

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

RODOLFO PEREIRA PASSOS

**O AVESSE DO DIÁLOGO OU
A INSOLÚVEL INCOMUNICABILIDADE DO
AMOR: O TEATRO DE AGUSTINA BESSA-LUÍS**



ARARAQUARA – S.P.

2022

RODOLFO PEREIRA PASSOS

**O AVESSO DO DIÁLOGO OU
A INSOLÚVEL INCOMUNICABILIDADE DO
AMOR: O TEATRO DE AGUSTINA BESSA-LUÍS**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, como requisito para obtenção de título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica do Drama.
Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim.
Bolsa: CAPES-PROEX

ARARAQUARA – S.P.
2022

| | |
|-------|---|
| P289a | <p>Passos, Rodolfo Pereira</p> <p>O avesso do diálogo ou a insolúvel incomunicabilidade do amor: o teatro de Agustina Bessa-Luís / Rodolfo Pereira Passos. -- Araraquara, 2022</p> <p>187 f. : il., tabs., fotos</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara</p> <p>Orientador: Jorge Vicente Valentim</p> <p>1. Agustina Bessa-Luís. 2. Teatro português contemporâneo. 3. Feminismo. 4. Incomunicabilidade. I. Título.</p> |
|-------|---|

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

RODOLFO PEREIRA PASSOS

**O AVESSE DO DIÁLOGO OU A INSOLÚVEL INCOMUNICABILIDADE DO
AMOR: O TEATRO DE AGUSTINA BESSA-LUÍS**

Tese apresentada à Banca Examinadora, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica do Drama

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim.

Bolsa: CAPES-PROEX

Data da defesa: 24/05/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (PPGELI/UFSCar) – Orientador e Presidente

Prof. Dr. José Cândido Oliveira Martins (Universidade Católica Portuguesa / Braga) –
Arguidor Titular

Profa. Dra. Luci Ruas Pereira (UFRJ) – Arguidora Titular

Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins (UNESP/Assis) – Arguidor Titular

Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira (UNESP/FCLAr) – Arguidora Titular

Prof.^a Dr.^a Silvana Pessôa de Oliveira (UFMG) – Membro Suplente

Prof. Dr. Rodrigo Valverde Denubila (UFU) – Membro Suplente

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes (UNESP/FCLAr) – Membro Suplente

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A **Emanuele**, minha querida esposa.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, **Jorge Vicente Valentim**, pela oferta, em forma de presente, da peça *Garrett, O Eremita do Chiado*, que, ao fim e ao cabo, se desdobrou neste trabalho sobre o teatro de Agustina Bessa-Luís. Agradeço-lhe por sua imensa e inexorável dedicação a todos os seus alunos, acreditando plenamente no potencial acadêmico de cada um, incluindo o meu.

À banca examinadora (titulares e suplentes), composta pelos Profs. Drs. **Jorge Vicente Valentim, José Cândido Oliveira Martins, Luci Ruas Pereira, Gilberto Figueiredo Martins, Renata Soares Junqueira, Silvana Pessoa de Oliveira, Rodrigo Valverde Denubila e Maria Lúcia Outeiro Fernandes**, pela leitura da tese e pelas inúmeras contribuições na sua construção, a partir das valiosas reflexões, em especial, pelas conversas em disciplinas ministradas na UNESP – Araraquara.

A CAPES-PROEX,

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Em tudo e sempre – exceto numa coisa que não vem para aqui – se pode e deve ter mais fé nas mulheres que nos homens; em coisas de arte seu voto é decisivo.”

[Almeida Garrett. *Frei Luís de Sousa*, Prefácio à 1ª ed.1843]

“Mesmo as obras dos homens se corrompem e desfiguram ao contato com outros homens. Por isso estamos sós, incomunicáveis com os tempos e as criaturas, a não ser através de uma fé bem comparável ao orgulho e que até os heróis do absurdo, os querubins do efêmero, podem compreender.”

[Agustina Bessa-Luís, *Os Incuráveis*, 1956]

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

[Agustina Bessa-Luís, *O inseparável*, 1958]

“No palco não somos velhos. Tu vives num palco. Andas vestido para o palco. Falas para a plateia. O teu amor é amor de teatro. A casa que está a fazer é o teu teatro.”

[Agustina Bessa-Luís. *Garrett, o Eremita do Chiado*, 1998]

RESUMO

A presente tese tem como objetivo analisar a obra teatral da escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís (1922-2019), composta pelo seguinte *corpus*: *O Inseparável ou o amigo por testamento* (1958), *A bela portuguesa* (1986), *Estados eróticos imediatos de Sören Kierkegaard* (1992), *O tempo de Ceide* (1994), *Party: Garden-Party dos Açores* (1996), *Garrett, o eremita do Chiado* (1998) e *Três mulheres com máscara de ferro* (2014). A partir de uma discussão sobre as relações de poder em torno dos diálogos agustinianos, analisaremos principalmente a recorrente tensão no que tange ao binômio masculino-feminino. Na presente análise, pode-se inferir uma significativa incomunicabilidade do amor e do sujeito moderno, bem como uma recorrente reflexão sobre a debilidade masculina. Demonstraremos, por conseguinte, como a autora portuguesa promove um questionamento sobre a condição feminina a partir de suas obras teatrais, marcadas, muitas vezes, por um pungente silenciamento das personagens mulheres. É necessário destacar o fato de que Agustina Bessa-Luís concretiza, em seu teatro, uma capacidade do imaginário, a partir de figuras clássicas das literaturas europeias e, em especial, da portuguesa (destacando os nomes de Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Fernando Pessoa e Sören Kierkegaard, dentre outros), sem prescindir de uma preocupação de caráter histórico e social, sobretudo no que diz respeito a uma singular e feérica história das mulheres, além da problematização e da ficcionalização da própria História.

Palavras-chave: Incomunicabilidade; Feminismo; Debilidade masculina; Teatro português contemporâneo; Agustina Bessa-Luís.

ABSTRACT

The present thesis aims to analyse the theatrical work by the Portuguese writer Agustina Bessa-Luís (1922-2019). The *corpus* of the present thesis is: *O Inseparável ou o amigo por testamento* (1958), *A bela portuguesa* (1986), *Estados eróticos imediatos de Sören Kierkegaard* (1992), *O tempo de Ceide* (1994), *Party: Garden-Party dos Açores* (1996), *Garrett, o eremita do Chiado* (1998) e *Três mulheres com máscara de ferro* (2014), from a discussion on the power relations around Augustinian dialogues, comprising mainly the male-female binomial. In this analysis, we can infer a significant incommunicability of love and the modern subject, as well as a recurrent reflection on male weakness. We will demonstrate, therefore, how the Portuguese author promotes a questioning about the female condition through her theatrical works, often marked by a poignant silencing of the female characters. It is necessary to highlight the fact that Agustina Bessa-Luís embodies, in her theater, a capacity of the imagination, based on classic figures from European literature and, in particular, from Portuguese one (highlighting the names of Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Fernando Pessoa and Sören Kierkegaard, among others), without dispensing with a concern of a historical and social nature, especially with regard to a singular and fairy history of women, as well as a problematization and fictionalization of History itself.

Keywords: Incommunicability; Feminism; Male weakness; Contemporary Portuguese theater; Agustina Bessa-Luís.

RESUMÉ

Cette thèse vise à analyser l'œuvre théâtrale de l'écrivaine portugaise Agustina Bessa-Luís (1922-2019), composée du corpus suivant: *O Inseparável ou o amigo por testamento* (1958), *A bela portuguesa* (1986), *Estados eróticos imediatos de Sören Kierkegaard* (1992), *O tempo de Ceide* (1994), *Party: Garden-Party dos Açores* (1996), *Garrett, o eremita do Chiado* (1998) e *Três mulheres com máscara de ferro* (2014), à partir d'une discussion sur la relations de pouvoir autour des dialogues augustins, comprenant principalement le binôme masculin-féminin. De cette analyse, on peut inférer une incommunicabilité significative de l'amour et du sujet moderne, ainsi qu'une réflexion récurrente sur la faiblesse masculine. Nous montrerons comment l'auteur portugais promeut un questionnement sur la condition féminine à travers ses œuvres théâtrales, souvent marquées par un poignant silence des personnages féminins. Il faut souligner le fait qu'Agustina Bessa-Luís incarne, dans son théâtre, une capacité exceptionnelle de l'imagination, basée sur des figures classiques de la littérature européenne et, en particulier, du portugais (en soulignant les noms d'Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Fernando Pessoa et Sören Kierkegaard, entre autres), sans renoncer à un souci d'ordre historique et social, notamment à l'égard d'une histoire singulière et féerique des femmes, ainsi qu'une problématisation et fictionnalisation de l'Histoire elle-même.

Mots clés: Incommunicabilité; Féminisme; Faiblesse masculine; Théâtre portugais contemporain; Agustina Bessa-Luís.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 10 |
| 1.1 Agustina Bessa-Luís: Teatro e “plenitude do imaginário” | 10 |
| 1.2 A insolúvel incomunicabilidade | 27 |
| 1.3 Notas sobre o teatro português moderno | 39 |
| 2 PRIMEIRAS PEÇAS DE BESSA-LUÍS: O INSEPARÁVEL E A BELA PORTUGUESA | 51 |
| 2.1 Agustina, conservadora subversiva? | 51 |
| 2.2 A mulher como o “incidental” | 55 |
| 2.3 A inseparável razão patriarcal | 63 |
| 2.4 O excêntrico amigo por testamento | 68 |
| 2.5 O dilema erótico-conjugal na <i>Bela Portuguesa</i> | 80 |
| 2.6 Na senda de Ibsen: <i>Hedda Gabler</i> revisitada | 85 |
| 3 KIERKEGAARD, CAMILO E GARRETT: O FALHANÇO DOS PERSONAGENS SEDUTORES NO TEATRO DE AGUSTINA BESSA-LUÍS | 92 |
| 3.1 O Artista: uma figura indeterminada? | 92 |
| 3.2 Kierkegaard: a inteligência sedutora da melancolia | 96 |
| 3.3 O extenso riso e a sedução por palavras | 106 |
| 3.4 O tempo e o tédio da família Castelo Branco | 111 |
| 3.5 A torrente do gênio Camilo e a “partilha no cinismo” | 121 |
| 3.6 Almeida Garrett: o teatral eremita do Chiado | 127 |
| 3.7 Portugal de Garrett ou um pedaço de terra desanimada | 131 |
| 4 GARDEN PARTY DOS AÇORES: O ENIGMA DO AMOR OU O ABISMO DA COMPREENSÃO | 138 |
| 4.1 “Obscuras profundezas”: o caso de Agustina e Manoel de Oliveira | 138 |
| 4.2 A dicção brechtiana lembrada? | 143 |
| 4.3 Electra: “no sentido mais feminino” | 146 |
| 5 SIBILA, FANNY E EMA: TRÊS MULHERES COM MÁSCARA DE FERRO | 151 |
| 5.1 Sobre a retomada de um “drama estático” | 151 |
| 5.2 A tragédia do emudecimento | 155 |
| 5.3 Desvelando a “sororidade” agustiniana | 161 |
| 5.4 À sombra das veladoras de Pessoa | 165 |
| 6 CONCLUSÕES MOVEDIÇAS | 171 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 176 |

1 INTRODUÇÃO

1.1 Agustina Bessa-Luís: Teatro e “plenitude do imaginário”

Teatro é o escaparate de todas as artes. Todas as artes são todas as peças da mesma coisa.

[José de Almada-Negreiros. *O meu teatro*, 1971]

O investigador e ensaísta português José Carlos Seabra Pereira, a propósito dos estudos elaborados sobre o teatro de Agustina Bessa-Luís (1922-2019), abrangendo o período até o ano de 2008, é categórico ao utilizar a enfática expressão “desatenção quase generalizada” (PEREIRA, 2009, p.21) por parte da crítica especializada, em virtude do raro material crítico existente sobre a obra teatral da escritora portuguesa até aquele momento.

É preciso levar em conta que muitos dos conhecidos pesquisadores da obra agustiniana, tais como Álvaro Manuel Machado (1983, 2017, 2017), Catherine Dumas (2002, 2017) e Silvina Rodrigues Lopes (1989, 1992, 2009), por exemplo, se debruçaram exclusivamente sobre a obra romanesca de Agustina Bessa-Luís, produzindo um material, evidentemente, pontual e incontornável para a compreensão de sua trajetória literária. Todavia, em relação ao teatro de Bessa-Luís, que, a nosso ver, é deveras significativo, encontramos somente algumas notas esparsas, como é o caso do material organizado por Isabel Ponce de Leão, intitulado *Estudos Agustinianos* (2009). Nesta obra, dentre os mais de 40 artigos sobre a obra de Agustina Bessa-Luís, somente três se ocupam de sua produção teatral, e todos eles dizem respeito, exclusivamente, à peça *Garrett, o Eremita do Chiado* (1998). Em relação às histórias do teatro português e de textos panorâmicos sobre a produção dramática a partir da segunda metade do século XX, a título de exemplos, o nome de Agustina aparece muitas vezes apenas de relance, em um brevíssimo comentário, como são os casos de *História do teatro português*, de Luciana Stegagno Picchio (1969); *Para o estudo do teatro em Portugal*, de Fernando Mendonça (1971); e “Teatro desde a presença”, de Carlos Porto (2002). Nos dois primeiros casos, com datas de publicação até o início da década de 1970, este fato é compreensível, levando em consideração que Agustina Bessa-Luís havia publicado somente uma peça até aquele momento: *O Inseparável* (1958). Já no caso do crítico português José Oliveira Barata, em *História do teatro português* (1991), o nome de Agustina não é sequer mencionado, talvez pelo fato de o ensaísta convergir as suas atenções para Bernardo Santareno e Luis de Sttau Monteiro, procedimento, aliás, muito próximo do adotado por Carlos Porto, no ensaio em que se dedica a mostrar um cenário epocal e panorâmico, no texto integrante da *História*

da literatura portuguesa (LOPES, MARINHO, 2002). Neste último trabalho, Agustina Bessa-Luís aparece citada apenas em dois parágrafos, numa menção muito breve à sua produção dramática.

Observando, portanto, este estranho silenciamento da crítica sobre a obra teatral de uma das autoras mais instigantes da literatura portuguesa do século XX, é nosso intuito, aqui, investigar as principais peças de teatro de Agustina Bessa-Luís, revelando aquilo que tem sido esquecido pela crítica, de acordo com a expressão de Seabra Pereira, isto é, levando em conta a “desatenção” que se tem notado, até o momento, à produção dramática da autora portuguesa. Consideramos para esta investigação os seguintes títulos, escritos exclusivamente sob a chancela genológica do teatro: *O Inseparável ou O amigo por testamento* (1958), *A bela portuguesa* (1986), *Estados eróticos imediatos de Sören Kierkegaard* (1992), *O tempo de Ceide* (1994), *Party: Garden-Party dos Açores* (1996), *Garrett: o eremita do Chiado* (1998) e *Três mulheres com máscara de ferro*, (texto escrito em 1998, mas publicado somente em 2014). Vale esclarecer que o texto de caráter dramaturgic *Party: Garden-Party dos Açores* (1996) foi escrito e utilizado como roteiro para o filme homônimo do cineasta português Manoel de Oliveira, mas será aqui lido também, enquanto obra com forte caráter teatral.

É necessário ressaltar que o caráter imaginativo da escritora se mescla, em sua obra dramaturgic, com uma preocupação de caráter social e crítico, no que diz respeito, por exemplo, à presença de suas personagens *mulheres*. Trata-se daquele aspecto que Óscar Lopes sensivelmente destacou ao analisar os *Contos Impopulares* (1953), de Agustina Bessa-Luís. Segundo o ensaísta português, esta obra singular continha, com efeito, uma “fina e nervosa notação do real”, mas que parecia ser, sempre, “varrida por um vento de sobrenaturalidade” (LOPES, 1986, p.15).

De forma similar, também Eduardo Lourenço considera a obra de Agustina Bessa-Luís como “realista e fantástica ao mesmo tempo” (LOURENÇO, 1994, p.16). Não obstante, o renomado crítico português pontua que a autora em foco produziu uma obra a ser considerada inaugural, pois, pela primeira vez, notadamente a partir de *A Sibila* de 1954, a transcrição literária de uma experiência e de um mundo aparecia “solidária, fundida, indistinta desse mesmo mundo” (LOURENÇO, 1994, p.16). Sob tal perspectiva, pretendemos percorrer e desvendar os mundos sociais e imaginários criados por Agustina Bessa-Luís no âmbito da sua produção teatral, evidenciando, principalmente, a sua contundente reflexão crítica e social, unida a uma singular capacidade do imaginário,

noção percebida, aliás, por Álvaro Manuel Machado, em *Agustina Bessa-Luís: o imaginário total* (1983).

Vale a pena frisar que, para Agustina, no tocante a esta operação de transcrever uma experiência de mundo, o contador de histórias não é exatamente um romancista, mas alguém que toma a palavra como um recurso produtivo a mais, não apenas com um objetivo único. Na sua perspectiva, assim, o contador de histórias serve, primordialmente, para revelar *a memória do amor*. Isto implica a revelação de que “[...] apenas a memória do amor nos resta para nos tornar a vida amável e contagiosa. Todo aquele que possui a memória do amor é com certeza um contador de histórias” (BESSA-LUÍS, 1961, p. 293). Portanto, o contador de histórias não é apenas um romancista, mas um *artista*. Personagens presentes no teatro de Bessa-Luís tais como Garrett, Kierkegaard, Camilo, por exemplo, foram artistas e personagens significativos (escolhidos e retomados pela autora portuguesa) que se deixaram arrastar pela memória do amor, no sentido agustiniano pleno, e, assim, legaram uma obra completamente expressiva e relevante.

Tais personalidades (no caso dos escritores personagens) não só surpreendem existencialmente, como também, em contrapartida, são surpreendidos pelos episódios mais marcantes de suas próprias trajetórias, “tão vivos no seu coração, que não pode menos do sublinha-los conforme a sua própria surpresa” (BESSA-LUÍS, 1961, p.293). Tais personagens tornam-se “auditório da vida”, isto é, nas palavras de Agustina, elas participam, coexistem, exprimem-se e, sobretudo, revelam a memória do amor.

Conforme destacado por Rodrigo Valverde Denubila (2015), a memória do amor constitui um importante conceito proposto por Agustina, no qual a autora sublinha a relação entre a memória do eu e uma busca de identidade. Ou seja, a consciência do próprio autor lança uma espiral sobre si e ficcionaliza vivências, ao passo que o *Eu* e o *Outro* ganham densidade, na medida em que a obra literária é construída. Se uma existência se torna literária, essa vida traz consigo um “rol de adjetivos, de conceitos em um complexo emaranhado” (DENUBILA, 2015, p.41), o que, por conseguinte, faz com que a poética agustiniana se estabeleça na medida em que fixa as suas raízes no solo da dúvida, mais precisamente no que concerne ao inacabado da escrita e ao apego ininterrupto à ilusão e à mitologia lusíada.

Os limites entre vida e ficção são ultrapassados e questionados a todo o momento, incluindo o pensamento sobre arte e vida. Esta problemática está na base da constituição do conceito de memória do amor ou memória dos sentimentos. É válido sublinhar, portanto, que Agustina percebe e instaura a existência do *Outro* no tempo, para, assim,

problematizar a diferença em sua criação artística. À luz desta perspectiva, o "sentimento de temporalidade humana" (BESSA-LUÍS, 2000, p.91) passa a ser também indicado neste processo, enquanto fonte de angústia dos seres e das personagens, e "isso faz com que o signo do trágico se instaure e trespasse a cosmovisão agustiniana" (DENUBILA, 2015, p. 55).

É preciso, antes, entender que Agustina trabalha com uma língua iluminada, desde a sua obra maior *A Sibila*, romance que pode ser lido a partir da presença de uma narrativa poética com um impulso místico, ou simplesmente uma “narrativa do ser humano à procura das suas raízes” (OLIVEIRA, 2017, p.280). No meu entender, seu teatro deve ser entendido também nesta ótica mística para se atingir uma outra dimensão das coisas, para revelar poeticamente a história dos homens, e assim “tudo que estremece, sonha, espera e tenta, sob a carapaça da consciência, sob a pele, sob os nervos, sob os dias felizes e monótonos, os desejos concretos, a banalidade que escorre das suas vidas” (BESSA-LUÍS, 2017, p.250).

