uma veste como camponesa, é a Sibila. Outra veste como uma senhora rica do século passado, é Fanny. A terceira é Ema e usa um vestido de baile. Voltam-se lentamente umas para as outras. (Bessa-Luís, 2018, p. 21)

Apesar das evidentes diferenças, com trajes que as distinguem em aspectos socioeconômicos e temporais, todas usam máscaras de ferro, o que as aproxima, ao mesmo tempo que as distancia, uma vez que, nesse primeiro momento, não se enxergam umas às outras.

A máscara de ferro possui diferentes referências, todas igualmente cruéis. Desde sua conhecida e óbvia utilização como forma de tortura, passando pela ocultação da identidade de alguém, como explorado, por exemplo, no filme *O homem da máscara de ferro*, que apresenta um prisioneiro da Torre da Bastilha detido há anos, cujo rosto permanecia coberto por uma máscara de ferro. O referido prisioneiro é então revelado como sendo um irmão gêmeo do rei Luís XIV, tendo sido a ocultação de sua identidade um recurso para evitar uma eventual disputa do trono francês.

Além dos propósitos de ocultação ou tortura, o artefato teria sido ainda largamente empregado, em versão reduzida, na época da escravidão, tanto para impedir que os escravizados se alimentassem quanto para lhes coibir qualquer tentativa de suicídio por meio de ingestão de terra, como era usual.

A máscara em um sentido amplo possui, contudo, contornos ainda mais complexos – por vezes carregados de conotações religiosas, ritualísticas, lúdicas ou mesmo psicanalíticas. É, inclusive, utilizada como a representação do teatro, promovendo a dissociação entre ator e personagem, permitindo àquele outras identidades, não restritas a seu tempo/lugar, como sua simbologia parece indicar:

> As máscaras reanimam, a intervalos regulares, os mitos que pretendem explicar as origens dos costumes cotidianos. [...] Elas tentam, por esse meio, subtrair o homem e todos os valores dos quais ele é depositário da degradação que atinge todas as coisas no tempo histórico. Mas são também verdadeiros espetáculos catárticos, no curso dos quais o homem toma consciência de seu lugar dentro do universo. (Chevalier & Gheerbrant, 1990, pp. 596-597)

Ao mencionar as máscaras teatrais, Chevalier e Gheerbrant destacam ainda a importância da máscara na expressão da identidade, num espelhamento que se traduz pelo jogo de identificação/ocultamento por aquelas propiciado:

> O ator que se cobre com uma máscara se identifica, na aparência, ou por apropriação mágica, com o personagem representado. É um símbolo de identificação [...] em que a pessoa se identifica a tal ponto com seu personagem, com a sua máscara, que não consegue mais se desfazer dela, não é mais capaz de retirá-la. (Chevalier & Gheerbrant, 1990, pp. 598)

Já no âmbito psicanalítico, o processo tem como núcleo precisamente o desnudamento dos mecanismos de defesa, visando o confronto com o *eu* mais profundo: "Concebe-se também que a psicanálise tenha por objetivo arrancar as máscaras de uma pessoa, para colocá-la na presença de sua realidade profunda" (Chevalier & Gheerbrant, 1990, p. 598). Significativamente, cada uma das três protagonistas de Agustina Bessa-Luís passará por esse processo de desnudamento ao longo do texto, ao refletir sobre suas vivências e memórias no diálogo com as demais.

Em *Três mulheres com máscara de ferro*, a referência a *três mulheres* não nos parece gratuita. Observe-se que o título não alude a três personagens, indistintamente, como no conhecido *Seis personagens à procura de um autor*. A particularização *mulheres*, quando contextualizada com a trama, sinaliza um intencional recorte de gênero, que parece se confirmar ao longo da leitura.

As três protagonistas, como já mencionado, estão posicionadas de modo que o leitor/espectador faça uma remissão imediata às Graças, tríade de figuras mitológicas que remete ao encantamento, beleza, concórdia, gratidão e fertilidade, dentre outros atributos mais do que associados à mulher na sociedade patriarcal.

Uma vez que têm os rostos ocultos, faz-se necessário que se apresentem umas às outras e se dispam de suas máscaras:

> SIBILA: Não nos conhecemos.
> FANNY: Eu apresento-me. Sou Fanny, filha do coronel Owen. (*tira a máscara*)

SIBILA: Eu 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 um bacorinho na feira. Nem socos para o Inverno. E aquela quem é?
FANNY: Quem é? Uma actriz?
EMA: Não sou uma actriz.
FANNY: Uma mulher da vida?
EMA: Não sou uma mulher da vida.
SIBILA: Já se vê que não é. É uma pessoa educada. Não põe as mãos nas ancas e não fuma.
EMA: Eu ponho as mãos nas ancas e fumo também. Mas não sou uma mulher da vida. As aparências enganam.
(Bessa-Luís, 2018, p. 21)

A apresentação inicial, marcada pela curiosidade acerca da identidade das outras, revela ainda a presença de estereótipos ligados à representação da mulher na sociedade. A expressão "*não nos conhecemos*" – que poderia aqui ser tomada de forma literal, na referência imediata às três estranhas que se veem pela primeira vez – possui outras conotações, aludindo a uma possível rivalidade, alimentada pelo senso comum, que enfraquece as mulheres em vez de uni-las, estratégia conveniente ao sistema patriarcal. Um exemplo disso está na especulação sobre Ema ser ou não uma atriz ou uma *mulher da vida*, feita com base em seus trejeitos e modo de se vestir/falar. Quina descarta a possibilidade de Ema ser uma *mulher da vida* em virtude da refinada educação por ela demonstrada. O julgamento alheio e a conduta dentro de moldes considerados *adequados* já demarcam, nesse primeiro contato, a condição da mulher na sociedade.

Para uma análise mais aprofundada, já que se trata de um texto teatral breve, cumpre contextualizar os perfis do trio de protagonistas em função de suas histórias originais, sobretudo por se tratar de mulheres pertencentes a diferentes épocas e lugares. Em entrevista, Mónica Baldaque, filha da escritora, esclarece que a escolha das três, em meio a tantas do universo literário da mãe, deveu-se ao fato de Agustina considerá-las as mais emblemáticas dentre todas as suas protagonistas (Camargo, 2022). Tal informação amplia a relevância de cada uma no diálogo que será estabelecido entre elas.

Uma vez que as protagonistas se assemelham às Graças – com todo o conjunto de atributos e atitudes estereotipados como femininos – e como

seu primeiro movimento, ao se apresentarem, será o de retirar as máscaras que lhes cobrem os rostos, acreditamos que essa exposição – simbólica e literal – tenha a função de libertá-las das amarras que as aprisionam, numa denúncia da opressão que acomete as mulheres, confrontando-as com sua realidade profunda, na feição psicanalítica assumida pela máscara. Ao estabelecer um diálogo entre as três protagonistas mais significativas de sua obra, que têm suas máscaras literalmente retiradas, Agustina realiza uma profunda reflexão sobre a condição humana ou, mais especificamente, sobre a condição feminina.

Quina – identificada como *Sibila* nas rubricas – é a protagonista de *A sibila*, um dos romances mais conhecidos de Agustina e aquele que a consagrou. Tem como protagonista uma rústica camponesa do início do século XX, que transcende limites ao adentrar espaços exclusivamente masculinos. Observando o padecimento das mulheres da família em seus relacionamentos conjugais, renuncia ao homem que ama, por perceber a dinâmica das relações de poder nos casamentos. Além disso, culpa a frivolidade masculina pelos sucessivos fracassos nas finanças da família. Sua opção pelo celibato, aliada a atitudes semelhantes às dos homens com os quais convive, confere-lhe autonomia e respeito. Após uma longa doença, desenvolve uma acentuada percepção da natureza humana, o que lhe dá a fama de vidente, a sibila que intitula a obra. Perto da morte, contrariando todas as expectativas, nomeia a sobrinha como herdeira, em detrimento do rapaz a quem criara e a quem amava como a um filho.

Mais do que a sagacidade na observação do comportamento humano, é a fama de adivinha o que a faz temida e respeitada. É o medo manifestado por seu grupo social diante de um feminino que se afigura como mágico o que possibilita a ela ultrapassar os limites de sua condição, mulher, humilde e camponesa:

> Era Quina a primeira a auscultar uma conduta estranha, um gesto, uma palavra que se não previram, um passo que fugiu do equilíbrio, uma decisão falhada [...]. Sabia, uma por uma, qual a reação que correspondia a determinado tipo perante determinado facto. [...] Simples era, portanto, para ela atingir uma ascendência sobre todos aqueles para quem essas qualidades inatas só poderiam significar símbolos de magia. Aos poucos, foi ganhando títulos de adivinha, de mulher de virtude. (Bessa-Luís, s.d., pp. 49-50)