Convém deixar claro que o questionamento sobre o ser, a literatura e o mundo contemporâneo compreenderá, cada vez mais, uma crítica da própria realidade. Há, por este viés, uma constituição pacífica, mas precária, que poderia ser desvendada através da aceitação do pluralismo do real. Em outras palavras, não existiria um único universo simbólico estável regendo toda e qualquer experiência no interior da sociedade. Assim, o deslindar da realidade parte do pressuposto de que há um universo simbólico mais alargado, cujas falhas ou deficiências serão supridas pela feição conceitual dos universos parciais mais especializados (DUARTE JUNIOR, 2004). Compreendemos, portanto, que a retomada e a reinvenção da História (considerando as personalidades da história de Portugal, principalmente) é algo patente na ficção de Bessa-Luís, incluindo uma reivindicação da importância das mulheres na História. Isto significa, de modo muito profícuo, ir contra as definições totalitárias e aos seus agentes terminantemente estabelecidos como verdadeiros.

É importante sublinhar, neste prisma, que, segundo Anamaria Filizola (2000, p. 28), o nome de Agustina Bessa-Luís vai aparecer sob o tópico da novelística ligada à emancipação feminina, no que tange aos anos pós-guerra, em meio a inúmeros outros nomes representativos nas mais diversas realizações literárias, e que tiveram em comum a tomada de consciência acerca da situação feminina, dialogando com a realidade portuguesa. Nesse sentido, Agustina Bessa-Luís é também apontada por António José

Saraiva e Óscar Lopes (2005), na sua referencial *História da Literatura Portuguesa*, como uma das mais originais ficcionistas de seu tempo.

Vale, ainda, destacar que a obra de Bessa-Luís não apresenta, se pensarmos em suas características mais evidentes, pontos totalmente semelhantes com as estéticas presenciada ou neorrealista, ainda que a preocupação com a realidade circundante (de cunho social) deva ser considerada como uma das marcas registradas da própria literatura portuguesa. No caso específico da autora em estudo, é nosso intuito abordar a questão do *feminino* no seu teatro, uma vez que o questionamento identitário pode ser visto como a tônica de toda a obra da escritora portuguesa (LOPES, 1992; DUMAS, 2002; HELENO, 2002). Este ponto estabelece um significativo enlace com a questão da liberdade de suas personagens mulheres. Isto implica dizer que a estética do inacabado (um dos aspectos mais peculiares da escrita agustiniana e próprio do pensamento moderno), unida à questão de um imaginário libertador, corroboram mutuamente com a atuação e a presença subversiva de suas personagens.

Por este viés, Catherine Dumas, a propósito da obra ficcional de Agustina Bessa-Luís, percebe que não parece apropriado falar de uma escrita feminina, mas antes de uma *escrita do feminino*. Devemos compreender que o trabalho de escrita de Agustina Bessa-Luís dá primazia a um espaço contemporâneo no qual a partição dos sexos confere um conteúdo dramático à sua obra. Assim, conclui a ensaísta francesa: “o feminino, na sua simbolização e dramatização, contribui no *ecart* ficcional com o reflexo de um interdito subversivamente quebrado ou com um desejo utopicamente cumprido de tocar o não conhecível” (DUMAS, 2002, p. 105).

Nesta linha de reflexão, acreditamos ser relevante analisar as diferentes aparições do binômio feminino-masculino, e sua complexidade inerente à obra da escritora, em especial no que diz respeito à sua produção teatral. Vale a pena ressaltar que a questão da liberdade é essencial nesta discussão, na medida em que o questionamento sobre a libertação da mulher reflete-se sistematicamente em toda a obra ficcional de Agustina Bessa-Luís, com nítidas reverberações em seu teatro. A título de exemplo, em um texto intitulado “A condição da mulher” (1968/1972), a escritora já antecipa suas ideias sobre a condição feminina:

A mulher teve uma prolongada aprendizagem da humildade, esteve durante milênios 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. Lentamente, o espírito vai polindo o seu rosto, libertando-a da

ambiguidade, até que a beleza se revela, não no que sugere de sensualidade, mas de eternidade. (BESSA-LUÍS, 1972, p.164)

Refletindo, de modo análogo, sobre o problema da liberdade simbólica da mulher, Catherine Dumas verifica que as personagens femininas de Agustina Bessa-Luís vivem o drama de um processo de libertação pela inversão simbólica de valores, no tocante aos signos do masculino e do feminino. Em outras palavras, as mulheres tendem a infringir a ordem masculina vigente e, neste sentido, a passividade é constantemente problematizada. Assim, por esta perspectiva, constata-se que “a inversão simbólica serve a propósito da romancista de escrever e interpretar o mundo moderno das relações humanas” (DUMAS, 2002, p.92).

É preciso, antes, entender que há um questionamento pautado nas relações de poder (humanas e intersubjetivas), considerando fundamentalmente o binômio masculino-feminino como parte integrante da problematização da produção teatral agustiniana. Assim, a questão do *poder* encontra-se propriamente nas relações sociais; logo, vale a pena lembrar que, de acordo com os estudos de Michel Foucault (2015), o poder não se encontra em nenhum lugar específico da estrutura social. Da mesma forma, Roland Barthes (2007) compreende o poder como algo presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social, não apenas no Estado, nas classes e nos grupos, mas também na moda, nos jogos, nos esportes, nas opiniões correntes e nas relações familiares e privadas.

Este fato pode dar lugar a duas observações importantes no momento de análise do *corpus* escolhido. Primeira: verifica-se a relevância de uma construção teatral assente numa matriz de relações conjugais e familiares, comumente elaborada por Agustina Bessa-Luís, e ancorada no nível da linguagem ficcional para uma constante subversão dos valores vigentes. Segunda: a outra face deste mesmo problema parte da constatação de que não há exterioridade possível para o poder, pois ele está presente em todas as relações sociais. Logo, não será 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?

De acordo com Isabel Vaz Ponce de Leão (2017), em "Cruzamentos (humor e angústia em Agustina)", é possível detectar a presença do "polêmico", do "contestável" e de jogos de ocultação e desvendamento na obra de Agustina, principalmente no tocante à obra *Party: Garden-Party dos açores* (1996). Segundo Ponce de Leão, há algo

aparentemente claro: a incomunicabilidade entre os mundos masculino e feminino. Esta problemática inclui "diálogos secos" repletos de perversidade, ainda que "por trás deles se esconda a toada pedagógica de quem pretende ensinar a viver" (PONCE DE LEÃO, 2017, p.57).

Também o cineasta Manoel de Oliveira observou a questão do conflito entre o masculino e o feminino como algo central no pensamento de Agustina, propondo assim que autora elaborasse um "diálogo" específico sobre o tema:

Num colóquio, escutei Agustina falar sobre o conflito entre o Masculino e o Feminino. Foi sobre essa ideia que lhe propus qualquer coisa sobre isso: um casal mais novo e outro mais velho onde se revelasse esse confronto e Agustina fez o diálogo (OLIVEIRA *apud* LEÃO, p. 56, 2017).

Ainda segundo Ponce de Leão, há, na obra de Agustina, o *humor* que aparece ora como arma do riso, ora como do sorriso (irônico), revelando, com efeito, um objetivo latente: a denúncia, que se converte em "arma literária vigorosa" (PONCE DE LEÃO, 2017, p.56). A princípio, porém, o humor vive do insólito, cuja força emana justamente do confronto constante entre os dois mundos referidos (o masculino *versus* o feminino). De fato, por meio desta denúncia e desta guerra insólita, Agustina problematiza o mundo das relações humanas e o *tédio* nas relações amorosas, e este ponto se desenvolve como algo fulcral em sua obra dramaturgica, ao mesmo tempo em que rompe com o maniqueísmo e a superficialidade das próprias reflexões desenvolvidas sobre as relações conjugais. Esta questão foi percebida por Manoel de Oliveira, quando destacou o feérico paradoxo do pensamento agustiniano ao demonstrar

[...] o que as mulheres têm de bom, e para demonstrar também como perversos e cheios de maldades "saíram" os homens. E, ao mesmo tempo, não tão paradoxalmente como possa parecer, fazer exatamente a demonstração contrária, isto é: a das mulheres maldosas e dos "santos" homens (OLIVEIRA *apud* LEÃO, p. 57, 2017).

Por meio dessa problemática especial, encontra-se a forma dinâmica do pensamento de Bessa-Luís, repleto de ironia e paradoxo, florescendo a composição complexa dos seus personagens (homens e mulheres) de teatro. Isto tende a comprovar que a incomunicabilidade é um elemento patente em seus diálogos, incluindo esta espécie de *humor desviante*, que se constitui como a base de sua elaboração estética, e desconstruindo toda e qualquer superficialidade no desvelamento das modernas relações humanas.

Relembremos que Roland Barthes (2007) chama o poder de *libido dominandi*, sendo que este se encontra, fundamentalmente, atrelado a todo e qualquer discurso. Desta forma, chama a atenção o fato de que as relações de poder estão situadas e inseridas justamente na *linguagem*. O embate fundamental entre as personagens agustinianas (nosso interesse essencial de estudo) vem comprovar esta mesma linha de questionamento, uma vez que os diálogos produzidos pela escritora evidenciam uma expressão complexa e autorreflexiva sobre tais ligações de poder no nível essencial das relações conjugais.

De acordo com Aparecida F. Bueno (2009), em “Agustina, entre a História e a Ficção”, é principalmente entre as décadas de 1970 e 1980 que, de fato, o interesse de Agustina Bessa-Luís pela matéria histórica torna-se mais evidente e cristalizado. Isto implica dizer que começa a haver uma grande investigação documental por parte da autora para a escrita de suas obras. Neste período, portanto, concentram-se as biografias: *Santo António* (1973), *Florabela Espanca* (1979), *Sebastião José* (1981), *Longos dias têm cem anos* (1982) e *Marta Telles: o castelo onde irás e não voltarás* (1986).

Ainda é preciso considerar, neste conjunto, outras obras classificadas como romances históricos ou “biografias romanceadas” – ou, aquilo que Maria de Fátima Marinho irá classificar como “romances que relatam a vida de personagens de cuja referencialidade não podemos duvidar” (MARINHO, 1999, p. 173) –, como são os casos de *Fanny Owen* (1979), *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), *Um bicho da terra* (1984) e *A monja de Lisboa* (1985). Assim, de acordo com Fátima Bueno (2009), o que é comum à maioria desses livros é a forte pesquisa de embasamento documental e histórico. Com efeito, Agustina é autora de uma obra vastíssima, sobretudo no gênero romance, onde o seu diálogo com a história de Portugal e com alguns personagens importantes da cultura de seu país aparece realizado de forma marcante.

Desta perspectiva, algumas figuras históricas que deixaram marcas indeléveis na cultura portuguesa, como D. Pedro, Dona Inês de Castro, D. Sebastião e o Marquês de Pombal, por exemplo; e escritores da estirpe de um Almeida Garrett, de um Camilo Castelo Branco, de um Fernando Pessoa, de um Teixeira de Pascoaes e de uma Florabela Espanca estiveram sempre presentes na obra de Agustina, quer em textos de caráter ensaístico, quer os biográficos ou os ficcionais. Por isso, consideramos importante atentar para os tênues limites de fronteiras que se formam como expressão emblemática da escrita agustiniana.

O labor estético de Agustina Bessa-Luís obedece, sobretudo, a um “desejo de mover a História e tirá-la da sua imobilidade” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 2). Este aspecto contempla a ideia de “plenitude do imaginário”, pensada por Álvaro Manuel Machado (1983), quando há uma elaboração complexa que é, na verdade, “[...] plenitude do imaginário – mas que é também plenitude do inacabado, do infinitamente recomeçado” (MACHADO, 1983, p.11).

Assim, cristaliza-se no horizonte estético um conceito fundamental para compreender a obra de Agustina: *a plenitude do imaginário* como caudal libertador. Esta noção tende a retirar a História de sua imobilidade, e, de modo paralelo, por meio da linguagem e da reflexão, deseja suprimir uma estagnação profunda dos indivíduos e da própria cultura, tal como propõe Agustina Bessa-Luís:

Ora, é este congelamento do indivíduo, como exemplo circular e perfeitamente emparedado, que eu quis sempre evitar. Porque numa sociedade que se pretende despertar no seu rico potencial não há um discurso venerável, há só a linguagem como discurso de aproximação, caudal libertador da imaginação. (BESSA-LUÍS, 1982, p.02)

Ainda conforme Machado (1983), a total invenção da verdade compreende esta espécie de intervenção e invenção de uma “verdade” histórica. Neste sentido, é interessante observar que, se pensarmos na estética de Agustina Bessa-Luís, este ponto seria uma espécie de justificação primeira de toda a arte: “porque a arte em geral tem para Agustina o poder incomensurável de um imaginário sempre renovado e sempre em contato com as origens do homem, ela acaba por ser imprescindível” (MACHADO, 1983, p.163). Ainda de acordo com Machado, o conceito de *plenitude do imaginário* (ou imaginário total) estaria profundamente relacionado com a reelaboração da História, sendo que a escritora portuguesa utiliza justamente a linguagem como meio de se aproximar das origens do homem, e, assim, através deste imaginário específico, haveria a possibilidade de libertá-lo dos seus próprios condicionamentos históricos.

De fato, o efeito retórico na obra de Agustina, como igualmente percebeu José Manuel Heleno (2002), em *A paixão da incerteza*, aparentemente poderia indicar alguma leviandade, em razão da maneira displicente com que são abordados assuntos considerados sérios, tais como o amor, o mal e a História. Todavia, o discurso retórico tende a chamar a atenção para a própria linguagem e seus artifícios – e isto nos interessa para pensarmos na importante quebra da ilusão, instaurada no teatro de Agustina Bessa-Luís por causa de sua patente autorreflexividade. Segundo Heleno (2002), o efeito

retórico envolve também um discurso persuasivo que não pode prescindir de paixões e ambiguidades. Daí a potência dos aforismos na obra da autora portuguesa, e sua recorrência em muitos dos diálogos do seu teatro, no qual encontramos trechos e frases de teor paradoxal.

Agustina tende mais para o elemento mágico no enfrentamento da questão entre a arte e realidade, arte e política, por exemplo, sem excluir totalmente um e outro termo. Ancorada no tempo do paradoxo, com uma dicção que muito a aproxima, em muitos momentos, de um pensamento pós-moderno, a autora sublinha o elemento mágico da realidade, sem dar respostas definitivas para as questões complexas do mundo. Ou seja, o paradoxo erige-se como base para a reflexão sobre o ser humano e a sua inserção na sociedade, na qual o diálogo artístico e ontológico aparece, porém, sublinhando a impotência do homem face ao contraditório.

É nesse horizonte que o efeito retórico se manifesta, quando não parece mais haver uma preocupação ostensiva com a referência: "como um teatro onde o texto encena a própria linguagem numa festa permanente" (HELENO, 2002, p.87). Por isso, para o ensaísta português, as noções de jogo, símbolo e festa estariam de maneira explícita ou implícita na obra de Agustina¹. Já para Eduardo Lourenço (1994), a literatura ou a nossa própria existência como pura ficção foram sempre um *jogo*: o mais eficaz dos jogos que soubemos inventar para vencermos propriamente o tempo, "aquilo que no seu coração esboroa" (LOURENÇO, 1994, p.11). E isto parece incidir sobre a práxis de criação agustiniana, se tomarmos como exemplo o romance *A corte do Norte*, em que a autora sublinha que, "como a arte, o jogo prolonga-se até as origens do mito, fora dos imperativos educativos e sociais" (BESSA-LUÍS, 1987, p.103).

O fascínio de Agustina pela matéria histórica mostra-se mais acentuado uma vez que a autora não trabalha propriamente com o resgate da História *per se*, mas com a reinvenção desta (BULGER, 1998; MACHADO, 1983; OLIVEIRA, 1978; SOARES, 1993). É importante sublinhar que o passado não pode ser exatamente recuperado, nem resgatado, na medida em que ele é sempre representado: assim como no sentido de um jogo teatral, torna-se outra vez presente pelo prazer da representação.

¹ O termo "festa" é também uma das palavras usadas por Gadamer em *A atualidade do belo* (1977) para compreender a base antropológica da experiência da arte. Desta forma, o filósofo reflete sobre a ideia da arte como jogo, símbolo e festa. O jogo remete-nos para o elemento lúdico da obra de arte a partir da noção de movimento e de automovimento, que é próprio de qualquer ser vivo. Em suma, o homem, ser de excessos, sente um impulso de se mover sem finalidade e criar a obra de arte (Cf. HELENO, 2002, p.87).

Considerações análogas às citadas acima, também Teresa Cristina Cerdeira teceu, ao refletir sobre as “artimanhas criadoras da linguagem” (2000, p.199), envolvendo a representação do passado. Sob tal perspectiva, faz-se necessário pensar os limites entre o histórico e o ficcional, posto que, segundo Cerdeira (2000), se trata de um assunto longamente discutido e que, todavia, não deixa de nos conduzir a novas inquietações, a novas dúvidas criadoras.

Em "Ficção e História: limites e utopias", Teresa Cristina Cerdeira constata que "a ficção ultrapassa a falência por uma exacerbação da falência" (CERDEIRA, 2020, p.88). Isto quer dizer, especificamente, que há sempre a impossibilidade de a linguagem dizer de forma idêntica o referente, pois na criação ficcional são diluídas as fronteiras do imaginário, no qual a linguagem é a própria ausência do fato. Neste sentido, no ato de emendar a História, o ficcionista (e, por conseguinte, também o criador de universos teatrais) intervém de modo profícuo, não porque acredite que à ficção não cabe o resgate do referencial, mas porque todo discurso enquanto linguagem, seja ele o discurso da História ou não, estabelece com o referente uma lacuna irreparável.

Logo, devido ao fato de partir de uma falência inicial, isto é, de poder suprir com a palavra o espaço do acontecimento, o desejo de criação na linguagem incita à produção de textos ficcionais que promovem potencialmente uma releitura da História. Não obstante, uma questão que permanece constante e que nos interessa ainda: tudo não seria, no mesmo diapasão, uma forma de ficção? Cerdeira (2020) propõe um encaminhamento deste problema da seguinte forma:

Que esses campos se aproximaram, é constatação quase primária e indiscutível. As marcas, entretanto, permanecem no projeto que cada gênero parece compor para si. Ao saber-se incapaz de assumir o papel de "ressuscitar os mortos", a História se propõe uma releitura dos documentos, não mais como armazéns da verdade, mas como formas discursivas que fixaram, de maneira parcial e pessoal um dado acontecimento. (CERDEIRA, 2020, p.87)

Sob este mesmo prisma de inquietação, e retomando também uma ideia do historiador Toynbee (1987), Agustina Bessa-Luís (1993), em sua obra *Santo António*, afirma que todas as Histórias se parecem à *Ilíada* de Homero, na medida em que não podem prescindir por completo do elemento ficcional. Desta forma, a escritora portuguesa sustenta a tese de que nenhum historiador pode ser grande se não for um *artista*. Ou seja, a simples escolha dos fatos e a sua inevitável acentuação acabam por

registrar o elemento fictício, que faz do pensamento humano um impulsor de fantasias, de obscuridades pessoais e de inspirações oníricas (BESSA-LUÍS, 1993, p.10).

Segundo Tatiana Alves Soares (2019), a estratégia de reconstrução da verdade que perpassa a narrativa (impregnada de um discurso que expõe as limitações da investigadora e evidencia a atuação da ficcionista, marcado pelo tom modalizante) é utilizada de forma recorrente por Agustina Bessa-Luís em alguns de seus romances históricos e traz, em seu cerne, a tentativa de revelar a inviabilidade de apreensão do real. Assim, nos tênues limites entre História e Ficção, a autora portuguesa parece defender a supremacia da verdade ficcional, pois afirma ter pesquisado a fundo as fontes documentais para, a partir daí, ir além da simplicidade do real, optando pela fábula de modo profundo.

Além de marcar a sua posição, afirmando que a História possuiria lacunas e brechas que somente a ficção seria capaz de preencher, Bessa-Luís toca na questão da verdade oficial e da segurança dos reinos, sugerindo, com efeito, o processo de manipulação dos documentos históricos, comprometidos com a ideologia do tempo e do lugar em que foram produzidos. Nesse sentido, é expressivo o fato de alguns dos protagonistas de suas obras serem personagens históricos – incluindo justamente grande parte do teatro agustiniano –, o que evidencia uma espécie de proposta amalgamada de verdade e ficção, com o fito de analisar a sociedade e o comportamento humano, sendo a questão biográfica um frutífero pretexto para tais digressões.