Oriunda de uma família em que as mulheres lutavam para sobreviver financeiramente à irresponsabilidade dos homens, que arruinavam os recursos da propriedade, é sob a administração de Quina que o lugar se mantém, dando continuidade ao clã feminino iniciado pela mãe:

> As mulheres viam-se a braços com toda a responsabilidade, [...] conseguiam proezas de orçamento no qual bastaria a presença dum homem fumador ou amigo de seroar para causar o desequilíbrio. Os homens tinham sido sempre fatais para a casa da Vessada. [...] E a entranhada aversão pelo homem, pelo ser inútil e despótico, egoísta, cedendo aos vícios e à corrupção com uma facilidade fatalista, desenvolveu-se nelas cada vez com mais intensidade. (Bessa-Luís, s.d., pp. 52-53)

Fernanda Camargo, em tese sobre a casa portuguesa na obra de Agustina, relaciona as moradias das protagonistas às suas trajetórias, num legado de ancestralidade e sabedoria:

> Eis três dos vetores que orientam a relação entre as casas e as personagens femininas na literatura de Agustina Bessa-Luís: 1) o universo feminino é dotado de sabedoria e natureza ancestral, cujo legado há de ser transmitido. As habitações das protagonistas agustinianas representam a resistência de tal legado à transformação inevitável dos tempos e, portanto, preservam substancialmente a sua continuidade – assegurada pela mudança de gerações; 2) há uma forte relação entre as mulheres ficcionais e as casas que as abrigam; 3) as figuras femininas da romancista inserem fissuras no sistema patriarcal em que estão inseridas. Tais fissuras podem também ser encontradas nas relações estabelecidas entre as personagens femininas e o espaço. (Camargo, 2022, p. 63)

Se a casa, esfera doméstica e do privado, desde sempre tem sido constituída como espaço feminino, não por acaso a então conhecida *Senhora da Vessada* lega à sobrinha a propriedade, garantia de continuidade da casa e da saga que os homens da família não fizeram por honrar. É por isso que, a despeito da devoção que sentia pelo pai, da cumplicidade que encontrava na amizade com Adão – que ela jamais permitiu que evoluísse para um relacionamento amoroso –, e do imenso amor que Custódio,

espécie de filho de criação, lhe inspirava, é a uma mulher que o legado é transmitido.

No texto dramático aqui analisado, após tirarem as máscaras e se apresentarem, um desafio é proposto por Sibila: cada uma deve narrar algo significativo de sua história pessoal – aquilo que ela definiria como *principal*:

> EMA: O que é o principal?
> SIBILA: Vamos contar um caso importante das nossas vidas. Vemos aí o que é o principal.
> (Bessa-Luís, 2018, p. 25)

A história escolhida por Quina diz respeito ao momento em que seus pais se conheceram, com a mãe contando sete anos de idade e o pai, dezoito, ocasião em que ele teria determinado que no futuro se casariam, como de fato viria a ocorrer. A relevância de tal acontecimento reside em ser ele o divisor de águas, concebendo a origem do clã, a fundação de sua linhagem, que viria em decorrência dessa união. Da mãe, que reergue a propriedade após um incêndio e que tem o sobrenome passado aos filhos, por um erro de registro; de Quina, que a consolida, e de Germa, a sobrinha herdeira, no germinar da continuidade da terra fértil e regada, que resiste às intempéries.

A segunda personagem é Fanny, pertencente à alta burguesia do final do século XIX. Baseada numa figura histórica, ela protagonizou o romance homônimo, publicado em 1979, transformado em filme pelo cineasta Manoel de Oliveira. O filme *Francisca*, datado de 1981, integra uma tetralogia de amores frustrados e, curiosamente, apresenta, já em sua segunda cena, uma situação particularmente expressiva, que mostra o protagonista, José Augusto, em um baile de fantasia, destituído de sua máscara. Seu olhar seco parece traduzir o ceticismo decorrente da situação a que se lançou ao concordar em raptar Fanny, sua amada.

Com um tom em que as digressões de teor reflexivo se intercalam com os diálogos e descrições, o romance *Fanny Owen* narra a história da protagonista, envolvida em um triângulo amoroso, formado por aquele com quem viria a se casar e por um de seus amigos. A história real – ainda que submetida à ficcionalização – constitui o pano de fundo em que a narradora discorre sobre as peculiaridades da alma sonhadora, especialmente na sociedade oitocentista, impregnada pela aura romântica de então.

Ao colocar sob os holofotes a personagem central do referido triângulo, a narrativa destaca o caráter nocivo e os infortúnios decorrentes de uma cosmovisão calcada na passionalidade. Tal aspecto é particularmente emblemático por trazer ninguém menos do que o autor mais consagrado da novelística passional portuguesa – o escritor Camilo Castelo Branco – como um dos componentes dessa relação triangular.

Francisca, conhecida como Fanny, é filha de um coronel britânico e de uma brasileira. Forjando um rapto, foge com José Augusto e com ele se instala em uma quinta, até que o rapaz recebe um maço de cartas enviado por Camilo, que com ele rivalizava pelo amor da moça. Ao tomar conhecimento das cartas, supostamente escritas pela amada a outro homem, José Augusto honra a palavra e mantém a decisão de se casar, sem contudo jamais consumar o matrimônio. A frustração das expectativas românticas acarreta a ruína de ambos: por conta do desgosto, Fanny padece de uma tuberculose e morre bem jovem, sendo seguida pelo marido, apenas dois meses depois.

A história do relacionamento entre Fanny e José Augusto retrata o infortúnio de uma mulher que cativava e impressionava a todos os homens e que acaba desprezada pelo marido. Tal desprezo se dá na mesma intensidade do fascínio outrora despertado por ela, num transbordamento típico da passionalidade romântica:

> Para [José Augusto], Fanny não era uma mulher cujas virtudes se revelariam fictícias no momento em que ela amasse. Era apenas uma imagem capaz de produzir na sua imaginação todas as metamorfoses necessárias para chegar ao próprio campo entrincheirado da paixão. (Bessa-Luís, 1979, p. 117)

Note-se que a percepção que o apaixonado tem acerca de Fanny está muito mais ligada ao que ela lhe proporciona em termos de intensidade emocional do que a algo relacionado à sua figura real. A esse respeito, digno de destaque é o uso do termo *entrincheirado*, remetendo ao campo semântico da guerra e sugerindo o risco contido na paixão. Um dos elementos desse fascínio, sem dúvida, residiria sobretudo na autossuficiência da personagem, acostumada à solidão e sem a necessidade de ser tutelada por um homem:

> Era Fanny, a mais sozinha das mulheres e, por isso, a mais irresistível. [...] ela subsistia sem qualquer realidade visível ou invisível; e por isso era perigosa. Era Fanny quem acabaria por arrebatar José Augusto, sem artifícios mas com um estilo de máscara, uma hipocrisia consciente. (Bessa-Luís, 1979, p. 72)

Em T*rês mulheres com máscara de ferro*, Fanny é a primeira a se revelar, apresentando-se como *filha do coronel Owen*. A despeito das camadas patriarcais sinalizadas em sua fala – no costume sexista de se identificar a mulher a partir do nome do marido e/ou pai –, as palavras da personagem destacam a criação masculina que teve, algo que lhe confere autonomia e segurança:

> FANNY: Eu era o rapaz da casa. Gostava de ler, de vestir roupas de homem, de andar a cavalo. Meu pai tinha orgulho em mim. Ensinou-me a usar o sabre e deu-me uma pistola como prenda de anos.
> (Bessa-Luís, 2018, p. 27)

A autossuficiência e a assertividade manifestadas pela personagem do texto teatral corroboram a sua caracterização no romance prévio. Motivo de orgulho do pai, a jovem do Portugal oitocentista possuía atitudes e comportamento marcados por uma quase virilidade, que parece intensificada pela conotação fálica das armas que aprendeu a manejar.

Entretanto, apesar da satisfação decorrente dessa proximidade com o código masculino, Fanny sente-se profundamente incomodada com o fascínio que sua irmã exerce sobre os homens. Indecisa entre a liberdade de adentrar o universo masculino e a inveja por não se fazer tão admirada ao não corresponder ao modelo feminino de vulnerabilidade e vaidade, não se conforma com a impressão causada pela irmã:

> FANNY: [...] [Maria] estava uma manhã inteira a frisar o cabelo e a escolher o vestido. Parecia uma santa num andor e os homens ficavam doidos por ela. José Augusto ficou doido por ela. [...] Maria caiu-lhe aos pés, coitadinha! Não resistiu e ficaram noivos, amantes, tudo.
> (Bessa-Luís, 2018, p. 28)

Significativamente, na sua vez de relatar aquilo que julga como *o principal* em sua história, o que chama a atenção, logo após ela dizer que o pai a ensinou a atirar, é a revelação de seu impulso quase incontido em atirar nos rapazes que ficaram encantados pela irmã.