De acordo com Jean Pierre Sarrazac (2012, p.104), mais do que um conjunto de meros objetos cênicos, a noção de “material” desenvolve-se para designar, atualmente, o próprio texto, ou “os textos” que entram na composição de um espetáculo. Por esta perspectiva, o material remete a uma obra teatral moderna, despedaçada, cujas partes caberia ao “autor-rapsodo” costurar no seio de uma vasta trama híbrida e fragmentária, contudo, sem ainda descartar o questionamento da centralidade do texto. Podemos citar, como exemplo, autores como Heine Müller ou Didier-Georges Gabily, que compõem peças a partir de materiais literários e mitos transmitidos pelo tempo, para propô-los ao leitor ou ao encenador como outros tantos materiais. Exemplar nesta ótica, podemos lembrar a obra de Heiner Müller, intitulada *Medeamaterial* (1992), cujo material é operacionalizado no bojo de uma forma polifônica aberta, na qual o sentido é suspenso e sempre em constante processo de construção. Assim, de modo muito semelhante, dá-se a

construção teatral agustiniana, cuja materialidade está intimamente relacionada à própria linguagem².

Neste sentido, Agustina Bessa-Luís constrói suas peças fazendo uso de uma intertextualidade plural e significativa, advinda de autores expressivos como Almeida Garrett, Sören Kierkegaard e Fernando Pessoa, apenas para citar algumas referências proeminentes de seu texto teatral. Todavia, ao mesmo tempo, sua criação transcende esses mesmos autores, devido a uma abertura que a escrita agustiniana promove de modo proposital. Esta questão contempla a noção imagética de um “presépio aberto” (BESSA-LUÍS, 2012, p.46), expressão criada pela própria escritora portuguesa, a partir dos escritos de Kafka – mais especificamente, trata-se de uma reflexão a partir de suas cartas.

Ou seja, para Agustina, a obra de Kafka é minudente e não se reduz a dois ou três livros célebres. Isto implica dizer que o próprio autor de *A metamorfose* (e toda a sua obra) torna-se um presépio aberto, ou seja, um “fato messiânico de nascimento” (BESSA-LUÍS, 2012, p.46), nas palavras da escritora, no qual o mundo está presente: todos nós o podemos abordar, visitar, amar. De modo análogo, Agustina joga com a retomada, principalmente, de autores portugueses consagrados, como Camilo Castelo Branco, na peça *O tempo de Ceide* (1994), e como Almeida Garrett, em *Garrett, O eremita do Chiado* (1998).

À transparência do material-objeto que “conta”, que se anuncia como signo, podemos opor a opacidade do “material texto”, que resiste às tentativas de lhe conferir um sentido, de interpretá-lo. Esta abertura surge contemplada justamente no teatro de Agustina Bessa-Luís com sua produtora intertextualidade. Em consonância com as ideias de Jean Pierre Sarrazac (2012), por exemplo, este processo pode estar relacionado com toda uma corrente filosófica: com Jacques Derrida (1973), que se opõe ao ideal de transparência da comunicação, sublinhando a resistência e a opacidade da fala, ou com Michel Foucault (2015), que defende a entrada do acaso, do descontínuo, da materialidade

² O dramaturgo alemão Heiner Müller (1929-1995) retoma os experimentos brechtianos para um acerto de contas com o teatro pedagógico. Os seus textos são compactos e herméticos, repletos de citações cifradas, montagens literárias e referências ao contexto histórico do Leste Europeu. Por outro lado, ele também deixou uma quantidade copiosa de registros de conversas e entrevistas em que discorre longamente sobre a situação política e teatral europeia do período entre a Revolução Russa e a queda do Muro de Berlim. De modo curioso, o dramaturgo alemão não se dispunha a se sentar para escrever teoria, mas o recurso às entrevistas, ele mesmo dizia, prestava-se bem enquanto considerações teóricas. O autor preferiu tornar a reflexão sobre teatro e política mais atenta às dissonâncias e aos desacertos nesses âmbitos, colocando em cena o fracasso da revolução (Cf. GATTI, 2016, p.94).

no pensamento. Esta estética do *material* desemboca assim em outra concepção de teatralidade, não mais como representação, mas como apresentação, como *mise en présence*. Em resumo, o desafio estético desloca-se, uma vez que não se trata mais de uma encenação do real, mas de colocar em presença os signos. Nesse caminho, dá-se o teatro de Agustina Bessa-Luís, uma vez que o palco não pode ser mais contíguo à realidade, da mesma forma que não pode ser mais dominado ou “colonizado” pela vida, nas palavras de Sarrazac (2012).

Para Agustina, o tempo cronológico, por exemplo, não tem uma importância hierárquica maior: o que vale, na verdade, seria o *tempo ético*. Isto significa que, em termos estéticos, uma personagem situada em uma determinada época tem a potência de projetar-se em outra época, podendo fazer parte de um passado distante ou ser nosso contemporâneo, nosso amigo mais próximo. Assim, segundo Agustina, aquilo que liga as pessoas não seria o tempo cronológico, mas o sentido dum determinado momento, isto é, aquilo que lhes possa dar significativa continuidade: “[...] o que passa não é o tempo, somos nós – a presença do homem é o tempo, a sua consciência, sua formação e sentidos são o tempo”. A autora conclui, assim, reiterando que “[...] não podemos dizer que há dias e noites, anos e séculos, sem nós próprios os vivermos na fração de tempo que nos é dada para entender e consumir em nós o que existiu, durou, aconteceu e teve participação humana” (BESSA-LUÍS, 1963, p.244).

De acordo com Eduardo Lourenço (1994), o que chamamos “literatura” não tem outra finalidade a não ser antepor entre nós e o chamado “real” a surpreendente teia, sem começo nem fim, da *ficção*, “o único estratagema positivo que concebemos para escapar ao que tocado ou visto nos destruiria” (LOURENÇO, 1994, p.12). Devemos ressaltar que a História comumente se revela como ancorada nos fatos, porém, é importante lembrar que uma das estratégias fundamentais da ideologia é, por sua vez, fazer menção a alguma evidência clara, assim como na expressão: “deixe os fatos falarem por si”, que pode configurar-se como “a arqui-afirmação da ideologia” (ZIZEK, 1996, p.17). Contudo, vale lembrar que, segundo Slavoj Žižek (1996, p.17), num produtivo diálogo com Michel Pêcheux, os fatos nunca falam por si, mas são, na verdade, sempre levados a falar por uma rede de mecanismos discursivos. Desta forma, o real, aquilo que a História pretende resgatar e mencionar, na verdade, só pode ser apreendido sob uma forma discursiva, isto é, por meio da *linguagem*. E dentro do projeto criador de Bessa-Luís, somente a linguagem revela o que comumente chamamos de “real”, sobretudo no que tange aos fatos históricos que foram legados como verdadeiros e inquestionáveis.

À luz desta perspectiva, segundo Maria Lúcia Outeiro Fernandes, em “Ficção e História: um jogo de espelhos” (2002), em meados dos anos de 1950, precisamente a época em que Agustina começa a publicar suas obras, o desencanto com a *verdade* passou a dominar a literatura portuguesa, e escritores como José Cardoso Pires (1925-1998) e Agustina Bessa-Luís começaram de fato a pôr em xeque a confiança da palavra apoiada na autoridade do materialismo dialético, que havia sido a principal força do neorrealismo, surgido na década anterior. Desta forma, alguns escritores dessa época (como Cardoso Pires e Agustina Bessa-Luís) poderiam ser incluídos numa geração de artistas que, sem deixar de lado as preocupações sociais, problematizam todas as certezas (mesmo as marxistas), a fim de multiplicar o rol dos questionamentos, sejam eles neorrealistas ou não, ampliando, com efeito, o leque de opções estéticas e ideológicas.

Portanto, ao se debruçarem profundamente sobre a linguagem, alguns autores portugueses, como Agustina Bessa-Luís, conseguiram revelar aspectos da realidade que ultrapassaram as fronteiras do seu contexto imediato, bem na linha assinalada por Outeiro Fernandes (2002):

Embora muitos continuem a escrever como se fizessem panfletos políticos, cresce o número dos que demonstram desconfiança em relação a um espaço neutro, de onde o observador possa elaborar uma análise totalizante da realidade social. Mais que isso, cresce a consciência do caráter arbitrário de qualquer conceito sobre a realidade e da impossibilidade de se atingir uma essência concreta sem a mediação de produtos simbólicos, como a linguagem. Redimensionam-se as fronteiras entre ficção e realidade, entre literatura e história, adotando-se critérios que postulam uma interação constante entre as duas instâncias. (FERNANDES, 2002, p.119)

Neste cenário, instala-se a *era da suspeita*, como bem definiu Nathalie Sarraute (1963), quando surge um solo fértil para os experimentalismos estéticos que colocam a linguagem no centro das atividades literárias. Nesse contexto, a releitura do passado permite perceber o quanto de ficção existe nos discursos oficiais, o que vem a apontar para a própria ficcionalidade do real. Nessa medida, o resultado é uma literatura que se projeta em profundidade, como um jogo de espelhos ou uma escrita “multiplicada por inúmeros encaixes” (FERNANDES, 2002, p.115) de um tempo do qual os fatos surgem como construção de linguagem, destruindo qualquer ilusão de fronteira entre a realidade e a ficção, mito e verdade, mundo interior e mundo exterior, literatura e história, ou seja, “desmascarando a pretensa objetividade de toda representação” (FERNANDES, 2002, p.115).

Sob tal perspectiva, no meu entender, Agustina Bessa-Luís compartilha desse movimento de desconstrução, questionando os códigos dominantes da sociedade portuguesa com a formulação de uma consciência específica para a sua época³. Toda essa discussão mostra que a realidade, tal como é percebida, não fala por si mesma, mas é sempre significada por outros meios artificiais, incluindo o discurso literário, que não será mais tido como fonte de verdade, mas como prática geradora de significados. Isso implica dizer que os leitores (ou os espectadores) ainda serão levados a um despertar pungente da consciência, mesmo que, para o escritor, como é o caso emblemático de Agustina Bessa-Luís, o mundo permaneça, de forma perene, desencantado.

A presente tese, no fundo, compreende aquilo que já foi revelado como a quintessência de toda a obra agustiniana: a sua incessante *capacidade do imaginário*. Sob esta perspectiva, a própria autora deixou claro que esta capacidade do imaginário não é apanágio apenas dos românticos, mas desejo veemente de todo escritor com a ambição de alcançar um conhecimento, que será, ao mesmo tempo, uma invenção e elaboração artística sem fim. Assim, a forma teatral de Bessa-Luís seria também um pretexto dentro deste mesmo desejo de conhecimento.

Sob este prisma, Álvaro Manuel Machado (1983) detectou aspectos em boa medida coincidentes com uma plenitude do imaginário na obra de Agustina Bessa-Luís. Segundo ele, as efabulações agustinianas mantêm uma íntima relação com a chamada estética do inacabado: questão fundamental, aliás, do próprio pensamento moderno. É necessário, portanto, ter em mente que tal estética do inacabado é, paradoxalmente, uma plenitude do infinitamente recomeçado: “[...] o introito exemplar à exemplaridade inacabada da obra de Agustina seria um pouco assim: como fonte do imaginário, tudo é pretexto para recomeçar, nela e sobre ela, tudo ficando afinal em suspenso, como sucessivas fragmentações da poesia do inacabado” (MACHADO, 1983, p.9-10).

A partir destes dados complexos, temos uma demarcação do que ainda pode estar velado nas relações intersubjetivas, no que tange aos sentimentos mais profundos. Isto é, por este viés, Agustina parece trazer à tona, de forma insistente, aquilo que ela própria irá

³ Entre as características de uma postura pós-moderna, verificadas em alguns escritores contemporâneos, destaca-se a consciência de que os discursos dominantes, veiculados por versões oficiais da História e pelas normas de representação estabelecidas por determinada comunidade linguística e cultural colonizam quase todas as formas de linguagem, bem como os modos de percepção do mundo e do imaginário, presentes num dado sistema social. De efeito repressivo, esses códigos de representação constituíram instrumentos de integração dos indivíduos ao sistema, à medida que limitam sua consciência aos moldes de inteligência aprovados pela ordem social (FERNANDES, 2002).

chamar de uma “memória do amor” (BESSA-LUÍS, 1961, p.293). Ou seja, “como a enxada e o arado abrem a terra, desentranham raízes, preparam a profundidade da germinação, também o contador de histórias serve para revelar a memória do amor, e, com ela, o encontro dos seres e das coisas” (BESSA-LUÍS, 1961, p.293), revelando, assim, personagens e personalidades históricas e literárias que, de modo profundo, refletiram sobre a própria literatura, o pensamento, a escrita, e o discurso amoroso. Logo, são figuras de diferentes campos do saber que pensaram e escreveram com intensidade sobre a existência e sobre o amor, mas contemplando enigmaticamente o mundo e a ficção. É o caso, por exemplo, do filósofo Sören Kierkegaard, sobre quem Agustina escreve uma peça, intitulada *Estados eróticos imediatos de Sören Kierkegaard* (1992). Nesta obra, tal como veremos ao longo do nosso estudo, a autora efabula os amores do filósofo com a sua noiva Regina Olsen, sem esquecer outros aspectos de sua vida e de seu pensamento, assente numa matriz de reelaboração do real. Conforme ela própria irá afirmar, sua recriação homenageia um homem que, para ela, foi uma “nobre alma, mau cidadão, eficaz no erro e na verdade” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 07). Nesta linha de reflexão, a própria suspensão da História e da Literatura, como verificaremos, torna-se algo patente e inevitável na estética agustiniana.

Diante do exposto, cabe-me, portanto, agora, esclarecer como a análise será dividida na arquitetura da presente tese. No primeiro capítulo, analisaremos as primeiras peças de Agustina Bessa-Luís: *O Inseparável ou O amigo por testamento* (1958) e *A bela portuguesa* (1986). Em ambas, encontramos a problemática do *outro*, do *duplo* e de uma específica incomunicabilidade entre homem e mulher, temas capitais que funcionam como a base de nossa leitura da obra teatral de Agustina Bessa-Luís.

No segundo capítulo, debruçar-nos-emos sobre a trilogia da década de 1990, composta pelas peças *Estados eróticos imediatos de Sören Kierkegaard* (1992), *O tempo de Ceide* (1994) e *Garrett, o eremita do Chiado* (1998). Nesta trilogia, há um diálogo visível com a História e a literatura de Portugal, especificamente em se tratando de escritores canônicos, como Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco, além das impressionantes reflexões do filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard, articuladas com a voz de Agustina Bessa-Luís. Estes personagens, por meio da visão agustiniana, portanto, serão representados como homens artistas marcados pelo signo do falhanço, envolvidos em questões amorosas complexas. Ou seja, são seres que refletem e vivem intensamente a literatura e o amor, mas são também marcados por mulheres que não vão ser esquecidas por Bessa-Luís. São elas: Regine Olsen, a noiva de Kierkegaard; as quatro “rosas” de

Almeida Garrett: Luísa Midosi (a mulher de Garrett), Emília das Neves (amante), Maria (sua filha) e Rosa de Montufar (viscondessa da Luz), outra amante que Garrett “amou com tão belo delírio que não teve ninguém para confidente e testemunha” (BESSA-LUÍS, 1998). Convém notar que a *inércia* se torna uma palavra-chave no teatro de Agustina Bessa-Luís, sendo também solo propício para o desenvolvimento da questão da incompreensão entre o masculino e o feminino, entre o *eu* e o *outro*. De modo paralelo, outra palavra fulcral será o *tédio*, que se mistura com a estagnação, o vazio e a solidão de seus personagens artistas.

No terceiro capítulo, centraremos a nossa atenção na obra *Party: Garden Party dos Açores* (1996), a partir da concepção do teatro épico de Brecht e a partir da visão do cineasta português Manoel de Oliveira, que transportou para o discurso do cinema este complexo texto agustiniano. Curiosamente, também, contrariando os padrões tradicionais e abordando a ideia de um “erotismo fossilizado” (BESSA-LUÍS, 1996), os dois autores nos levam à reflexão crítica sobre o homem e a mulher e a sua inquietante incomunicabilidade.

No quarto capítulo, por fim, iremos focar, especificamente, na peça *Três mulheres com máscara de ferro* (2014), texto em que se presencia um diálogo dramático (mais tarde transformado em ópera pelo músico Eurico Carrapatoso). O mais significativo de notar nesta obra é a questão do silenciamento, através da qual Bessa-Luís toca na questão da incomunicabilidade do sujeito, associada a uma petrificação ou estagnação, inclusive das próprias personagens mulheres. Não à toa, estas surgem transformadas em estátuas, mas que, de forma resiliente (e, diria mesmo, feminista), pela força da palavra, ainda dialogam, questionando sobre sua existência. A autora, de certo modo, não deixa de retomar o modelo do *drama estático*, nos moldes fixados por Fernando Pessoa.

1.2 A insolúvel incomunicabilidade

É difícil agarrar o cântico. O canto inesgotável dum diálogo. Homem e mulher não conseguem.

[Agustina Bessa-Luís, *A bela portuguesa*, 1986, p. 35]

A “memória do amor”, presente na obra e no pensamento de Agustina Bessa-Luís, está, efetivamente, repleta de incomunicabilidade. Isto implica dizer que as personagens agustinianas, sobretudo as de seu teatro, vivem permanentemente em contenda e em distanciamento, o que resulta na incompreensão do próprio *eu* (constantemente decadente, entediado, melancólico e estático); e, por outro lado, tais personagens são

marcadas pelo abismo da ignorância do *outro*. Daí que seja patente na obra dramaturgica de Bessa-Luís a crise do diálogo, problemática ainda sem solução.

À luz desta perspectiva, *a vida que não se vive* ainda é um problema para o drama moderno e contemporâneo, incluindo a escrita dramaturgica de Agustina Bessa-Luís. Os homens reificados podem ser plenamente representados, em sua dimensão psicológica e autocentrada, pois caminham, de modo sombrio, pelas cidades, diante dos olhos de todos, inclusive diante dos olhos dos artistas modernos e contemporâneos, que atentam e observam esta aventura errante. Estes seres em crise, contudo, passíveis apenas de representação, muitas vezes não encontram um sentido para sua existência no mundo complexo em que foram lançados e, por conseguinte, a ação livre e individual se depara com obstáculos dentro de um mundo capitalista hostil, que corrobora, com efeito, para uma aterradora paralisia do sujeito⁴. Esta prostração (ou esmorecimento) será representada por Agustina Bessa-Luís em sua obra dramaturgica de forma constante. Assim, em termos artísticos, não foi propriamente encontrada, desde o final do século XIX, uma solução para a crise do diálogo, que continua irresolúvel.

De acordo com Renata S. Junqueira, em *Transfigurações de Axel* (2013), a indicação e a combinação de dois paradigmas da modernidade desencantada permitem lançar alguma luz sobre uma das mais relevantes vertentes do teatro moderno em Portugal. Ou seja, no teatro de introspecção psicológica, o que se passa em cena parece derivar de projeções psíquicas do sujeito: a primeira indicação é Axel, o protagonista de Villiers de Lisle-Adam (do poema dramático *Axel*, de 1890), que renuncia à vida para não ter que ver frustrados os seus sonhos. O segundo paradigma é o sujeito angustiado que ocupa o centro do famoso quadro *O grito* (1893), de Edvard Munch.

Desta forma, o sujeito moderno, que remete ao quadro de Munch, por exemplo, é claramente oprimido por forças externas do mundo circundante. No entanto, já não consegue refugiar-se em si mesmo porque sente que há forças sinistras e ameaçadoras em seu próprio *eu*, daí "descobre que já nem fechado em si mesmo consegue sentir-se apaziguado" (JUNQUEIRA, 2013, p.11). Ainda segundo Renata S. Junqueira (2013), este

⁴ Sobre a incomunicabilidade do sujeito, tanto Walter Benjamin quanto Theodor Adorno abordaram a questão pelo viés do sujeito e sua experiência de guerra. Benjamin diz que "no final da guerra observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim, mais pobres em experiência comunicável" (BENJAMIN, 1994, p.198). Adorno, da mesma forma, ressalta que "basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo" (ADORNO, 2003, p.56).

sujeito angustiado se revela sempre multifacetado e frequentemente dissociado em *ego* e *alter ego*. Em resumo, a partir desta complexa duplicidade, é possível interpretar os elementos constitutivos do teatro moderno como uma combinação de dualidades feitas de termos opostos, mas complementares entre si: anjo/demônio, vida/morte, sonho/realidade. Não obstante, a forma dialógica ainda persiste, mas deixa entrever uma aguda "intenção monológica que ameaça dominar a cena" (JUNQUEIRA, 2013, p.11).