O episódio, que remonta à adolescência da protagonista, diz respeito a um dia em que ela e a irmã estavam no jardim e dois rapazes passaram próximos ao muro da propriedade. Ao perceber o interesse de ambos pela outra, Fanny destaca o fato de ter sido acometida, na ocasião, por um desejo quase incontrolável de atirar neles:

> FANNY: [...] Estava numa tarde com a minha irmã a regar o jardim e por cima do muro vi dois rapazes que passavam a cavalo. Minha irmã não os viu mas eu sim. Vi que a amaram ambos tão de repente que parecia coisa de encanto. [...] Vi os homens por cima do nosso muro e fiquei a olhar para eles. Apeteceu-me matá-los. Se tivesse ali uma espingarda, tinha-os matado.
> (Bessa-Luís, 2018, pp. 26-27)

A situação escolhida por ela como a mais representativa de sua vida traduz a situação conflitante da mulher na sociedade patriarcal: apesar de desprezar a vaidade da irmã, descrita por ela como sinal de futilidade, Fanny ressente-se da admiração que ela desperta nos homens. Essa alternância, entre querer fugir aos padrões impostos e amargar a consequência dessa transgressão, constitui talvez uma das principais causas da rivalidade feminina, alimentada de forma conveniente pelo patriarcado.

Em seguida, para horror das demais, revela, com indisfarçável orgulho, que não sossegou enquanto não lhe roubou o noivo:

> FANNY: Quem casou fui eu. Tirei-lhe o homem como quem tira uma carteira. Roubei-a, atirei-a para as bocas do mundo, teve que casar com um enfermeiro pobre que a levou com o dote e a fama de enganada. Assim acabam os amores inocentes.
> (Bessa-Luís, 2018, p. 28)

A caracterização de Fanny abre ainda espaço para uma reflexão sobre a amarga narrativa de seu casamento. Para alguém cuja identidade

dependia da validação de seu poder de sedução, ser desprezada sexualmente pelo marido deve ter sido um golpe insuportável, coroando, de forma trágica, a história do triângulo amoroso no Portugal romântico com um de seus maiores expoentes. Ao inserir Camilo Castelo Branco, ícone do romantismo português, como um dos vértices desse triângulo, a narrativa original mergulha de forma ainda mais profunda no universo romântico de então, sendo o resgate da protagonista especialmente expressivo no texto teatral.

A última personagem de *Três mulheres com máscara de ferro* é Ema Luísa, resgatada do romance *Vale Abraão*, publicado em 1991. O nome composto aproxima-a não apenas de sua homônima francesa, mas também da versão portuguesa de Ema, a ingênua Luísa d'*O Primo Basílio*. Apesar de o cineasta Manoel de Oliveira já lhe haver solicitado que escrevesse algo próximo de uma versão portuguesa de *Madame Bovary*, a protagonista de *Vale Abraão* teria sido verdadeiramente baseada em uma mulher que Agustina conheceu e que a havia impressionado. A amiga inconformada com a realidade circundante teria sido a grande inspiração da autora, informação inclusive confirmada pela filha em entrevista.

Além das referências imediatas ao romance flaubertiano – Ema, jovem confinada à província natal, que se casa com um médico de nome Carlos, caracterizado como alguém medíocre em termos pessoais e profissionais –, o que mais se destaca na narrativa é a permanente angústia existencial que acomete a protagonista, o que a faz, inclusive, receber a alcunha pejorativa de *bovarinha*.

Apesar de a narrativa se situar cronologicamente no Portugal imediatamente anterior à Revolução dos Cravos – o que coloca a Ema agustiniana como uma mulher do século XX, já capaz de expressar seus desejos –, ela segue marcada pelo inconformismo, por uma profunda insatisfação com o mundo ao redor. Se, em *Fanny Owen,* a tensão ocorria em decorrência do descompasso entre as expectativas românticas e a realidade, em *Vale Abraão* o tédio vivenciado por Ema traduz a angústia diante de uma sociedade ainda marcada pelo conservadorismo e pela hipocrisia.

A amargura sentida pela protagonista aparece como indissociável de sua identidade feminina, sendo, portanto, insolúvel:

> *Não podia explicar-lhe que uma mulher, ao ser engendrada no ventre da mãe, está já marcada para o insucesso.* Enquanto o homem trata de se aplicar à vida por diferentes meios, a arte, a guerra, os negócios, a mulher não tem hipótese de escapar ao braço de ferro que acabará por destruir todas as suas partículas. (Bessa-Luís, 2017, p. 70. *Grifos nossos*)

Alda Maria Lentina, em estudo sobre *Três mulheres com máscara de ferro*, analisa as peculiaridades de Ema em *Vale Abraão*, apontando o redimensionamento de seu perfil em relação à personagem francesa que lhe serviu de referência:

> Ema será então a mulher que marca uma nova fase emancipatória feminina, a da segunda geração do feminismo delimitada por Julia Kristeva e que aparece em França por volta de 1968. Através desta personagem central de *Vale Abraão*, Agustina Bessa-Luís retoma as características da Bovary de Flaubert, tais como as da mulher adúltera e transgressora, para ultrapassá-las, transformando-a numa mulher sexualmente ambígua e capaz de expressar os seus desejos e livre vontade. (Lentina, 2018, p. 90)

Essa suposta liberdade, contudo, não é suficiente para coibir a amargura da protagonista, que se ressente da própria condição, numa frustração que abrange diversas camadas de sua realidade. Reside na *Quinta do Lodeiro*, cujo nome remete ao campo semântico do repugnante, ecoando a sua repugnância pela própria vida. *Lodeiro*, segundo Houaiss, é um sinônimo de *lodaçal*, ou seja, "lugar em que há grande quantidade de lodo; atoleiro, lamaçal" e, em sentido figurado, significa "lugar degradante; ambiente degenerado, decadente". Diferentemente do que ocorre com suas homônimas flaubertiana e queirosiana – ingênuas e aprisionadas em uma realidade destituída das aventuras com que sonhavam –, o adultério e o consumismo da Ema Luísa agustiniana surgem apenas como estratégias para aplacar seu tédio diante da vida, sem que haja qualquer expectativa de caráter romântico.

A sensação de não pertencimento inclui o espaço onde a narrativa é ambientada: quanto mais a personagem caminha em suas tardes de enfado, mais se sente exilada, não pertencente a lugar algum. Significativamente, sua morte – que a narrativa não desvenda se se tratou de acidente ou de

suicídio – ocorre quando pisa em falso em uma ponte de tábuas apodrecidas pelo tempo, acabando por se afogar, numa sugestiva metáfora da corrosão emocional agravada pelo tempo.

A personagem, como mencionamos, recebe o apelido de *bovarinha*, em alusão a um dos maiores ícones da insatisfação feminina. Ema Bovary, personagem do realismo francês, torna sua dor tão representativa que deu origem ao termo *bovarismo*, cunhado pelo filósofo francês Jules de Gaultier, significando "pessoas que vivem em estado de insatisfação crônica, porque insistem em negar a realidade"[1].

Curiosamente, aquilo que é tratado como uma condição patológica pela Psicologia pode, na verdade, sinalizar a opressão feminina na sociedade judaico-cristã ocidental, gerando o tédio crônico traduzido no bovarismo. O fato de tal insatisfação ser mais flagrante em mulheres não seria coincidência, visto serem elas as mais oprimidas em sociedades androcêntricas.

Clarissa Pinkola Estés, psicanalista junguiana, analisa, em *Mulheres que correm com os lobos,* o silenciamento sofrido pela mulher nas culturas patriarcais em função da ameaça por elas representada. O feminino, mais conectado ao intuitivo, ao natural e ao selvagem, é visto como algo que deve ser domesticado, adequando-se à ideologia falocêntrica.

Quando a *alma selvagem* – aqui entendida como o lado mais recôndito da psique, com seus valores e anseios – é aprisionada, várias são as consequências: por vezes, o indivíduo tenta se convencer de que é feliz daquele modo, ainda que pequenas crises depressivas demonstrem que tal refreamento não é saudável. Com isso, acumula uma energia que, mal canalizada, cedo ou tarde irá irromper:

> Esses aspectos rejeitados, desvalorizados e "inaceitáveis" da alma e do self não ficam simplesmente ali parados nas trevas, mas conspiram para decidir quando e como farão uma tentativa para alcançar a liberdade. Eles borbulham ali no inconsciente, em fervilhante ebulição, até que um dia, não importa se a tampa que os cobre esteja bem fechada ou não, explodem em todas as direções num caudal descontrolado e com vontade própria. (Estés, 1994, p. 297)

1. https://www.pensarcontemporaneo.com/bovarismo-psicologia-da-insatisfacao/ . Acesso em 20 ago. 2024.