Vale a pena lembrar, à luz desta perspectiva, que Sigmund Freud (2015) observou que o sentimento de culpa pode se constituir numa variedade tópica da angústia. Isto quer dizer que a angústia pode estar guiando todos os outros sintomas do indivíduo que sofre, inserido na civilização; porém, esconde-se tão completamente que somos forçados a falar de uma angústia inconsciente. Com efeito, é perceptível que a consciência de culpa gerada na civilização não é reconhecida como tal, e assim permanece quase inconsciente ou aparece apenas como um *mal-estar* ou uma insatisfação por parte dos indivíduos.

De acordo com Freud, portanto, apresenta-se como uma questão decisiva da espécie humana saber se, e em que medida, seu desenvolvimento cultural consegue sustentar a nossa convivência de maneira harmoniosa, uma vez que os impulsos humanos de agressão e de autoaniquilação estão sempre presentes e se tornam, desta forma, um poderoso obstáculo. Assim, na sua visão, se o desenvolvimento cultural apresenta semelhanças com o desenvolvimento do indivíduo e trabalha com os mesmos meios, a pergunta que surge é se não seria justificado diagnosticar que muitas culturas ou épocas da cultura (principalmente a época moderna) se tornam "neuróticas sob a influência das aspirações culturais" (FREUD, 2015, p.183).

Ao atentarmos para o incontornável ensaio de Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*, o diálogo constitui o suporte efetivo do drama, ou seja, da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama (SZONDI, 2011). Com essa proposição, Szondi define o drama em termos de sua constituição formal. O autor considera que a totalidade do drama é de origem dialética, e este processo não se desenvolve simplesmente graças à intervenção do "eu-épico" na obra, mas mediante uma elevação da dialética inter-humana, sempre em renovação. Toda esta discussão mostra que, contigua à questão da crise do diálogo, a partir do isolamento do sujeito moderno e de sua

pungente incomunicabilidade, surge uma outra: a reflexão sistemática e estética sobre o próprio destino do drama⁵.

Por outro lado, dos vários aspectos examinados por Peter Szondi também em *Teoria do drama burguês* (2004), dois aspectos parecem fundamentais: a privatização da vida dos personagens e a busca de uma sentimentalidade, ambas manifestadas como índices do aburguesamento da representação. O projeto crítico de Szondi, na obra em questão, é compreender as razões pelas quais a dramaturgia veio circunscrever o campo da representação do palco às dimensões da família burguesa patriarcal, concebida como o “lugar da felicidade possível”, o que duraria até a época do teatro naturalista, quando “o paraíso do lar burguês se tornou um inferno” (CARVALHO, 2004, p.12-13).

Sob tal perspectiva, uma ampla mudança social foi operada até que ao burguês fosse concedido um lugar cênico de vivências sentimentais, o que exigiria também a supressão da distância cômica comum nas tipificações das personagens desta classe, incluindo a sentimentalidade para aproximar a plateia do palco. Desta forma, é em nome dos homens comuns que se constroem os enquadramentos moralizantes na dramaturgia: a pequena família patriarcal burguesa oferece, assim, matéria farta para o drama burguês do século XVIII em diante. Vale a pena destacar, portanto, que:

O drama burguês, neste aspecto, se define como o gênero por excelência da ideologia privatista, a forma teatral soberana da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público e que torna as peças “documentos de uma intimidade permanente”. É, assim, pouco relevante que o teatro de Diderot, o maior dos teóricos do gênero, não rompa com a cláusula dos estados. Mesmo com heróis aristocratas caminhando por salões, a visão dramática se instaura quando os problemas que movem a ação são de ordem íntima, ligados às relações de família. (CARVALHO, 2004, p. 13)

Ao indagar sobre a crise do diálogo em *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012), Jean-Pierre Sarrazac esclarece que as grandes dramaturgias do fim do século XIX e da virada do século XX (principalmente as de Ibsen, Strindberg e

⁵ Segundo Pedro Sussekind (2008), é preciso compreender que, para Peter Szondi, tanto em *Teoria do drama moderno*, quanto em *Ensaio sobre o trágico*, o esclarecimento metodológico feito já nas introduções destas obras tem como tema a concepção de um processo de historização da poética, em que se identifica uma ruptura em relação à tradição classicista de base aristotélica. Desta forma, os gêneros artísticos serão pensados como manifestações próprias de cada época (não estando alheias à História, mas, pelo contrário, sempre ligados a um contexto epocal). Ainda segundo o ensaísta brasileiro, aquilo que Szondi conseguiu foi, com efeito, refletir sobre as características e os limites dos gêneros poéticos modernos, bem como tentou esclarecer em que medida as obras podem escapar de parâmetros formais pré-determinados.

Tchekhov) anteciparam as do século XX (especialmente as de Beckett), no sentido de que o diálogo tenderia a se transformar em monólogo. Segundo Sarrazac, tal monólogo não serve, evidentemente, como nas dramaturgias clássicas, para relançar o diálogo, mas para o suspender. Doravante, o teatro sofre inclusive uma metamorfose para uma tendência estática ou estático-dinâmica, como é o caso, justamente, do teatro de Agustina Bessa-Luís.

À luz desta perspectiva, os conflitos do século XX em diante serão mais intrapsíquicos do que interpessoais: os personagens apresentam-se num estado de solidão e isolamento, há não apenas uma separação em relação às outras criaturas, mas também uma cisão do personagem em relação a si mesmo. Nesta linha de reflexão, dissolve-se a concepção hegeliana do diálogo, segundo a qual é somente por ele que as figuras em ação podem revelar-se umas às outras, com seus caracteres e seus objetivos. A incomunicabilidade daí decorrente será patente no teatro de Agustina Bessa-Luís, com seus personagens marcados justamente pelo isolamento e pelo tédio, transformando-se o diálogo, de modo pungente, em monólogo.

Logo, a tendência estático-dinâmica surge como um signo marcante do teatro agustiniano, com suas personagens transformadas em *manequins* de forma recorrente, tal como ocorre na peça *O tempo de Ceide* (1994), cujo eixo central gira em torno da família e da vida ficcionalizada do escritor português Camilo Castelo Branco. Tal tendência estática é também inequívoca na peça *Três mulheres com máscara de ferro*, (2014), uma vez que suas próprias personagens (Sibila, Fanny e Ema) estão imóveis, na atitude das três graças do mundo clássico, apenas dialogando (ou filosofando) entre si, exatamente como no famoso drama estático *O Marinheiro* (1915), de Fernando Pessoa.

É preciso sublinhar ainda que, para Sarrazac (2012), o diálogo dramático, tal como se transformou ao longo do século XX (e em devir até os dias atuais), ganha o estatuto de um diálogo *mediatizado*, isto é, um diálogo que o crítico francês chama também de “rapsódico”, na medida em que costura conjuntamente formas poéticas diferentes: lírico, épico, dramático, filosófico e argumentativo. Pelo caminho traçado, o sujeito rapsódico amplia e flexibiliza o sujeito épico teorizado e descrito em *Teoria do drama moderno*, por Peter Szondi. Nesta linha de reflexão, tal sujeito rapsódico pode ser contemplado na obra teatral agustiniana, apresentando-se como um sujeito fragmentado, um sujeito cindido entre o interior e o exterior da ação. Esta estética, que longe está de ser uma novidade, tem origem na senda strindberguiana, além de ter sido desdobrada pelas criaturas beckettianas, sempre à escuta do outro, ainda que, na compreensão de Sarrazac

(2012), o outro em si mesmo pode estar, simultaneamente, numa relação de endereçamento ao espectador.

Todas estas questões são válidas para ler o teatro de Agustina Bessa-Luís, na medida em que a autora busca uma outra relação com o real, mais rica e mais profunda, isto é, ela não prescinde daquilo que é estritamente poético, literário e aforístico nesta relação, questionando o aparente ou exatamente falso fundo de verdade do mundo circundante, sem a pretensão de alcançar nenhuma verdade absoluta. Como pode um artista imitar a realidade, tendo a consciência de que esta é trespassada por todo tipo de discurso? Daí surge outro questionamento sobre a relação mimética, tendo em vista que não há modelos nem realidades ideais a serem imitados. O que há, doravante, são apenas realidades poéticas que podem ainda ser trabalhadas. Portanto, Agustina também entende que “é a própria forma poética que está em jogo” (LOSCO; NAUGRETTE, 2012, p. 113).

Neste sentido, o sujeito rapsódico é quem pode captar melhor este mesmo jogo. O jogo é estético, teatral, literário e filosófico. Para isso, é significativo considerar o “status híbrido” (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p.153) do texto produzido, permitindo uma significativa abertura do campo teatral, compondo e decompondo ao mesmo tempo o épico e o dramático. Desta forma, o sujeito rapsódico torna-se aquilo que é híbrido, fragmentário, na compreensão de muitas estéticas, incluindo o próprio sujeito épico brechtiano, sobretudo seu potencial fecundo de questionamento. Para Agustina, tal processo ocorre por meio da colagem de teorias e formas estéticas já desenvolvidas, por vezes conflitantes, numa surpreendente releitura do mundo ocidental, incluindo também a reescrita da História e a reescrita dos mitos portugueses. Em suma, a voz rapsódica é a voz intensa do questionamento, que cabe perfeitamente no teatro agustiniano, tornando-se a “voz da dúvida, da palinódia, voz da multiplicação dos possíveis, voz errática, que engrena, desengrena, se perde, divaga, ao mesmo tempo que comenta e problematiza” (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p.154).

Convém notar que a escrita rapsódica não apenas conduz a uma crise salutar do drama, como cria esse espaço privilegiado de confronto e tensionamento onde lutam e se superpõem as formas, sonhando outros possíveis; é o que a estética artística agustiniana desenvolve a todo momento por meio da plenitude do imaginário. Como bem percebeu Catherine Naugrette (2012), o que está em jogo na constelação rapsódica do drama contemporâneo é a instauração de um teatro em uma busca perpétua, que se reinventa incansavelmente, sob o ímpeto fundador de uma pulsão sempre recomeçada: a pulsão rapsódica, fundadora e inaudita.

O pluralismo de questionamentos impele o teatro moderno e contemporâneo para um significativo *desvio* derivado de uma crise permanente da mimese. Segundo Jean-Pierre Sarrazac (2012), a questão do desvio relaciona-se com a questão de um realismo diferenciado: esta estética do desvio assemelha-se a um realismo menor, de sentido deleuziano. Se pensarmos desde o *Sonho* de Strindberg, por exemplo, já podemos refletir sobre esta espécie de forma-desvio que o teatro do século XX em diante será herdeiro: uma forma híbrida, fragmentada entre sonho e realidade, constituindo-se o que também pode ser chamado de jogo de sonho. Ou seja, “o maravilhoso, o onírico e o simbólico com uma dramaturgia resolutamente do cotidiano” (SARRAZAC, 2012, p.100). Com efeito, a arte do desvio não deixa de se relacionar com o distanciamento brechtiano, como já percebemos – ou seja, um ponto de vista estrangeiro, afastado, para melhor reconhecer todos os elementos de um mundo também caótico. No meu entender, a obra dramaturgica agustiniana permite uma abertura a este mesmo e estranho prisma e, por essa razão, pode ser entendida dentro de um “espírito do desvio”, tal como compreendido por Sarrazac (2012):

O espírito de rotina e de substituição faz com que ou coemos na realidade ou dela nos isolemos irremediavelmente (...) estamos numa relação de coalescência com uma realidade que não enxergamos mais; chafurdados no já conhecido. O espírito de desvio, por sua vez, nos abre caminho para um reconhecimento: nos afastamos para melhor nos aproximar. O desvio permite um retorno perturbador – estrangeirificante – a essa realidade que queríamos testemunhar. (SARRAZAC, 2012, p.65)

Acredito, portanto, que o teatro de Agustina Bessa-Luís permite uma articulação destes conceitos, porque conduz a reflexão e o pensamento para o centro do palco, por meio da palavra, isto é, a autora reivindica a importância dada à linguagem (como na concepção de Fernando Pessoa sobre o *teatro estático*, designadamente pela “revelação das almas pelas palavras trocadas”, configurando uma ambiência na qual as figuras “nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação”; PESSOA, 1966, p.113). De modo paralelo, tal processo desdobra a noção do teatro épico brechtiano, no que diz respeito ao princípio de afastamento – a identificação emocional se rompe e toda expectativa é cortada ou interrompida.

As personagens agustinianas não estão alheias ao espectador-leitor. Ou seja, elas possuem conhecimento do todo, têm pleno conhecimento de que são personagens, de que são ficção, e que, deste modo, suas vozes ecoam no tempo/espço de modo estético e

intertextual. Isso se deve, principalmente, em virtude de muitos personagens agustinianos serem artistas consagrados e conhecidos no âmbito literário. Por seu turno, o homem torna-se objeto de investigação, em sentido plenamente brechtiano: o espectador é colocado em contraposição ao que é representado, exigindo uma reflexão, para que, a partir daí, seja capaz de tomar as suas decisões. Assim, é despertada sua atividade, com o conhecimento de que o homem é mutável, ao mesmo tempo que deve ser modificador de sua realidade circundante. (Cf. SZONDI, 2001)

Nesta perspectiva, o espectador não é mais iludido pelo que vê, ou seja, não será deixado de fora do jogo cênico, pois será colocado diante de uma ação em processo que lhe é oferecida como objeto de consideração. Assim como Brecht, Agustina tem o propósito de questionar os elementos tradicionais do drama, já familiares ao público – considerando o drama absoluto em sua dimensão burguesa – para distanciar o homem, mostrando suas sucessivas reificações. Isto é, o homem como objeto, como coisa, não deixa de nos compreender, incluindo o mundo contemporâneo, no qual Agustina se insere. Nota-se assim, que “a projeção intercalada de textos” (SZONDI, 2011, p. 119), não exatamente como idealizava Erwin Piscator, com textos projetados em uma tela no palco, mas considerando justamente a permuta textual de ideias literárias e filosóficas, inseridas na cena de modo constante, faz também com que o espectador compreenda a ilusão que o envolve, porém, sem que seja arrebatado por ela.

O mundo literário representado tem a função de distanciar o curso da ação de modo sutil, cuja fragmentação é perceptível no teatro de Bessa-Luís, em virtude desta mesma intertextualidade absoluta. Desta forma, Agustina problematiza a imagem do real que vemos representada, pois a imagem de um mundo mediado pela literatura é apresentada diante de nossos olhos de modo profundo. Em suma, Agustina pode ser considerada uma grande conhecedora e leitora também do teatro moderno português, posto que a sua produção teatral, por um viés intertextual, torna-se uma citação infinita de um mundo literário complexo.

Ora, se Peter Szondi previa a morte do teatro dramático, substituído pelo teatro épico brechtiano, as obras dramatúrgicas contemporâneas, incluindo as peças de Agustina Bessa-Luís, se revelam também nesta tendência épica, mas, sobretudo, tornam-se híbridas ou multifacetadas. Ou seja, podemos compreender o teatro agustiniano como hibridizações do épico, do dramático e do lírico, indo ao encontro daquilo que Laurence Barbolosi e Muriel Plana (2012) entendem como ligado às peças de Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès e Edward Bond, tal como elucidado no verbete

“Épico/Epicização”, em *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012). Em todos os casos, a instauração do sujeito épico nas peças introduz uma significativa ruptura da ação dramática, ocasionando, assim, uma forte tendência a provocar a reflexão do espectador. Convém notar que Agustina Bessa-Luís transpõe esta reflexão para o seio de sua obra literária e dramática, tangenciando a hibridização do épico. Daí, portanto, ser possível pensar que, no teatro agustiniano, “a ficção transforma-se então em reflexão” (BARBOLOSI e PLANA, 2012, p.78).

Tal processo de epicização do teatro, contemplado no teatro de Bessa-Luís, vem significar que a visão da autora pode ser refletida por meio de uma forma narrativa mediada por um sujeito épico. Como eixo central, há o estímulo ao senso-crítico do espectador-leitor, desencadeado por uma linguagem aforística, fragmentada e paradoxal, capaz de provocar a interrupção da ação com um efetivo distanciamento do espectador. Com efeito, ao visualizar os personagens de Bessa-Luís, marcados de modo recorrente pelo signo da estagnação fatal, isto é, transformados em estátuas ou manequins, o espectador-leitor agustiniano é levado a um constante exercício de interrogação, ora em termos filosóficos, ora em termos sociais. Todavia, é importante salientar que o teatro epicizado de Agustina não corresponde exatamente ao que Brecht postulou, isto é, indicando uma reflexão política precisa, em perspectiva marxista. Ao contrário, o pensamento paradoxal da autora indica uma despreocupação com a exposição de uma orientação política específica, posto que, nas palavras da própria escritora, “ninguém quer, suponho eu, ser orientado. Ninguém quer o definitivo; o definitivo é totalitário” (BESSA-LUÍS *apud* PORTELA, 1986, p.14).

O que Brecht postulou foi uma reflexão em perspectiva dialética, por isso ele não poderia oferecer o seu teatro como modelo essencial no tempo. Nesta perspectiva, Brecht deve ser considerado também como um anti-totalitário. Cabe observar, portanto, que os textos dramáticos brechtianos e agustinianos levam, decididamente, a um distanciamento épico e a um moderno efeito de choque no espectador, abarcando, simultaneamente, o estudo do real e do passado, (como numa reinterpretação de fatos memoráveis e históricos), representados para que o espectador seja levado a uma esfera mais reflexiva e problemática, desdobrando seu potencial de questionamento.

Não podemos depreender deste pensamento uma ligação com a morte do drama, mas uma significativa “interpretação do dramático” (SARRAZAC, 2012, p.79), tal como explicado por Laurence Barbalosi e Muriel Plana (2012):

A ação, o conflito, a contradição, a troca inter-humana no presente subsistem mais pontuais, mediatizados, regularmente filtrados por uma narrativa no passado, que os coloca à distância: que não se tome o que se faz ou diz no palco como verdade, mas como uma *interpretação* da verdade. Tem-se na mente que o ator representa, interpreta, cita. Os títulos dos quadros, próximos dos títulos dos capítulos dos romances picarescos, as rubricas narrativas ou descritivas contribuem para isso... O épico seria então uma interpretação do dramático, da necessária mediação do observador diante da coisa que ele observa – para um teatro não ilusionista, no qual a voz do autor, ‘o sujeito épico’, mantem-se abertamente. (BARBOLOSI e PLANA, 2012, p.79)

Assim, a hibridização agustiniana engloba a ideia do teatro épico brechtiano, propondo uma análise da História. Por esta perspectiva, é lícito afirmar que, para Agustina, importa reinterpretar a história de Portugal, sem abrir mão de uma seleção de autores renomados da literatura portuguesa e de outros fatos memoráveis, juntamente com os sofrimentos e dramas de indivíduos conhecidos e medianos. Mormente numa visão da morte do herói, as personagens agustinianas são confrontadas com a própria História e inseridas também em problemáticas sociais, econômicas e psicológicas, principalmente. Assim sendo, a dimensão épica do teatro de Agustina Bessa-Luís reúne exercício estético e perspectiva política, sugerindo que o espectador-leitor reflita de modo constante sobre seu mundo e os mundos ficcionais criados pela autora (incluindo justamente o mundo literário-português). No fundo, o teatro agustiniano promove um questionamento do real, do social, da alienação e de seus avatares.

No teatro de Agustina Bessa-Luís, a incomunicabilidade reinante é a incomunicabilidade do amor. Este dado parece ser diferencial, pois o diálogo é primordialmente rarefeito entre homens e mulheres, para demonstrar nada menos que um abismo entre os seus mundos. A incompreensão das personagens agustinianas desdobra-se em loucura, tédio e paralisação. Neste sentido, dá-se a cisão de alma de suas personagens, posto que, desde a primeira peça da autora, “[...] nenhum homem é ele próprio visto pelos seus semelhantes. Essa desfiguração cresce quando a intimidade é maior, quando as relações entre eles se tornam demasiadamente próximas e insuportáveis” (BESSA-LUÍS, 1958, p.67).

Segundo Antônio Braz Teixeira (2017), os textos até hoje conhecidos da escritora portuguesa tendem a uma impugnação do realismo, da imitação da realidade como ela aparece ou superficialmente se manifesta, incluindo uma recusa da fenomenologia dos sentimentos e das paixões. Daí o tom sentencioso, obsessivamente aforístico (e não menos

literário), rechaçando uma naturalidade banal ou ilusionista da arte, o que culmina, por fim, em um conteúdo amiúde paradoxal e irônico na fala de suas personagens.

Ainda segundo o investigador português, há um distanciamento afetivo das relações amorosas, mais comandadas por uma reflexão fria e calculista do que por um impulso cego ou arrebatamento sentimental (Cf. TEIXEIRA, 2017, p. 23). Nesse sentido, percebe-se uma visão pessimista ou desencantada da natureza humana, abarcando principalmente o tédio e a desilusão nas relações amorosas entre as personagens.

O homem cindido ou pulverizado passa a ser explorado por Bessa-Luís de modo diferenciado: o tédio e a apatia são como uma espécie de sombra, uma constante que o impede de agir, movendo muitas vezes apenas a alma de seus personagens. A palavra ganha destaque no teatro de Bessa-Luís, porém, são palavras derivadas do próprio desencanto do mundo. Desse modo, com um discurso irônico, os seres fictícios de Agustina se movimentam em círculos, numa espécie de eterno retorno do mesmo (do tédio, da melancolia, da estagnação, da indecisão e do paradoxo). Por este prisma, os indivíduos não conseguem dialogar de modo pleno e, portanto, não chegam a lugar algum. Todavia, a busca por uma liberdade possível, mas constantemente frustrada, revela-se de forma inequívoca nas peças agustinianas, muitas vezes em tom pessimista, tal como ocorre desde a sua primeira peça, *O Inseparável*: “[...] só podes ser realmente livre se tiveres amor, servindo a tua própria desgraça” (BESSA-LUÍS, 1958, p.46).

Vale a pena citar uma questão presente no texto “Kafka e a mendiga de Praga”, da obra *Kafkiana* (2012), no qual Agustina menciona outra passagem das cartas de Kafka, a qual a atraiu particularmente. O escritor tcheco conta que, quando ainda era muito pequeno, recebeu uma moeda de dez *kreuzers* e teve o impulso ardente de a dar a uma mendiga que pedia esmola ao canto de uma praça em Praga. Entretanto, a quantia parecia exorbitante ao jovem Kafka, que receava que a pedinte ficasse escandalizada com o seu gesto extremamente generoso (uma vez que o menino já enxergava a sociedade como profundamente egoísta). O que fez então o pequeno Franz Kafka? Achou melhor trocar os dez *kreuzers* e dar dez enormes voltas à praça para entregar à mendiga, tudo em pequenas partes. A mulher, no entanto, impaciente com todo aquele estranhíssimo gesto, levantou-se e foi-se embora, deixando o menino bastante desiludido.

Ora, enquanto leitora da obra de Kafka, Agustina identifica-se exatamente com o menino astuto. O menino possui um tesouro em mãos, porém oferece sua ajuda com uma delicadeza insólita e astuciosa que o coração humano não pode compreender, daí a sua conclusão: “sem paciência (...) não se chega a receber toda a riqueza de Kafka. O seu

labirinto, as suas voltas e círculos e viagens ficam por perceber” (BESSA-LUÍS, 2012, p. 16).

Convém notar que a escritora portuguesa se considera justamente uma profunda leitora de Kafka: “receio muito que isso seja o caso de grande parte dos seus leitores, entre os quais me vejo incluída” (BESSA-LUÍS, 2012, p. 16). Daí, não se poderá inferir também que Agustina apropria-se deste mesmo pensamento labiríntico e circular para compor sua obra como infinitos fragmentos de riqueza, nas quais nós leitores, de modo parecido, perdemos a paciência? Não é o mundo moderno e contemporâneo agudamente o lugar da falta de paciência com todas as coisas, sobretudo, com o outro ou com as que exigem certa profundidade de compreensão?

Este mundo ainda é o lugar da incomunicabilidade; por isso, profundidade e circularidade são palavras-chave para ambos os escritores. Nesta medida, parece que Agustina repete o gesto kafkiano altruísta e fragmentário ao nos dar apenas uma porção de palavras laboriosas, mergulhadas num mar de aforismos complexos, para que o enigma se sobressaia, mas apenas como ponta de um *iceberg* (para que o mistério não pudesse ser revelado em toda a sua inteireza e plenitude). Assim, Agustina não revela o superficial em seus textos (romances, contos e teatro), mas somente os enigmas da comunicação, a severidade da sabedoria humana, em um tempo extremamente espaçado, causando propositadamente a impaciência do leitor contemporâneo, ávido por respostas imediatas.

A esse respeito, no meu entender, o próprio teatro de Agustina contém porções deste enigma e desta insólita circularidade, pois está em íntima relação com toda a obra da autora: romances, contos, biografias e pensamentos. Desse modo, “só é artista aquele que pode fazer da decifração um enigma” (BESSA-LUÍS, 2012, p. 16). Estas palavras são, ao mesmo tempo, palavras de Kafka e da própria Agustina, que nos indicam exatamente as dúvidas que não desejamos, como o abismo do amor ou a incompreensibilidade da mendiga de Praga. Daí a minha compreensão de que, no teatro de Agustina, os enigmas são infinitos e circulares, jogando com o próprio teatro português moderno.

1.3 Notas sobre o teatro português moderno

A história da dramaturgia moderna não tem um último ato, sobre ela ainda não se baixou a cortina.

[Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*, 2011]

Em Portugal, os primeiros anos do século XX foram especialmente ricos no que diz respeito à produção teatral. Isso implica dizer que, com uma obra dramaturgicamente renovadora, novos autores prolíficos emitiram sinais de renovados caminhos para a dramaturgia moderna. Nesse contexto, temos, por exemplo, a primeira peça de António Patrício, *O Fim*, de 1909, e as primeiras peças de Almada Negreiros, em 1912 (os textos desaparecidos: *O Moinho* e *23, 2º Andar*). É importante ressaltar ainda o único drama completo de Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, escrito em 1913, mas publicado só em abril de 1915.

Por outro lado, de acordo com Duarte Ivo Cruz (2001), a expressão poética do teatro português contemporâneo não é totalmente simbolista, mas é-lhe adjacente ou praticamente dominante. De modo intrigante, o mesmo autor sustenta que o núcleo duro do teatro português do século XX desenvolveu-se, em grande parte, tangenciando o Realismo, de temática social. Daí a sua conclusão de que “estas duas grandes linhas estruturais são intersectadas, de forma muito irregular, por modernismos difusos, pontuais, descontínuos, mas que, a nível individual, assumem por vezes expressões de grande qualidade” (CRUZ, 2001, p.189).

Vale a pena lembrar, todavia, que o grande sinal de modernidade começa a afirmar-se no fim do século XIX em Portugal, já com Raul Brandão, cuja peça inaugural, *Noite de Natal*, data de 1899⁶. O escritor, doravante, consolidar-se-ia como “uma voz solitária e enigmática no contexto histórico e estético do teatro português” (CRUZ, 2001, p.210). O simbolismo tangencial, que aparece tanto na dramaturgia quanto na restante e

⁶ A sua primeira experiência no campo teatral ocorreu de forma amadora, quando Brandão era ainda finalista da Escola do Exército, tendo escrito, em 1894, *O arraial*, “uma revista de fim de ano dos alunos da escola” (CASTILHO 2006: 27), representada duas vezes em Mafra, onde fez o seu estágio final. Desconhece-se o paradeiro do texto, mas Luiz Francisco Rebello crê tratar-se possivelmente de uma peça “muito limitada, logo à partida, no seu alcance, qual fosse o de comentar jocosamente personagens e situações inerentes a esse estágio” (REBELLO, 1986, p.10). Estaria, certamente, muito distante do teatro que Brandão desejaria escrever e que antecipava nas crónicas redigidas em 1895 para o diário *Correio da Manhã*, como um teatro baseado numa palavra que fosse reveladora da essência da alma dos homens e das coisas. Todavia, o verdadeiro começo da sua carreira de dramaturgo foi com duas peças em três atos, escritas em colaboração com o irmão Júlio Brandão: *Noite de Natal*, representada em estreia absoluta no Teatro Nacional D. Maria II a 13 de janeiro de 1899 (publicada apenas em 1981) e *O maior castigo* (cujo original se perdeu), drama em três atos levado à cena a 11 de dezembro 1902 no Teatro D. Amélia (Cf. FADDA, 2001).

variada obra de Raul Brandão, se apoia na “desfocalização” da realidade concreta, indicando um caminho estético diferenciado, ou seja, um mundo de sombras e distorções, abrindo a senda da arte expressionista em Portugal.

É especialmente interessante observar que a ambiência da vida pobre e medíocre, representada na produção dramaturgical de Raul Brandão, tragicamente condenada ao desespero e à frustração, constitui um aspecto caro em toda a sua obra. Décadas depois, de modo intertextual, Agustina Bessa-Luís trabalha com esses dados dos homens pobres e explorados, bem como da mediocridade do homem burguês, sublinhando esta mesma decadência espiritual do ser no mundo moderno e contemporâneo. Aí reside a importância do teatro brandoniano, posto que nele se percebe, sobretudo, “uma pobreza espiritual, nascida da mediocridade angustiante das vidas e da frustração miserável das psicologias e das condutas” (CRUZ, 2001, p.210). Semelhantemente, podemos afirmar que, no teatro de Agustina Bessa-Luís, há uma frustração análoga, herdada da ambiência moderna sufocante, cujo resultado imediato é a série de inúmeras personagens com existências falhadas.

Nessa medida, o teatro de Agustina Bessa-Luís contempla uma “poética” do drama moderno e contemporâneo, na mesma direção da visão de uma estrutura aberta, profundamente heterogênea, tal como postulada por Sarrazac (2017), em virtude de que o sincretismo e o pluralismo estético corroboram um afastamento ou distanciamento especial, principalmente pela junção do lírico com o dramático. Assim como compreendeu Fernando Mendonça (1971), com a abolição de um tradicionalismo desgastado, que tinha como regra primeira o ilusionismo, o teatro português atual tem-se preocupado, com extrema agudeza, com a reatralização.

Interessante pensar que, desde Almada Negreiros, o teatro poderia ser comparado a um poema, considerado como um espaço aberto de leitura, conjugando segredo, sombra e silêncio, que são, no fundo, formas de descoberta, de iluminação e de diálogo (GUIMARÃES, 1998). Deste modo, a própria estética teatral, desenvolvida por diversos escritores modernistas portugueses, principalmente Almada Negreiros, pretendia demonstrar que a linguagem do teatro não poderia justamente prescindir da poesia. Este ponto parece ser um diferencial em relação à dramaturgia portuguesa, sendo evidente que grande parte dos dramaturgos colocou bastante ênfase neste gênero, isto é, estando permanentemente ligados à poesia – se pensarmos apenas nos três grandes escritores portugueses do início do século XX: Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Fernando Pessoa. Assim, estes escritores/dramaturgos “souberam traçar uma verdadeira poética em

torno das suas criações dramáticas" (GUIMARÃES, 1998, p.316).

Nesta linha de reflexão, a poesia está intimamente ligada à dramaturgia portuguesa, e este fato merece um esclarecimento maior. Agustina Bessa-Luís, por exemplo, faz parte deste rol, uma vez que não apenas o seu teatro pode ser lido de modo poético, mas uma parte expressiva de sua obra. Por conseguinte, a autora, como grande leitora do romance e do teatro modernos, pode ser tomada como uma arquiteta ou construtora de imagens poéticas que permeiam a literatura portuguesa e moderna, numa intertextualidade plural e significativa, unindo romance, teatro e poesia. Agustina possui, portanto, uma compreensão artística e teatral dentro de um espírito de colaboração, semelhantemente ao delineado por Almada Negreiros já no início do século XX:

A arte de teatro é o final de uma colaboração em espírito de todos os artistas de uma época. (...) O próprio autor de teatro é de todos o que mais frequenta todos os outros autores. (...). Assim como não seria possível a existência de um autêntico autor de teatro sem as dos outros vários autores de arte, assim também cada um destes ignoraria francamente o seu progresso se o não pudesse ver reflectido na linguagem do autor de teatro para o povo. (ALMADA-NEGREIROS, 1935, p.22)

Cabe salientar que o verbo *colaborar* constituía um verbo-chave para os modernistas portugueses, sobretudo para Almada Negreiros, sendo que há uma busca contínua de uma expressão pela arte (COSTA, 2017). É nesse horizonte do teatro que, por exemplo, para os mesmos modernistas portugueses, seria efetuada a tentativa de se alcançar a mais elevada ambição da criação artística, isto é, a sua unidade: "atingir a unidade que a Arte supõe, não é um mistério para alguns, mas é um segredo que fica no segredo de cada artista" (ALMADA-NEGREIROS, 1935, p.22).

É preciso frisar que, para Almada Negreiros, o teatro é Arte (com letra maiúscula). E a Arte, para o autor português, é muito mais do que apenas o conhecimento da natureza e da realidade; é, sobretudo, *a imaginação humana*. Assim, ao teatro seria imperativo abandonar o naturalismo, se comparado com a proposta mais praticada pelo cinema na época, mais atento ao real e ao cotidiano. É na senda da criação artística e da valorização da imaginação que assentam os movimentos de teatro experimental, a vigorar na Europa após a Segunda Guerra Mundial. Desta forma, na esteira dos grandes modernistas, Agustina uniu o destino do seu romance, repleto de mistério e de revelação, com o seu teatro, permeado intensamente de imaginação, intenção colaborativa e de segredo.

No seu estudo sobre o teatro em Portugal, Fernando Mendonça (1971), compreendendo especificamente os anos do pós-guerra de 1946 a 1966, considera o ano de 1946 como o momento chave a se adotar como marco na história da moderna literatura dramática portuguesa, com a peça de Luiz Francisco Rebelo, *O mundo começou às 5 e 47*. Todavia, foi só a partir dos anos de 1950, e principalmente na década de 1960, que se produziu a mais paradigmática literatura teatral portuguesa do período em questão. Em relação ao que se julgava ser “o mundo novo” (MENDONÇA, 1971, p.13), um teatro novo era desejado, em especial para fazer nascer um homem como símbolo de humanidade. No entanto, o clima de esperança do cenário do pós-guerra começou a fenecer.

Ainda de acordo com Mendonça (1971), o decênio de 1960 é de grande florescimento do/no teatro português, mas em sua maioria, apenas como teatro escrito, isto é, não representado efetivamente no palco. Uma plêiade de jovens escritores, com efeito, decidiu aventurar-se neste meio artístico de comunicação, produzindo uma quantidade significativa de peças, e com o mérito de manterem viva a literatura dramática em Portugal. Consoantes com a compreensão do cenário em que vivem, e já trespasados por uma “angústia do tempo flagelado que querem entender” (MENDONÇA, 1971, p. 18), o que deve ser sublinhado ainda é o fato de que o teatro produzido pela juventude da época pareceu desempenhar, pelo menos em parte, o papel que o romance e o conto desempenharam no âmbito neorrealista dos anos de 1940. Isto compreende uma posição participante e intervencionista num estado de coisas que tal juventude desejava ver modificado.

Com ativo repúdio das formas naturalistas, tais dramaturgos têm também a consciência de que a problemática humanista aparece contígua à sua dimensão nacional. Os nomes que se destacam no período em questão são Luiz Francisco Rebelo, Bernardo Santareno, Luís de Stau Monteiro, Fíama Hasse Pais Brandão, Manuel Grangeio Crespo, Miguel Barbosa, Jaime Salazar Sampaio, Maria Teresa Rita Lopes, Lauro Antônio e Prista Monteiro. Completando suas acepções, Fernando Mendonça entende que, apesar da diversidade, mas como um todo harmônico de protesto e de ruptura com o tradicional, as peças desse período em Portugal recorrem aos mais ousados processos da dramaturgia da época.

Isto implica dizer que este grupo, em consonância com o tempo a que pertence, decidiu adotar, com efeito, uma linguagem teatral implacavelmente moderna, nos parâmetros de um Ionesco e de um Beckett, apenas para se ter uma ideia mais clara das

influências modernas mais notórias. Neste sentido, uma das características mais evidentes seria a desrealização, o anti-ilusionismo patente, deixando entrever a problematização do real e o vazio de sentido do mundo. Esta noção corrobora ainda certa reateatralização, onde o teatro não teme o teatro, e onde as expressões do realismo e do simbolismo (expressões de aparência e onirismo) se misturam para colocar, “não a vida dentro do palco, mas os avisos à vida com o que se passa no palco” (MENDONÇA, 1971, p. 21).

De acordo com Luciana Stegagno Picchio (1969), tal como em muitos outros países, sobretudo os de cultura periférica, o teatro português do pós-guerra caracterizou-se principalmente pelo seu experimentalismo. O Teatro Estúdio do Salitre, que germinou em Lisboa em 1946 (no seio do Instituto Italiano de Cultura), e também o Pátio das Comédias, o Teatro Experimental de Pedro Bom e o Teatro Experimental do Porto, fundado em 1953 por António Pedro, deram, todos eles, um cunho especial à história do teatro português no século XX. Segundo a autora, em Portugal, quase toda a nova geração de autores dramáticos saiu desses teatros experimentais, desde Alves Redol, Rodrigo de Melo, Pedro Bom, Luiz Francisco Rebello, Carlos Montanha e David Mourão-Ferreira (vindos do Teatro-Estúdio do Salitre, que era dirigido por Gino Saviotti, Vasco Mendonça Alves e Luiz Francisco Rebello). Já Jorge de Sena, por outro lado, estreou no Pátio das Comédias, e Bernardo Santareno no Teatro Experimental do Porto.

Uma indagação interessante que Luciana Picchio faz é se será possível distinguir escolas, tendências e estilos entre os autores portugueses dessa época, pensados como uma nova geração dramática. A historiadora indica que a primeira lição veio da Europa, isto é, do teatro de Pirandello, apresentado aos portugueses pela companhia italiana de Vera Vergani, que encenou, em Lisboa, justamente a peça mais conhecida do autor italiano: *Seis personagens em busca de um autor*. Em 1931, João Pedro de Andrade escrevia a primeira peça pirandelliana do teatro português: *Continuação da Comédia*, na qual o público assiste à desmontagem, por dentro, do trabalho dramático – aprendendo insolitamente que não existem separações de espécie alguma. Portanto, segundo Picchio (1969), a geração do pós-guerra, guiada por uma crítica extemporânea, assimilou perfeitamente as ideias de Pirandello, O’Neill e García Lorca e, sobretudo, a lição do teatro épico brechtiano.

No entanto, a estética neorrealista em Portugal começa a ganhar genuína força, e em boa parte pelo esforço de Alves Redol, com a peça *Maria Emília*, de 1946 (e também com o escritor Pedro Serôdio), texto em que a arte neorrealista, socialmente engajada, é transformada em teatro. Por outro lado, o também neorrealista Romeu Correia insere nas

suas peças um experimentalismo eclético, numa "mescla de elementos expressionistas e plebeus coloridos pelo populismo um tanto abstrato que caracteriza grande parte da moderna literatura portuguesa" (PICCHIO, 1969, p. 339).

É preciso entender, sobretudo, que o conteúdo subjetivo está intimamente ligado à arte moderna, daí que o teatro português não pode mais prescindir por completo de uma forma estilhaçada, isto é, fragmentária, não linear, repleta, enfim, de marcas de subjetividade. Vale recuperar, nesse sentido, a leitura de Renata Soares Junqueira (2013), para quem a hiperinflação do ego tende a implodir a forma objetiva. Isto significa que o sujeito se volta para si próprio e a forma de expressão torna-se autorreflexiva. A arte passa a falar de si mesma, revelando-se como artefato, artifício e elaboração, escancarando, em suma, os seus próprios bastidores. Nesta linha de reflexão, compreende-se o fato de Agustina ser vista como uma autora com “um estilo narrativo e antiteatral” (PICCHIO, 1969, p. 339). Isto seria o que distinguiria, na época, Agustina de um populismo lírico, como o de Redol e de Correia, por exemplo, posto que a escritora duriense possuía uma “lúcida e epigramática sentenciosidade” (PICCHIO, 1969, p. 339) que o público não costumava aceitar facilmente.