E, na sociedade patriarcal, há uma vigilância especialmente severa em relação ao comportamento feminino. Aprisionada, a mulher passa a sofrer daquilo que Estés denomina *fome da alma*, um permanente vazio, impossível de ser aplacado, numa situação que nos parece muito próxima da que teria sido classificada como *bovarismo*. Quando uma mulher é alijada de sua alegria e de tudo o que lhe dá sentido à vida, ela começa a padecer do estado referido por Estés:

> É então que a vida da mulher é dominada pela palidez porque ela está com *hambre del alma*; é uma alma faminta. Tudo o que ela quer é ter de volta sua vida profunda. [...] A mulher que esteja em condições semelhantes entrou, sem perceber, no forno junto com a vida da sua própria criação. [...]
> Viver no estado de *hambre del alma* [...] é sentir uma fome insaciável. Nessa situação, a mulher arde de fome por qualquer coisa que a faça voltar a se sentir viva. [...] a mulher que foi privada da sua verdadeira vida da alma pode dar a impressão de estar "limpa e penteada", mas por dentro está repleta de dezenas de mãos que imploram e de bocas vazias. (Estés, 1994, pp. 287-288)

Em *Três mulheres com máscara de ferro*, a história escolhida por Ema na hora de compartilhar o seu *principal* diz respeito à imagem de uma santa, contida em um oratório, cujo coração era cravejado de espadas. Quando o pai lhe promete os brincos de diamante da imagem, ela sinaliza a sua frustração por não ter o mais importante – as espadas a lhe atravessar o peito –, já que, sem sofrimento, segundo ela, a vida de uma mulher não faria sentido:

> EMA: [...] Nós tínhamos um oratório grande [...] [com] a imagem duma mulher triste, sentada. Tinha brincos de brilhantes nas orelhas e sete espadas de prata espetadas no peito. Um dia, meu pai [...] disse-me assim: "Estes brincos, dou-tos quando fores grande [...]". Eu fiquei triste. Devia ficar contente, mas fiquei triste. [...] [Disse]: "Eu quero os brincos; mas sem as espadas os brincos não prestam. Quero as sete espadas no meu coração."
> (Bessa-Luís, 2018, p. 26)

Curiosamente, a imagem do oratório diz respeito às sete dores da Virgem Maria, todas ligadas à angústia materna diante dos suplícios de

Cristo. O coração trespassado por sete espadas, sobretudo em se tratando da figura feminina que constitui o exemplo máximo de pureza e resignação, é por si expressivo quando se analisa a representação da mulher na cultura patriarcal. Ema deseja o suplício, emblemático por se referir às dores de mãe, sobretudo tendo sido ela muito precocemente privada da figura materna.

Ao eleger aquilo que considera o momento/situação mais importante de sua vida – o *principal* –, cada uma acaba por ressaltar o traço que a colocou no panteão da obra de Agustina: Quina, apesar da rusticidade, soube manejar habilmente a percepção da natureza humana em proveito próprio, assegurando a continuidade da Vessada; Fanny, em meio aos arroubos apaixonados da alma romântica, obteve uma educação privilegiada, com acesso a habilidades tidas como masculinas, e tornou-se uma mulher fascinante e capaz de colocar os homens a seus pés, mesmo que seu destino tenha sido trágico; e Ema, desde sempre angustiada diante das limitações da condição feminina, revelando que tal descompasso independe de tempo e lugar e afogando-se, é uma Ofélia contemporânea, em circunstâncias incertas. Cada uma padeceu da *fome da alma* e a mitigou de algum modo.