Agustina Bessa-Luís encontra-se precisamente nesse período e, absorvendo o reflexo dessas discussões, publica sua primeira peça, *O Inseparável ou O amigo por testamento* (1958). Interessante observar que, já no seu trabalho sobre o teatro português, Fernando Mendonça (1971) inclui a autora portuguesa no rol de “dramaturgos por acidente” (MENDONÇA, 1971, p.20) junto com outros nomes, como os de Mário Braga, José Rodrigues Miguéis, João Gaspar Simões e Jorge de Sena, ainda que, para este último, fosse dada a nobre consideração de ser possuidor de uma “intuição dramática superior” (MENDONÇA, 1971, p.20). Ou seja, na compreensão do crítico, ser dramaturgo por acidente representa, com efeito, um acontecimento normal em todas as literaturas.

Muitos desses autores, assim considerados, possuem uma obra vastíssima no que concerne à escrita de romances, novelas, contos e poemas. É o caso de Jorge de Sena, Alves Redol e Agustina Bessa-Luís. São escritores consagrados que se aventuraram pela escrita teatral, mas, de fato, com consciência do gênero com que estavam trabalhando; por isso, no meu entender, não acredito ser possível afirmar que sua obra dramática seja inferior, se comparada com outros gêneros mais trabalhados por esses mesmos autores. Jorge de Sena publica as peças *Amparo de mãe* e *O Indesejado*, ambas em 1951; e, logo em seguida, *Ulisseia Adúltera*, em 1952.

Fernando Mendonça (1971), como já dito anteriormente, sustenta a ideia de que Jorge de Sena era possuidor de uma “intuição dramática superior” (MENDONÇA, 1971, p.20), detectando uma perspectiva marcadamente social na vertente dramatúrgica do consagrado escritor português. Já em consideração a Alves Redol, Mendonça não tece os mesmos elogios, abordando as peças *Maria Emília* (1945) e *Forja* (1946). Em relação a esta última peça, a censura da época não autorizou a sua representação.

No que concerne ao nome que mais nos interessa, Agustina Bessa-Luís, a autora portuguesa receberá também o epíteto de dramaturga por acidente, ainda que seja plenamente considerado seu grande peso para as letras portuguesas: “Agustina Bessa-Luís, um elevado expoente do romance atual, foi dramaturgo por acidente em *O Inseparável* de 1958” (MENDONÇA, 1971, p.19). Entretanto, é importante observar que, na década de 1970, o crítico em questão não teria como saber se Agustina iria ou não se aventurar ainda mais na escrita teatral, já que o quantitativo substancial de sua produção dramática eclodiria a partir da década de 1990. É curioso que o epíteto fez jus ao caso até essa mesma década, quando a autora passa a dedicar-se com bastante afinco à arte dramática, escrevendo o que pode ser considerado como a sua trilogia de artistas: *Estados eróticos imediatos de Sören Kierkegaard* (1992), *O tempo de Ceide* (1994) e *Garrett, o eremita do Chiado* (1998), peças que serão analisadas mais a fundo no capítulo 2 deste trabalho.

Segundo António Braz Teixeira (2017), na década de 1980, Agustina Bessa-Luís já era reconhecida como figura maior da literatura portuguesa devido a seus surpreendentes romances, já consagrados. Em relação à arte teatral, contudo, a autora elaborara apenas duas peças nesse período: a peça ainda inédita *Os Irmãos* (1983) e *A Bela portuguesa* (1986), tendo este último texto conhecido a prova do palco “numa sóbria e inteligente encenação” de Filipe La Féria (TEIXEIRA, 2017, p.25).

Entretanto, seria somente na última década do século passado que a escrita teatral de Agustina Bessa-Luís, presença de fato excepcional ou esporádica no teatro, viria a adquirir um caráter mais regular, o que segundo Teixeira (2017) não ocorreu por acaso, já que a autora foi diretora do Teatro Nacional D. Maria II. Com efeito, entre 1992 e 1998, Agustina escreveu cinco textos dramáticos, o que significa metade da sua obra teatral: *Estados eróticos imediatos de Sören Kierkegaard* (1992), *O tempo de Ceide* (1994), *Party* – diálogos para o filme de Manoel de Oliveira (1996), *Garrett, o eremita do chiado* (1998) e também, neste mesmo ano, foi escrita a peça *Três mulheres com máscara de ferro*, que

se manteve inédita até 2014, quando o compositor Eurico Carrapatoso a transformou em ópera, com encenação de João Lourenço e estreia na Fundação Calouste Gulbenkian.

É especialmente interessante ressaltar que a literatura dramática portuguesa, do pós-guerra em diante, se desenvolveu como uma “literatura dramática sem palco” (MENDONÇA, 1971, p.23). Na verdade, o teatro da época preocupava-se sobremaneira com o texto *per se*, como observou também Mendonça (1971), não porque omitisse a preocupação com o palco, mas porque se absorvia em pronunciamentos e avisos expressamente remetidos a uma sociedade codificada de valores obsoletos. Assim, o teatro inclinava-se para a palavra, o diálogo enchia-se de conteúdo, e, por vezes, a cena esvaziava-se para apenas sugerir, tornando-se “despidamente significativa” (MENDONÇA, 1971, p.20).

De fato, perceber o relevo da palavra na dramaturgia portuguesa é significativo. Agustina Bessa-Luís emprega *a palavra* com bastante força em toda a sua obra teatral. Com isto, a autora, de modo veemente, sublinha a ficção, promovendo um distanciamento proposital. O anti-ilusionismo torna-se, assim, patente no teatro português, em consonância com o teatro europeu. Alguns nomes podem ser indicados com alguma facilidade: Ionesco, Beckett, Brecht, Peter Weiss, Genêt, Dürrenmat, Miller, Priesley, O’Neil, Anouilh, Meyerhold, Piscator, Graig, Baty e Artaud. Com estas influências, a produção teatral portuguesa do pós-guerra desenvolve-se. No caso da autora em foco, é preciso incluir a percepção agustiniana da vida, qual seja, a capacidade de captar o espírito aterrador do tempo contemplado pelo absurdo da existência. Mas, de forma paradoxal, os dramaturgos portugueses ainda tentavam mormente “ampliar o raio de ação do individual para o social”, como bem observou Fernando Mendonça (1971):

A partir dos anos 60, porém, os jovens escritores ampliam o raio de ação do individual para o social e parecem extremamente empenhados em produzir a comunicação direta com o público através de um teatro aberto, outorgando-se uma missão específica e pragmática, tal como se outorgou, de outro modo, a geração neorrealista. Eles estão possivelmente fascinados em revelar, explicitar fatos contra uma sociedade, ou apenas um estado de coisas nessa sociedade. Revelam uma ácida inquietação pelo destino humano, e a despersonalização dos seus heróis significa que estão se preocupando com os *homens*. (MENDONÇA, 1971, p. 23)

Segundo Márcia Rodrigues (2015, p. 10), no decorrer dos anos de 1950 em Portugal, surgiram novos grupos e companhias de teatro, novos dramaturgos, encenadores e atores, cujas atividades aconteciam principalmente nos teatros-estúdios e

nos teatros universitários, que se tornaram, com efeito, promotores e divulgadores desse meio, dando, assim, início a uma transformação no panorama cênico e dramaturgicamente português. Deste modo, a cena contava com experimentações formais e a dramaturgia incorporava a temática social e a problemática existencial, ambas próximas muitas vezes do teatro épico brechtiano ou do teatro do absurdo. Na verdade, são duas tendências teatrais que interessaram os dramaturgos como formas de negação do naturalismo, cuja hegemonia vinha sendo recusada pelo teatro português desde 1946. Com a criação do Teatro-Estúdio do Salitre (1946-1950), inicia-se, então, um processo de renovação teatral, com obras de autores estrangeiros e nacionais nunca antes encenadas no país.

É preciso salientar que as peças de cariz épico-brechtiano sofreram muito com a interdição censória, tendo sido proibida a encenação das peças de Bertolt Brecht (exceção apenas para *A alma boa de Setsuan*, que chegou a subir à cena em Lisboa, pela companhia brasileira de Maria Della Costa, em 1960, mas depois de algumas apresentações a continuação da temporada foi proibida pela censura). Como uma espécie de paliativo, as peças de Brecht começaram a ser traduzidas para o português na década de 1960, por iniciativa da Portugália Editora, sendo *Mãe Coragem* e *A alma boa de Setsuan* integrantes do primeiro volume da série (Teatro I), com tradução de Ilse Losa. Cabe sublinhar que a tradução das peças de Brecht, bem como a dos seus *Estudos sobre teatro* (1957), devem-se ao trabalho incansável de Fiama Hasse Paes Brandão.

Entretanto, a encenação permaneceu completamente proibida até o advento do 25 de Abril de 1974, o que fez aumentar ainda mais o interesse dos jovens artistas pelo dramaturgo alemão. Em comparação com o teatro épico, no que diz respeito às relações com a censura, as peças pertencentes ao chamado *teatro do absurdo* – por se ter entendido que este teatro, ao enfatizar os problemas da existência humana, desprende-se de pretensões políticas e preocupações sociais – conseguiram alcançar mais os palcos, o que não significa que muitas delas não tenham também sofrido alguma pena com a censura.

No seu detalhado estudo sobre a censura em Portugal no período do Estado Novo, Ana Cabrera (2013) relembra que as Comissões de Censura ao Cinema e Teatro não existiam desde a década de 1920, época que demarca o início do referido período político no país. Elas são, na verdade, fundadas somente em 1945. A partir desta data, os procedimentos censórios ao teatro e ao cinema em Portugal passam a ter uma rígida organização, com regras explícitas e dispendo de mais funcionários. Antes disso, de modo similar, havia a chamada Inspeção-Geral dos Teatros, cuja missão principal era fiscalizar os espetáculos e promover a repressão de quaisquer fatos ofensivos à moral e aos bons

costumes, tal como dispõe o decreto 13564, emanado do Ministério da Instrução Pública.

Todavia, ao longo da década de 1950, a atuação das Comissões de Censura ao teatro variou por parte dos censores, por causa de divergências entre as forças políticas apoiadoras de Salazar, as quais se sucederam nos cargos de direção do Secretariado Nacional de Informação. Durante a década de 1950, por exemplo, o conjunto de peças teatrais submetidas à censura aumenta progressivamente, tal como podemos observar no quadro abaixo, pertencente às Atas da Comissão de Censura entre 1950-1960:

| Ano | Peças censuradas | Peças proibidas | % |
|------|------------------|-----------------|------|
| 1950 | 59 | 5 | 8,4 |
| 1951 | 166 | 16 | 9,6 |
| 1952 | 83 | 5 | 6 |
| 1953 | 229 | 11 | 4,8 |
| 1954 | 171 | 10 | 5,8 |
| 1955 | 148 | 25 | 16,8 |
| 1956 | 168 | 5 | 2,9 |
| 1957 | 192 | 4 | 2 |
| 1958 | 215 | 16 | 7,4 |
| 1959 | 193 | 8 | 4,1 |

[Figura 1 – Peças submetidas e proibidas na década de 1950 em Portugal. In: CABRERA, 2013, p. 36]

Segundo Cabrera (2013), as transições no poder desses principais órgãos de controle, ao longo do Estado Novo, e as consequentes mudanças no aparelho censório são fatores que explicam estas oscilações. Daí a década de 1950 ser marcada pela influência de três ministros da Presidência e três secretários nacionais do SNI (Secretariado Nacional de Informação). Em 1958, época de publicação de *O Inseparável*, de Agustina, o novo secretário nacional era Eurico Simões Serra. Nesta data, verifica-se uma certa radicalização da atuação das comissões, aumentando o número de peças proibidas e os cortes, e, além disso, agrava-se a intervenção sobre as peças em cena. Em suma, a Comissão orienta-se para uma supervisão sistemática dos espetáculos.

Eram suprimidas cenas que envolvessem qualquer tipo de indicação e/ou exposição de sexualidade, considerada um tema "imoral". Mesmo a dança não escapava aos olhares censórios (como a "dança do ventre", por exemplo, por causa de, em cena, a atriz não ocultar a "região umbilical") e, sobretudo, se as peças apresentassem indícios, mesmo que mínimos e em situação de coadjuvância do papel, de homossexualidade. A atuação dos censores recrudescer tanto em relação aos aspectos de natureza moral, quanto os de política (uma simples caricatura de Salazar era motivo de suspender imediatamente

o espetáculo, tal como ocorrera com a peça de Natália Correia⁷). A tendência que se desenhou no final da década de 1950 vai manter-se ao longo da década de 1960, e, portanto, não parece inadequado pensarmos que Agustina teve consciência das interdições que sua obra poderia sofrer, enquanto texto de arte dramática, em Portugal.

Por outro lado, as primeiras peças dos expoentes do teatro do absurdo, Eugène Ionesco (*A cantora careca*, *A lição* e *As cadeiras*) e Samuel Beckett (*Esperando Godot*), foram encenadas nos palcos portugueses a partir de 1959 e logo despertaram o interesse dos novos dramaturgos que surgiam, dentre eles Helder Prista Monteiro (1922- 1994), que deu início à sua carreira dramaturgical naquele mesmo ano.

Já em 1972, de acordo com o historiador, crítico de teatro e também dramaturgo Luiz Francisco Rebello (1998), dentre os autores portugueses cuja obra se situa na esfera do que se convencionou designar por *teatro do absurdo*, Prista Monteiro era o único que havia tido acesso aos palcos profissionais. É necessário esclarecer que Prista Monteiro teve três de suas peças encenadas ainda durante a ditadura, na década de 1960, antes mesmo de serem publicadas. Isto se configurou um fato raro, considerando-se o contexto político no qual se desenvolvia o teatro português.

Ainda segundo Márcia R. Rodrigues (2015), as peças que surgiram na França nos anos de 1950, a partir de *A cantora careca*, de Ionesco, encenadas nos pequenos teatros parisienses para um público restrito (os chamados teatros de bolso), são exemplos de *antiteatro*. Beckett e Ionesco fazem antiteatro se os comparamos aos dramaturgos tradicionais. Vale a pena mencionar que, no âmbito da crítica inglesa, Martin Esslin (1968) empreendeu uma tentativa de definição desse novo tipo de convenção teatral, com uma base filosófica para o seu estudo fundamentada no ensaio de Albert Camus, *O mito de Sísifo*, de 1942. A partir dessas leituras, cunhou o termo no seu livro, publicado em 1961, *O teatro do absurdo*, no qual analisa peças de Beckett, Ionesco, Adamov, Tardieu e Genet, dentre outros.

Na mesma época, outros críticos denominaram o teatro produzido por esses autores como "teatro de vanguarda", "teatro de derrisão", "geração dos anos 50", sendo esta última uma designação um tanto vaga, como a considerou Hinchliffe (1981), por se

⁷ Publicada em 1965, por Luiz Pacheco, sob a chancela da Editora Contraponto, a peça *O homúnculo* de Natália Correia cedo se viu alvo da censura da PIDE. Nesta peça, tal como o título indica, há uma ridicularização da figura de Salazar, sobretudo a partir da disposição de cenas em que a corrosão satírica atinge em cheio a principal figura da política portuguesa do Estado Novo. Mais detalhes sobre essa obra, consultar o estudo de Joagda Rezende Abib (2010). Consulte-se, principalmente, o muito útil glossário de Luiz Francisco Rebello, *Cem anos de teatro português – 1880-1980*. 1ª ed. Porto: Brasília Ed., 1984.

constituir numa reunião de autores expatriados na capital francesa (Adamov, russo; Beckett, irlandês; Ionesco, romeno). Neste sentido, independente da designação que se atribua às obras de Beckett e Ionesco principalmente, os estudiosos estão de acordo quanto a se tratar de um teatro da negação, da recusa, um *antiteatro*. É preciso compreender que o *Teatro do Absurdo* é um antiteatro, no sentido de que recusa, conscientemente, qualquer mecânica de uma peça tradicional, com progressão da ação visando atingir um clímax. Agora, os espectadores não irão se identificar com o que se passa na cena. Em suma, não há conflito, se o entendermos como o choque de vontades livres e independentes.

A partir desta perspectiva, devemos analisar as peças de Agustina Bessa-Luís, que contemplam tais teorias de vanguarda, paradoxalmente, sem a autora se prender de modo definitivo a elas, incluindo o próprio teatro do absurdo ou as noções do teatro épico brechtiano. De fato, gosto mesmo de pensar que Agustina torna insólito o que é habitual, suscitando uma reflexão crítica sobre os gestos.

Na esteira, portanto, dos questionamentos lançados por Renata Soares Junqueira (2013), num mundo em que o diálogo se torna cada vez mais rarefeito (bem como todas as relações intersubjetivas), é necessário ainda elaborar a seguinte pergunta: como o drama poderia sobreviver plenamente? A resposta mais plausível, talvez, seja: *o drama sobrevive transformando-se*.

É, pois, nesse quadro que se insere a compreensão da obra teatral agustiniana, numa intertextualidade plural das próprias teorias de vanguarda. Daí, talvez, a dificuldade de leitura de sua obra dramática como um todo, a qual, com efeito, acabou sendo em grande medida esquecida pela crítica, uma vez que seus romances atingiram um extraordinário sucesso a partir da segunda metade do século XX, principalmente, depois de *A Sibila* (1954), sendo amplamente estudados por críticos renomados e de diversas nacionalidades. Estabelecido este ponto, será nosso intuito investigar e analisar suas principais peças de teatro, lançando alguma luz naquilo que, em parte, foi esquecido pela crítica.

2 PRIMEIRAS PEÇAS DE AGUSTINA BESSA-LUÍS: *O INSEPARÁVEL E A BELA PORTUGUESA*

2.1 Agustina, conservadora subversiva?

Deve-se pensar o feminismo como algo plural, isto é, como um conjunto de doutrinas não unificadas, com diversas posições e correntes políticas e filosóficas e, mais especificamente, com a intenção maior de defender a vida e os direitos das mulheres. Nessa perspectiva, Alda Maria Lentina (2018) desdobra a questão e interroga se Agustina seria simplesmente considerada uma humanista universal ou se, de fato, poderia ser chamada de feminista. Ou seja, analisando a recepção feita às personagens agustinianas, há a impressão (aparente) de que Agustina não seria feminista, interessando-se pelas mulheres apenas enquanto seres humanos, de forma universalizante. Todavia, elucidando melhor tal polêmica, a investigadora considera que as personagens de Agustina Bessa-Luís não aparecem somente como cristalizações do feminino – tal como percebera antes Isabel Pires de Lima (2014) –, mas também como uma cristalização da memória histórica feminista portuguesa.

Neste sentido, ao retomar exatamente os destinos de três personagens agustinianas emblemáticas – Sibila, Fanny e Ema –, Agustina Bessa-Luís parece ter elaborado em sua peça *Três mulheres com máscara de ferro*, um *continuum* feminista altamente subversivo (LENTINA, 2018). Isto significa dizer que estas personagens agustinianas se inscrevem em fases diferentes da emancipação feminina: Fanny Owen, a musa romântica; Quina, a mulher portuguesa dos primórdios do século XX; e Ema, a mulher emancipada do pós-25 de Abril de 1974. De um modo abrangente, estas mulheres podem traduzir a memória histórica e cultural feminista de Portugal. Tal percepção mostra que Agustina problematiza a história da mulher portuguesa no tempo, e vai aprofundando seu olhar no que diz respeito à libertação da mulher cerceada por uma sociedade sufocante e patriarcal.

Pode-se perceber este dado, na verdade, desde a sua primeira peça de teatro, *O Inseparável ou O amigo por testamento* (1958). Nela, a paralisia das personagens femininas é digna de nota, mas esta não aparece sem uma reflexão sobre a manifesta inércia que as compreende, gerando um potencial libertador e questionador, como indaga, por exemplo, a personagem Glória Rosa à sua mãe: “Então? Tenho vinte e oito anos; a vida não é só isto, ano depois de ano, um dia e outro dia, à espera duma evasão legal. Estou cansada, mãe. Estou cansada” (BESSA-LUÍS, 1958, p.12).