Apesar de tão díspares, as narrativas convergem para dois pontos fundamentais: as três reivindicam e assumem seu lugar de fala ao eleger aquilo que consideram o ponto mais relevante de suas histórias, no relato de ações que demonstram terem elas tomado as rédeas da própria vida: Quina, na escolha de renunciar aos homens a quem amou (como filha, mulher e mãe adotiva) para manter a propriedade de pé; Fanny, oriunda de um meio privilegiado, desejosa de ser idolatrada por um homem sem precisar assumir um papal submisso e passivo (nesse sentido, a raiva descabida dos admiradores da irmã e o empenho em roubar-lhe o noivo parecem reforçar essa leitura), e Ema, a que carrega na alma a incompletude e que se casou por amor, detentora da angústia feminina.

Suas histórias são costuradas pelo casamento ou pela renúncia a ele – o dos pais de Quina e a opção desta pelo celibato; o matrimônio de Fanny com o ex-noivo da irmã, jamais consumado, e cuja culpa a consumiu; e o de Ema com aquele que a levaria à ruína emocional. O fato de as atitudes masculinas constituírem elementos catalisadores das trajetórias femininas, bem como a escolha de três protagonistas femininas com perfis distintos – uma camponesa, uma mulher da classe alta da sociedade oitocentista e

outra pertencente a uma elite provinciana –, podem conter uma proposta de retratar a angústia da condição feminina, não circunscrita a um tempo ou local específicos, na sociedade patriarcal.

As protagonistas de Agustina destoam do senso comum, rompendo com a tradição patriarcal. Ao negar o pensamento que estabelece lugares delimitados para os gêneros, sua escrita do feminino marca esse protesto que, ainda que não seja jamais admitido, acaba por estruturar grande parte de sua produção literária.

Findos os relatos, entremeados a comentários diante das histórias alheias, com reflexões sobre compaixão, culpa e perdão, Ema surge com uma proposta surpreendente:

> EMA: Vamos pôr as nossas máscaras e voltar para o nosso lugar. Elas 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, 2018, p. 28)

Ainda que o desfecho pareça sugerir uma resignação à condição opressiva de antes, as protagonistas demonstram já possuir uma consciência, que se propõem a ocultar, mas que é passível de ser acessada a qualquer tempo. Em nome do direito ao amor, condenam-se ao martírio das máscaras, muito embora suas palavras – *como os iguais não se podem amar* – contenham uma crítica ao modo como as relações amorosas e de poder são estabelecidas e conectadas. Contudo, essa aparente castração é voluntária, podendo ser, quando necessário, revertida.

Além de reunir num texto três mulheres julgadas como as mais importantes por sua criadora, *Três mulheres com máscara de ferro* possui ainda o mérito de resgatar mulheres de diferentes fases da obra de Agustina e de diferentes perfis socioculturais. Talvez essa reunião, aproximando mulheres tão díspares, revele como o desejo feminino, tão obscuro quanto as indagações suscitadas a seu respeito, se resume tão-somente ao anseio por uma existência plena, isenta de máscaras, sem a opressão da vã glória de mandar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bessa-Luís, A. (s.d.). *A sibila* [The sibyl]. Guimarães Editores.

Bessa-Luís, A. (1979). *Fanny Owen*. Guimarães Editores.

Bessa-Luís, A. (2017). *Vale Abraão* [Abraão valley]. Relógio D'Água Editores.

Bessa-Luís, A. (2018). *Três mulheres com máscara de ferro* [Three women in iron masks]. Relógio D'Água Editores.

Camargo, F. B. (2022). *Varandas voltadas ao Douro: Ler a Casa Portuguesa na literatura de Agustina Bessa-Luís e no cinema de Manoel de Oliveira* [Balconies facing the Douro: Reading the Portuguese House in the literature of Agustina Bessa-Luís and the cinema of Manoel de Oliveira]. [Tese de Doutorado. UNESP]. Repositório Institucional UNESP. http://hdl.handle.net/11449/235629

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1990). *Dicionário de símbolos* [Dictionary of symbols]. José Olympio.

Estés, C. P. (1994). *Mulheres que correm com os lobos* [Women who run with the wolves]. Rocco.

Lentina, A. M. (2018). Três mulheres com máscara de ferro, de Agustina Bessa-Luís: feminismo e subversão [Three women in iron masks, by Agustina Bessa-Luís: feminism and subversion]. *E-Letras com vida, 1*(1), 90-100.

Data de submissão/ Submission date: 22/08/2024
Data de aprovação/ Approval date: 02/10/2024

Esta revista tem uma licença Creative Commons – Attribution – Non-Commercial (CC--BY-NC 4.0) / This journal is licensed under a Creative Commons – Attribution – Non--Commercial (CC-BY-NC 4.0) license