Ora, se apenas o enfoque no feminino não é visto como um gesto feminista, a

desconstrução do patriarcado de forma sistemática realizada ao longo dos anos – em diversos gêneros literários, como se pode notar no caso de Agustina Bessa-Luís – deve ser tomada como signo patente de uma atitude feminista consciente, de uma artista, escritora e mulher portuguesa⁸. A própria Agustina chega a admitir: "Sou feminista como pessoa, mas não nos meus livros" (BESSA-LUÍS *apud* QUEIRÓS, 2001). Esta afirmação revela-se surpreendente uma vez que a autora confessa o seu lado feminista e, além do mais, mostra que não pode ser considerada totalmente conservadora, por se declarar justamente feminista, enquanto pessoa.

Já em relação à sua obra ficcional, há diversas asserções subversivas e paradoxais, nas quais não podemos excluir também um teor feminista preocupado com a emancipação e a libertação da mulher em sua obra artística. Como bem indaga a personagem Glória, de *O Inseparável*: "Sem ter a impressão de que me seguem, que exigem de mim até os pensamentos. Acha isto agradável?" (BESSA-LUÍS, 1958, p.11). Ou, ainda: "E sem ter a impressão de que esperam que estejamos descuidadas, para atirar de repente, no meio do nosso silêncio animado, do nosso riso secreto, uma palavra destruidora. Acha isto bem?" (BESSA-LUÍS, 1958, p.11-12).

Vale recordar que Agustina também destaca a sua primeira experiência de "grande ficção", ao ouvir exatamente "as conversas intermináveis" das mulheres da família, à volta da lareira: "Passava por ali a vida da vizinhança, de toda a freguesia, de uma forma impiedosa, claro." (BESSA-LUÍS *apud* QUEIRÓS, 2001). Dessa forma, não só aprendeu os rudimentos do que é contar uma história, mas também apreendeu o sentido mais profundo da vida que a cercava, da realidade das mulheres, "da soberania da realidade, o sentido do que a vida vai exigir de nós" (BESSA-LUÍS *apud* QUEIRÓS, 2001).

Numa de suas primeiras obras (*Introdução à Semanálise*, 1969), Julia Kristeva elucida que o trabalho com o texto "questiona as leis dos discursos estabelecidos e apresenta um terreno propício no qual novos discursos podem se fazer ouvir" (KRISTEVA, 2012, p. 03). Assim a escuta do texto remete-nos aos diálogos, enquanto momentos comunicativos, construídos na cultura e pautados por imaginários diversos.

⁸ Isabel Pires de Lima (2007), em "Agustina, a conservadora subversiva", compreende que é pela *ironia* que Agustina efetua a denúncia do poder patriarcal e falocêntrico dentro da cultura judaico-cristã, já que este poder domina justamente muitas das mulheres dentro de sua ficção.

Podemos interrogar, aqui, se não será o mesmo procedimento encontrado no universo literário e teatral de Agustina Bessa-Luís?

A questão do imaginário constitui-se uma problemática constante nas ciências humanas e sociais. O esboço de uma teoria do imaginário encontra eco também na análise dos processos interpretativos e na necessária apreensão da intertextualidade, como via para a compreensão sistemática na relação entre os textos que compõem as diversas narrativas culturais. Não à toa, Julia Kristeva utiliza-se da *metáfora* das diferentes roupagens para a compreensão dessas distinções culturais pautadas na experiência da língua. Ao trabalhar os símbolos constitutivos do *pathos* na tradição judaico-cristã, por exemplo, a filósofa búlgara-francesa aproxima-se de formas de compreensão do simbólico, instaurando nos seus leitores uma escuta sensível sobre a linguagem e o Outro. Interessante, assim, a sua reflexão sobre a metáfora de *Arlequim*, que diz respeito à figura representativa do personagem fantasiado numa roupa colorida, que deixa todos os seus espectadores na iminência de serem apresentados ao diferente, resgatando, assim, a diversidade no imaginário social. O Arlequim é a imagem do irresoluto e do incoerente, que não se prende a ideias fixas, um ser sem princípios e sem caráter⁹.

Na peça *O Inseparável ou O amigo por testamento* (1958), deparamo-nos com uma escuta sensível do *Outro*, a diferença por excelência, através do personagem Miguel, o amigo por testamento. Ele gera de modo flagrante o conflito com todas as demais personagens da família, sendo capaz inclusive de revelar paradoxalmente a “autêntica inércia” (BESSA-LUÍS, 1958, p.22) de cada um. A personagem feminina Glória Rosa é a mais perspicaz ao perceber este problema:

GLÓRIA – Estás mesmo a tempo de teres medo! Bruno, eu detesto o Miguel. A minha antipatia só iguala a fraqueza com que temos reservado até agora.

BRUNO – A fraqueza?

GLÓRIA – A completa debilidade, a autêntica inércia. Quem é ele? Com que direito nos carregam com essa criatura para todo o sempre? É uma cláusula do testamento, mas esse testamento obriga-nos a servi-lo? Apenas a hospedá-lo, mas não a ser por uns dias a sua família, a sua

⁹ Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018), Arlequim é um nome oriundo da antiga comédia italiana, a *Commedia dell'Arte*, cujo objetivo original era o de divertir o público, ridicularizando os costumes, as esquisitices e as extravagâncias da sociedade burguesa emergente da época (sec. XVI). Denominava um personagem classicamente trajado com uma roupa feita de pedaços de pano triangulares e de cores diferentes, usava uma máscara negra a esconder-lhe os olhos e um sabre de madeira à cintura e encarnava os papéis de jovem gaiato, de bufão malicioso, de um indivíduo matreiro, embora meio pateta e leviano. A disposição dos pedaços em xadrez evoca uma situação conflitiva – a de um ser que não consegue individualizar-se, personalizar-se e desvincular-se da confusão dos desejos, projetos e possibilidades.

caça, o seu divertimento. Tudo corre mal quando ele cá está, tudo se complica – são doenças, os conflitos, sei lá o quê! Por mim fico deveras impaciente, com vontade de deixar isto tudo depois de dizer cara a cara a cada um, o que penso da sua mesquinha história. Essa menina, por exemplo: Célia, olha para mim. Bem... Acho-te estúpida demais para fazer outra coisa que dormir em cima do teu ventre cada vez maior. Tu não compreendes nada. (BESSA-LUÍS, 1958, p.22)

Já pela voz da personagem, percebe-se que as vontades masculinas e femininas são, na obra agustiniana, contraditórias ou incongruentes. Cristiane Costa Baiotto (2017) assinala que da índole feminina emerge outra forma de vontade, expressa na maneira de articular a sedução e “jogar com a fascinação da insignificância” (BAIOTTO, 2017, p.282). Daí que os homens possuem uma vontade de conquista e de dominação territorial oposta à das mulheres, e o teatro de Agustina baliza justamente os contornos destas vontades, expressando as banalidades cotidianas e os desejos reprimidos, porém tais desígnios oriundos do cotidiano de vidas frustradas, na teia teatral, tendem a ameaçar “o equilíbrio natural do universo” (BAIOTTO, 2017, p.282).

Agustina estaria, portanto, interessada em deslindar os inconscientes masculino e feminino, problematizando principalmente as novas categorias do ser no mundo. Isto faz com que suas personagens atravessem a fronteira entre a magnitude e a trivialidade da vida. Este ponto deixa entrever que a vontade masculina de dominação e conquista é para o homem a sua glória, mas que, no universo agustiniano, estas vitórias são fantasmagóricas e estão a atormentar tais personagens de modo constante. No fundo, a realidade mais palpável é a da debilidade trivial, da doença, da pobreza e da insignificância da vida.

No meu entender, o universo masculino está em constante desmoronamento, e este fato é revelado na maior parte das vezes pelas personagens mulheres, dotadas de uma força mística reveladora. Em outras palavras, todo o espaço masculino, no teatro de Agustina, está envolto numa névoa de queda e de debilidade, representado na trivialidade cotidiana das famílias e na decadência do lar burguês. Tal esfacelamento surge indicado pela presença e pelas palavras femininas, ou seja, é a mulher quem determina o sentido das coisas e está a revelar a verdade mais profunda por meio de uma esfera mística, ou simplesmente da palavra poética inexplicável. Em suma, Agustina desdobra “um todo engendrado por um obscuro desejo feminino, dentro do qual os homens são pobres e fracos, desconhecedores de si e daquelas que os acompanham” (BAIOTTO, 2017, p.290).

Sob tal perspectiva, em *O Inseparável*, Maria (a mãe) recrimina a todo instante o seu marido: “És um pobre diabo, estou farta de ser tua criada” (BESSA-LUÍS, 1958, p.

53, grifos meus). No entanto, o maior medo de Delfim (o pai) surge declarado por sua mulher, (a partir da perspectiva de Miguel, o amigo inseparável) que não deixa de enfatizar a revelação da patente inutilidade de Delfim: “Sobretudo receava que *Maria lhe chamasse mais uma vez inútil* e que, voltando tarde, ela não lhe guardasse jantar nenhum...” (BESSA-LUÍS, 1958, p. 53, grifos meus).

Por fim, cabe salientar aquilo que Silvina R. Lopes (2009) percebeu na obra agustiniana, isto é, o fascínio pelo estranho e pelo indecifrado, desdobrando, de modo paralelo, a intensidade da experiência que se desvia de critérios do bem e do mal. Agustina, por conseguinte, não deverá ser tomada apenas como uma escritora conservadora, e ainda assim subversiva, mas, no meu entender, como uma autêntica e original arquiteta e construtora de imagens em movimento, principalmente em relação ao outro e ao desconhecido. Desta forma, a "deslocação pode introduzir desequilíbrios, constituir mudanças decisivas, abrir novos campos de pensamento" (LOPES, 2009, p.327), e isto implica compreender, decisivamente, um outro ritmo de subversão no que diz respeito às vontades pré-definidas, às fraquezas masculinas e ao relacionamento entre homens e mulheres.

2.2 A mulher como o “incidental”

Bruno – Acautela-te. Tens-te feito desabusada, minha irmã. Diante dela és a mais velha, diante de mim, és só uma mulher.
[Agustina Bessa-Luís, *O Inseparável*, 1958]

É importante destacar a significativa presença das personagens femininas na obra de Agustina Bessa-Luís, sempre com um viés questionador e projetada para a ambiguidade. Pode-se verificar uma relação emblemática entre homens e mulheres em praticamente todos os títulos da escritora. Por meio deste embate, encontra-se a forma dinâmica que constitui a base de seus questionamentos sobre a condição da mulher, enquanto questão central em toda a sua obra: a impossibilidade de o ser feminino fluir em um estado de libertação. Sob esta perspectiva, a autora normalmente utiliza a figura do sedutor, que tende a ser propriamente um sedutor falhado, peça-chave na arquitetura de um discurso amoroso e teatral sobre as relações conjugais, deixando entrever a profunda incomunicabilidade contemporânea entre homens e mulheres.

A diferenciação cultural é um elemento intrínseco à estrutura de poder na cultura e sua força simbólica poderia ser apreendida a partir da percepção fenomênica, ou seja, notando a função que determinadas práticas sociais assumem num contexto específico no

qual o processo de adaptação e reajuste do sujeito traz à luz, por exemplo, a “domesticação” do feminino na cultura. Este ponto leva-nos a pensar sobre o permitido e o proibido como marcas coletivas que pontuam à consciência coletiva (Cf. ALVES, 2013, p.105).

Uma situação muito interessante ocorre, se colocarmos lado a lado o pensamento de Agustina Bessa-Luís e Julia Kristeva: a reflexão sobre a estruturação imaginária da ordem psíquica através do universo simbólico leva em consideração a experiência do sentido na estrutura da linguagem. A reflexão sobre o desejo, a título de exemplo, é inserida nas tradições culturais, criando um cenário privilegiado sobre o qual o leitor participa da experiência vital sobre habitar a própria linguagem. Sem que haja exatamente uma relação de sinonímia, esse saber plural joga com os multiversos, ou seja, incorpora a proliferação de universos possíveis (literários e filosóficos) onde transitamos num processo de compreensão da diferença.

Segundo Julia Kristeva (2019), a vida e a obra de Simone de Beauvoir “cristalizam uma revolução antropológica de grandes proporções” (KRISTEVA, 2019, p.12) que não cessa de produzir efeitos imprevisíveis no destino das mulheres e no futuro político do mundo em que vivemos. Isto implica verificar que a emancipação do *segundo sexo*, da mulher como possibilidade de ser, após milênios de dominação patriarcal, foi estimulada de modo inimaginável: ou seja, o pensamento de Beauvoir mobilizou um vasto movimento internacional em prol do direito das mulheres, encorajando-as a disporem de seus corpos e a desenvolverem a criatividade e a liberdade de pensamento, bem como incentivou seu acesso ao mundo do trabalho e à governança política.

Essa ruptura histórica, portanto, subverteu o laço inextricável entre homem e mulher e transformou o núcleo das famílias; as consequências dessa revolução antropológica podem ser vistas em toda parte, incluindo na ficção e no teatro, haja vista que tal emancipação foi geradora de ideias libertárias outras e plurais, com a possibilidade de compreensão do ser feminino em nova medida ou de visibilidade do que era antes fantasmagórico. Agustina Bessa-Luís compõe essa mesma linha de percepção do outro e de produção da visibilidade do feminino, ao passo que tenta desnudar um retrato mais frutífero das relações humanas, incluindo a desconstrução de toda a verdade petrificada. No que tange ao destino das mulheres, tanto na ficção quanto na flutuação do real, (com viés ideológico) a escritora de *A Sibila* explorou a linha tênue entre realidade e ficção desafiando também os limites impostos ao território do que pode ou não ser pensado pela mulher (em seu desenvolvimento e em sua existência factual). O desafio feérico foi assim

estabelecido como luta das mulheres dentro da razão patriarcal, tendo como ponto de inflexão a revolução antropológica de Simone de Beauvoir. A potencialidade explosiva de *O Segundo Sexo* foi capaz, assim, de abrir fendas inimagináveis na arte e na vida, captadas de forma promissora por Agustina Bessa-Luís em sua obra artística.

Como bem assinala Míriam Coutinho Alves (2013), a *diferença* como categoria inscrita na epistemologia feminista tem sido construída a partir de aportes filosóficos e linguísticos. Logo, o imaginário feminista da diferença indica um saber plural nas narrativas culturais sobre as quais a epistemologia feminista busca as raízes da diferença nos arquétipos que compõem a ordem simbólica patriarcal. Este ponto nos interessa para pensarmos os desdobramentos da obra artística agustiniana. Tendo como ponto de reflexão a opressão feminina que começa pelos mecanismos de moldar diferenças, em geral, comportamentais entre homens e mulheres (presente nos diferentes contextos da cultura), o feminismo pensa a raiz da desigualdade num viés mais profundo: o da ordem simbólica. É o que Agustina elabora de modo constante, no tocante aos desejos de suas personagens: as mulheres entram numa espécie de paradoxo do desejo, ou seja, levam em questão o *Eu*, porém são cerceadas pela cultura, o *Outro*, limitando sua liberdade mais íntima, naquilo que Freud designou também como mal-estar na cultura ou “consciência moral” (FREUD, 2015, p.154). Nessa medida, não se pode prescindir das interpretações psicanalíticas na rede que envolve o pensamento estético de Agustina Bessa-Luís. A experiência da cultura, em resumo, não reside apenas na construção concreta da vivência, mas no inconsciente coletivo.

Daí que a arte não pode ser excluída das reflexões sobre a opressão, a injustiça e os comportamentos morais, além da própria crise da razão e da subjetividade, sendo que Agustina, numa medida muito semelhante à de Julia Kristeva, soube captar tais complexidades plurais em termos literários e intertextuais, acrescentando com o tempo as mudanças teóricas e sociológicas, ao mesmo passo que promoveu a desconstrução dos mesmos saberes culturais em termos literários, filosóficos e psicanalíticos. Por isso, compreende-se que, nessa vertente histórico-literária, “o imaginário que se manifesta na linguagem advém de espaços simbólicos onde a feminilidade se apresenta sob múltiplas formas” (ALVES, 2013, p.112).

É o caso, por exemplo, de grande parte das personagens femininas de Agustina Bessa-Luís. Tomemos, a título de exemplo, a personagem Fanny Owen, presente tanto no romance homônimo de 1979, quanto no teatro de Agustina Bessa-Luís. Mulher genuinamente burguesa e provinciana da segunda metade do século XIX, a

particularidade dessa protagonista agustiniana é a de viver num mundo circunscrito pelo patriarcado. E vale lembrar, aqui, que a segunda fase do movimento feminista, por exemplo, surge marcada por uma recusa sistemática da temporalidade linear, considerada como masculina, abrindo assim uma luta pelo reconhecimento sociocultural das mulheres e interessando-se pela especificidade da psicologia feminina e pelas suas realizações simbólicas. Além disso, o feminismo aparece, pela primeira vez, como um movimento social de âmbito internacional. Por outro lado, às mulheres ainda eram negados os direitos civis e políticos mais básicos, retirando de suas vidas qualquer possibilidade de autonomia pessoal. Logo, é possível concluir, que “o horizonte ético-político do feminismo do período [do século XIX em diante] foi o igualitarismo entre os sexos e o da emancipação jurídica e econômica da mulher” (GARCIA, 2015, p.52). Procura-se, de modo paralelo à luta pela liberdade de pensamento das mulheres, dar uma expressão às experiências corporais e intersubjetivas silenciadas historicamente pelos homens.

Segundo Isabel Pires de Lima (2011), “o tempo das mulheres assumirem a palavra ainda não chegou, mas os homens, ineptos e indolentes, são já objeto do poder subversor e conspirativo delas”. Ora, isto diz respeito à figura de Fanny Owen, mulher inteligente que dissemina a subversão (anjo e demônio), mas que podemos entender como a “cidadã paradoxal por excelência” (LENTINA, 2018, p.95), uma figura que revela, no início, a ideia de uma história do feminismo não resumida a um ciclo de contestações ou opiniões dissidentes, mas também a práticas discursivas de assimilação e de incorporação dos valores dominantes¹⁰.

Na verdade, este teor paradoxal abarca a maioria das mulheres agustinianas, incluindo as personagens de seu teatro, o que gera a dúvida em compreender se Agustina tende mais para ser uma autora conservadora subversiva ou genuinamente feminista. Com efeito, o método agustiniano de escrita tende ao paradoxo com o intuito justamente de gerar o questionamento de todos os modelos de pensamento, numa visão que supera e reforça o passado e as tradições e, ao mesmo tempo (aliás, procedimento que poderia ser lido na chave de uma dicção pós-moderna própria), problematiza todo o saber estabelecido, o que inclui subverter o domínio dos homens e também das mulheres.

¹⁰ Neste sentido, vale a pena destacar que Julia Kristeva (1996), no seu ensaio “Le temps des femmes”, indica dois tipos de feminismos ou de gerações feministas. A primeira, ligada a uma forma de universalismo, próximo do combate das sufragistas ou das feministas existencialistas, no qual as mulheres aspiram a um lugar no tempo e na História. A armadilha constituída por esta posição é que, sem ter verdadeiramente consciência disso, as primeiras feministas reproduziam modos de pensamento machistas e patriarcais.

De acordo com Kate Millet, em sua obra *Política sexual* (1970), o sexo, como outras áreas da vida, costuma ser considerado apenas dentro de uma esfera íntima e pessoal, quando, na verdade, tem também uma dimensão política. Isso implica compreender que a política se refere a relações de poder em que determinados grupos de indivíduos tendem a controlar os demais grupos minoritários, onde as mulheres estariam inseridas. Nessa medida, as relações sexuais são, por sua própria natureza, relações políticas. Para a autora norte-americana, a política sexual refere-se ao controle dos homens sobre as mulheres e fortalece uma sociedade patriarcal na qual todas as áreas de poder estariam concentradas nas mãos dos homens.

Nessa perspectiva, a família constitui, talvez, a principal instituição do patriarcado, uma vez que espelha e reforça tais estruturas sociais. O processo de adquirir comportamentos ensinados é tão eficiente dentro do patriarcado que, muito raramente, é necessário o uso da força. No entanto, o poder enquanto *libido dominandi* ainda se apoia na força sexual: o estupro, meio pelo qual a agressão, o ódio, o desprezo e o desejo se fundem, constitui uma forma inequívoca da misoginia contemporânea. Pode-se dizer que Agustina combina estes dados em seu teatro de modo particular, para indicar, ironicamente, o peso das convenções sociais, mais especificamente o peso do lar burguês, e a insistência do falocentrismo nas relações conjugais. Assim, a autora joga artisticamente, nas entrelinhas de sua obra teatral, com a ideia de que este poder falocêntrico está profundamente entranhado nas esferas psicológicas de homens e mulheres, e a estrutura de caráter por ele criada se torna mais um hábito mental e um modo de vida. Desta forma, é preciso ainda desconstruir tal poder, uma vez que as mudanças nas condições legal, social e sexual das mulheres, conquistadas pelas feministas, desde os anos de 1830, ainda não conseguiram alterar de forma significativa o modo como este poder fálico age na sociedade.

Para Simone de Beauvoir (2009), a condição de ser mulher, ou a “feminilidade”, é uma construção cultural formada ao longo da História. Logo, ao perceber que os filósofos ocidentais definiam as mulheres como homens imperfeitos, Beauvoir compreendeu que as mulheres eram categorizadas apenas em relação aos homens. Ou seja, a referência essencial é o homem, sendo a mulher o “incidental”, um objeto não essencial, dependente da referência masculina. Para dizê-lo de modo mais claro: a sociedade determinou o homem como norma e a mulher como personagem secundária.

Consoante com as acepções de Simone de Beauvoir (2009), o termo usado como diferencial para as experiências entre as mulheres e homens não é “gênero”, mas *sexo*. De

acordo com Magda Guadalupe dos Santos (2015), os escritos de Beauvoir, desvelam uma fenomenologia da experiência e da condição das mulheres em que se efetiva tanto a interlocução entre o *Eu* e o *Outro*, a corporeidade e a sexualidade, quanto a desconstrução identitária de um suposto sujeito feminino. Desse modo, é preciso sublinhar o caráter bastante atual da autora de *O segundo sexo*, posto que é lícito afirmar que a filósofa francesa rompe com as bases tradicionais de pensar e fazer filosofia, ao adotar um ponto de vista feminino do corpo vivido, constituindo-se, assim, uma autêntica fenomenologia da experiência das mulheres.

Convém lembrar que a fenomenologia tradicional, de Husserl a Merleau-Ponty (incluindo o próprio Sartre, companheiro de Beauvoir), investiga o corpo vivido sempre enquanto experiências genéricas, identificando certas estruturas fundamentais (com uma perspectiva universalizante), numa dicção propriamente masculina. Por isso, a obra de Simone de Beauvoir permanece como ponto de interlocução e abre (-se a) novas abordagens epistemológicas. Vale a pena reiterar que a filosofia feminista da década de 1970 em diante (MILLET, 1970; CIXOUS, 2017; BUTLER, 2019) reconheceu as características de gênero que Beauvoir utilizou, dando início a duas correntes opostas: a diferenciação sexual e a teoria de gênero. Mais precisamente, a teoria da diferença sexual tem origem europeia e a teoria de gênero procede do ambiente anglo-americano, porém, ambas são devedoras de *O segundo sexo*, de 1949, justamente em seu entendimento do gênero enquanto construção social e cultural.

Pelo caminho traçado, o feminismo da diferença sexual, com Hélène Cixous, Luce Irigaray e Rosi Braidotti, por exemplo, questiona de forma incisiva a ideia de gênero, enquanto conceito produzido e encerrado na ordem masculina e falocêntrica do Ocidente. À luz desta perspectiva, “o gênero é entendido como um produto cultural que se sobrepõe a um sujeito corporal previamente dado” (SANTOS, 2015, p.12). Por conseguinte, ele pode ser visto como algo cujo significado surge acrescentado culturalmente ou, como constatou Judith Butler: “[...] os gêneros não são passivamente inscritos nos corpos e nem são determinados pela natureza, pela língua, pelo simbólico ou pela esmagadora história do patriarcado” (BUTLER, 1988, p.229).

De acordo com Butler, na verdade, uma genealogia crítica dos gêneros deveria se apoiar em um conjunto também fenomenológico de pressuposições, sendo mais importante o conceito expandido de um “ato”, que pode ser socialmente compartilhado e historicamente formado. As possibilidades de transformação dos gêneros estariam, assim, na relação arbitrária desses *atos*, requerendo do sujeito um potencial de diferenciação, ou

mais especificamente, “na quebra ou subversão da representação do estilo mobilizado” (BUTLER, 1988, p.214). Isso implica dizer que os gêneros seriam instituídos pela estilização dos corpos e, por isso, precisam ser entendidos como o processo habitual pelo qual os gestos corporais, movimentos e ações formariam, na visão de Butler, a ilusão de *eu*. Esta formulação teria a vantagem de retirar a produção do gênero de um modelo essencial de identidade, e, por conseguinte, possibilita a compreensão de uma temporalidade social.

Nesta linha de pensamento, a subversão estaria, em resumo, na ruptura da *performance* apoiada em sanções sociais e tabus. Tal apreensão guardaria a possibilidade de contestação do *status* reificado do sujeito social, daí o entendimento de que “as pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos” (BUTLER, 2019, p. 216), sendo esta a diferença entre *ser* e *fazer* algo fundamental. Vale a pena ressaltar que, na visão de Butler, as pessoas fazem seus corpos de maneira diferente de outros que lhes são contemporâneos, de outros que as precederam e que as sucederão.

Com efeito, são interesses inicialmente políticos que podem criar o fenômeno social dos gêneros e que, sem uma crítica de sua formação, o próprio feminismo não teria como entender de que maneira a opressão estrutura as categorias ontológicas por meio das quais os gêneros são produzidos. Logo, não há uma feminilidade única que deva ser identificada e ressaltada, mas diversas experiências de mulheres que podem ser expressas de modo plural. Nessa medida, a categoria “mulher” não é completamente expressiva, considerando-se a multiplicidade do referencial – a descontinuidade do referente se rebela contra a univocidade do signo –; não obstante, tal categoria ainda pode ser pensada ou usada de maneira estratégica. Mesmo para Butler, ainda é importante representar “as mulheres” (como uma categoria supostamente única), porém, é preciso que isso seja feito de tal forma que não haja uma distorção e uma reificação da coletividade em caso extremado. Desta perspectiva, as teorias feministas que colocam a diferença sexual como ponto de partida teórico já constituem um ganho significativo, se comparadas somente aos discursos humanistas que atribuem o universal ao masculino e, portanto, marcaram mormente a cultura como propriedade dos homens.

Em *A alegria da comunicação*, Silvina Rodrigues Lopes (1989) sustenta que podem ser delimitados dois eixos em torno dos quais se movimentam as personagens agustinianas. De um lado, as personagens masculinas acolhem os problemas éticos, metafísicos e estéticos e, de outro, as personagens femininas agem numa ligação mais imediata com o meio. Isto implica dizer que os homens podem viver absorvidos por ideias

metafísicas e as mulheres tendem a viver com objetos (ou como objetos), e isto suscita uma reflexão diferencial, posto que o jogo entre as personagens masculinas e femininas permite encontrar dois modos diversos de inserção no mundo: o modo masculino, norteado por um ideal de perfeição e em permanente conflito, e o modo feminino, que é estranho à definição de estratégias de produção de significados de consumo. Neste sentido, a mulher tende a deslizar do *kitsch* ao abjeto, do grandioso ao medíocre, sem aderir a qualquer lugar. E vale a pena sublinhar que tal problemática não define a mulher como essência, porém lhe confere um funcionamento simbólico que resulta da sua importância na vida das sociedades. Se, no contexto cultural das décadas de 1950 e 1960, em Portugal, as mulheres eram consideradas minoria, então, na obra agustiniana, o feminino é encarado com uma espécie de intensidade do minoritário.

Ainda segundo Lopes (1989), a identidade das mulheres como grupo, a sua função e o seu lugar na hierarquia podem ser conferidos, mas nunca conquistados, isto porque a luta pelo território é masculina, bem como a transmissão da propriedade, constantemente referida ao pai, mesmo quando a mulher desempenha funções de administração da casa. Logo, o fato de a mulher estar fora da conquista de territórios desclassifica-a no sistema de produção e coloca-a num nível de troca simbólica. Entretanto, conforme explica Lopes (1989), o feminino como símbolo contempla a intensidade que percorre a linguagem e a liberta do drama do conhecimento, incluindo justiça, posse e diálogo e permitindo, sobretudo, a revelação e o acesso ao mistério.

Lembremos que a tragédia da unidade, elaborada esteticamente e filosoficamente por Almada Negreiros no início do século XX, já revelava um jogo de impossibilidades e contradições, sugerindo o problema da fragmentação e o dilema do indivíduo dentro da sociedade em que está inserido. Na peça *Deseja-se mulher* (1928), por exemplo, este jogo incluiu, de modo direto, o embate homem *versus* mulher como tema central, mas também a dualidade e a complexidade subjacentes do homem e do pensamento modernos: a fórmula modernista da tragédia da unidade $I + I = I$ remete à problemática do plano perfeito da criação da tradição judaico-cristã, no qual homem e mulher se tornam uma só carne e um só ser em união plena. Todavia, na visão almadiana, tal plano é rompido justamente pelo conflito, na prática da convivência cotidiana, resultando na diferença e na força da fragmentação. Isto é, estamos diante de uma lancinante fatalidade que deitou suas raízes no mundo moderno e contemporâneo (incluindo cabalmente o interesse de Agustina Bessa-Luís), uma vez que, “nessa relação que mantêm entre si, o homem e a

mulher não conseguem perfazer, juntos, uma unidade. A fórmula $1 + 1 = 1$ não se realiza” (MIZIARA, 2007, p. 18).

Todavia, é preciso salientar que, para Agustina, o feminino não é plenamente identificável à mulher, bem como o masculino não o é ao homem. Tal como adverte Silvina Rodrigues Lopes (1989), a influência de Jung é evidente nos primeiros romances de Agustina, na medida em que a projeção do arquétipo do feminino no psiquismo masculino, e vice-versa, estaria na origem de um equilíbrio perfeito ou na recuperação da unidade perdida. No fundo, o mais importante a ser destacado é que a escrita se entende no afastamento das noções de beleza ou de compreensão, significando que este distanciamento pode promover um devir feminino da escrita: “De um modo geral há um efeito-feminino na escrita de Agustina, que é o viver da crueldade e da morte sem cair na pré-criação, na redução da paixão ao nível biológico” (LOPES, 1989, p.129).

Em suma, o feminino aparece na escrita de Agustina como elemento que permite viver a contradição na medida em que se insinua no diálogo, mas que se afasta de uma relação de conhecimento totalizante. A perfeita unidade não se concretiza e a mulher constantemente está a subverter a ordem dominante; subverte tudo o que é trivial por meio da palavra arrasadora. Daí que também seja possível encontrar na escrita agustiniana uma tópica de reflexão privilegiada: beleza, desejo, moral, estagnação e incomunicabilidade, enquanto eixos participantes desta tópica, e um movimento que a afasta das margens de uma realidade pura e simples.

2.3 A inseparável razão patriarcal

Uma revolução sexual acabaria com a instituição patriarcal, abolindo tanto a ideologia da supremacia do macho como a tradição que perpetua através do papel, condição e temperamento atribuídos a cada um dos dois sexos.
[Kate Millet, *Política Sexual*, 1970]

Agustina Bessa-Luís consegue desmascarar a razão patriarcal ao expor as pretensões de neutralidade e objetividade feitas ainda à custa das mulheres. A exclusão deste grupo da esfera transcendente, por parte dos homens, como compreendeu Simone de Beauvoir (2009) – “a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 2009, p.17) –, e a definição da mulher não em si, mas somente em relação ao homem, tudo isso foi pautado pelo pilar do sistema patriarcal, considerando a autoridade e o domínio do homem como algo natural e desde sempre instituído. Agustina Bessa-Luís consegue, em sua ficção e em seu teatro, principalmente, refletir e problematizar o predomínio dos homens sobre as mulheres, dos

maridos sobre as esposas, do pai sobre a mãe, questionando, em suma, a eterna linhagem paterna e patriarcal sobrepondo-se à materna.

O patriarcado surge da tomada de poder por parte dos homens que se apropriam da sexualidade e da reprodução das mulheres e de seus filhos para estabelecer uma espécie de ordem simbólica, por meio dos mitos e da religião, acarretando uma perpetuação do patriarcado como única estrutura possível (RENGUANT, 1996). Muito atenta a esses parâmetros, e movimentando um aceno na direção da terceira onda do feminismo, com reflexões interdisciplinares, Agustina Bessa-Luís não só desconstrói o governo dos patriarcas (e de figuras nessa mesma clave), mas também indaga todas as ciências e disciplinas da cultura, tal como fizera também Simone de Beauvoir. Se a autoridade provém unicamente da sabedoria e da consciência do homem, Bessa-Luís pretende desconstruir tal poder por meio da literatura. Isso implica compreender que a escritora portuguesa pensou, sistematicamente, em suas obras (incluindo a obra dramatúrgica), com ironia e humor, desconstruir as bases da hegemonia e do poder masculinos.

Em *Breve história do feminismo*, Carla Cristina Garcia (2015) analisa o patriarcado como sistema político, enxergando até onde se estendem o controle e o domínio dos homens sobre as mulheres. Diante desse ponto, ao se darem conta de que o controle patriarcal se estendia também às famílias e às relações sexuais, as feministas compreenderam de modo pungente que *o pessoal é político*. As mulheres deram-se conta de que aquilo que pensavam ser problemas individuais eram, na verdade, experiências comuns a todas elas, fruto, com efeito, de um amplo sistema patriarcal opressor.

Cabe alertar para o fato de que as formas do patriarcado variam e é habitual encontrar ideias opostas em relação à atual situação das mulheres no mundo: na Arábia Saudita, no Afeganistão, na Nigéria, por exemplo, onde as mulheres não possuem nenhum direito fundamental, sua realidade distingue-se das mulheres europeias que, ao menos formal e parcialmente, conseguem ter seus direitos básicos assegurados. Entretanto, na Europa, e mais especificamente em Portugal, contexto da autora em estudo, o poder patriarcal utiliza outros instrumentos para manter firmemente os estereótipos e os papéis sexuais bem definidos. Em razão disso, a discriminação continua no cotidiano, sobretudo nos universos doméstico e do trabalho, alimentando, assim, a violência de gênero existente ainda no cenário atual.

Convém notar que aqueles que não levam em conta o patriarcado asseguram que a situação das mulheres já mudou, mas quem percebe com nitidez o problema, como é o caso de Agustina, compreende que as coisas não se alteraram tanto assim: os problemas

podem até mudar, entretanto, eles não desaparecem de forma mágica ou automática. Desta forma, acredito que Agustina, em termos estéticos, não deixa de evocar algum tipo de diálogo com certas linhagens críticas do feminismo, já que estas também, em termos políticos, apostam numa desconstrução do patriarcado, questionando suas bases e revelando, em suma, sua própria forma de organização sócio-política.

Vale destacar que Alfredo Cortez (1880-1946) foi um dos primeiros dramaturgos portugueses a abordar diretamente em uma peça de teatro o conflito entre homens e mulheres, a guerra entre os sexos, de um modo bastante insólito, ainda no início do século XX. De um modo deveras inovador, a peça *Gladiadores* (1934) aproxima-se muito do Expressionismo alemão e de suas características grotescas, apresentando-se como uma forma fragmentária e experimental, o que causou um grande efeito de choque nos espectadores da época, ainda muito acostumados com a estética oitocentista de cunho naturalista.

Na própria visão de Alfredo Cortez, a peça já se constituía, de modo satírico, como uma "insolência desprimorosa para o sexo forte. Com o ar singelo de folguedo sem intenções, atinge e deixa ferido o prestígio do homem, precisamente no seio da família!" (CORTEZ, 1992, p. 443). É significativo considerar, portanto, que, na esteira do teatro de Cortez, Agustina Bessa-Luís também seguiu a linha irônica de deixar feridos o prestígio e o domínio do homem no seio da família burguesa e patriarcal. Tal insolência para com o sexo forte constituiu-se para Agustina uma chave primorosa para suas elaborações artísticas. No plano das ideias, pode-se conjecturar, portanto, que os dois autores teatrais refletiram sobre as contradições absurdas do homem na sociedade, problematizando "os entrechoques, as interdependências e oposições, as paixões (...) sobretudo a sociedade dinamizada, movimentada pelos fluxos e refluxos, pelas forças e contraforças que o próprio homem faz desencadear" (CRUZ, 1983, p.163).

Pode-se dizer que Agustina realiza este tipo de questionamento, desde *A Sibila* (1954), considerada por muitos como a sua grande obra (BULGER, 1998; DUMAS, 2002; LOURENÇO, 1994; MACHADO, 1993) e, de modo análogo, em suas primeiras peças de teatro: *O inseparável ou O amigo por testamento* (1958) e *A bela portuguesa* (1986). Vejamos. A figura do pai no seio familiar é reiteradamente questionada, minando seus atributos de força e virilidade, bem como a ideia de liderança e autoridade, dadas historicamente à figura paterna. Neste sentido, para a autora, fica claro que a autoridade e a sabedoria humanas provêm não do homem, mas da mulher, já que a hegemonia daquele dentro e fora do lar burguês passa a ser questionada e rasurada.

É importante sublinhar que, na maioria das peças agustinianas, o homem, enquanto pai de família e figura responsável como provedor da casa, não pode e nem consegue sustentar financeiramente sua família, incluída aí a sua incapacidade moral de liderança, constituindo-se, assim, um homem marcado pelo signo da falência. Não à toa, em *O Inseparável*, Maria (a mãe) tece o seguinte comentário impiedoso sobre o próprio marido: “Teu pai era um *notório pobre, sem ambições, com um coração descoroçoado; era o mais insignificante* de uma família cujo espírito de tirania ainda tenho bem presente” (BESSA-LUÍS, 1958, p.12; grifos meus). Neste sentido, a representação da impotência simbólica da figura do pai, inserido no lar burguês pela visão agustiniana, possui relação direta com o falhanço simbólico do patriarcado e com a desconstrução do androcentrismo¹¹.

Para pensar tais questões, torna-se ainda necessário olhar para uma das principais obras publicadas na década de 1940, na qual as questões femininas surgem a partir de uma percepção do seu protagonismo: *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir. Nesta, de acordo com a filósofa francesa, o essencialismo e o conceitualismo perdem terreno, o que equivale a dizer que as ciências sociais (e mesmo as biológicas, ainda que num ritmo mais lento) não acreditam mais na existência de entidades imutáveis e suficientes para definir a mulher (tal como operacionalizado nas suas tentativas de compreensão do negro e do judeu, por exemplo). Desta forma, o comportamento passa a ser entendido como uma reação a uma determinada situação histórica. Por isso, para Beauvoir, não existiria propriamente a feminilidade, e nem a “função de fêmea” (BEAUVOIR, 2009, p.15) seria única e suficiente para definir a mulher. No entanto, se admitimos que há mulheres no mundo, é necessário ainda formular a pergunta: o que é uma mulher?

Segundo a filósofa francesa, para elucidar esta questão (e a situação da mulher inserida no mundo), as próprias mulheres são as mais indicadas para resolver o problema e não os homens, por isso, ressalta: “[...] conhecemos mais intimamente do que os homens o mundo feminino, porque nele temos nossas raízes” (BEAUVOIR, 2009, p.29). Da mesma forma, numa consonância com esta linha de pensamento, também Agustina elucidada a respeito de sua obra artística: “se neles [nos meus livros] aparecem mais mulheres, é apenas porque as conheço melhor” (BESSA-LUÍS *apud* QUEIRÓS, 2001). Não obstante, algumas questões fundamentais são ainda elaboradas em torno da liberdade

¹¹ Esses aspectos serão retomados e desenvolvidos nas seções 1.4 e 1.5.

da mulher, com o fito de descobrir quais caminhos lhe são abertos, isto é, “como encontrar a independência no seio da dependência? Que circunstâncias restringem a liberdade da mulher, e quais pode ela superar?” (BEAUVOIR, 2009, p.15).

Assim sendo, não podemos perder de vista o fato de que os feminismos são posturas políticas de resistência, de não aceitação das naturalidades relacionadas às mulheres. Por esta perspectiva, talvez seja lícito interrogar de que maneira Agustina também não tem seu pensamento voltado para a desconstrução de um paradigma ideal de mulher, insidiosamente constituído. Ou melhor, qualquer projeto de ser ideal não corresponderia ao pensamento da escritora portuguesa, uma vez que sua concepção estética aberta baliza sua obra de modo inequívoco, suprimindo quaisquer tentativas de estabelecer conclusões definitivas e fechadas.

Esta atitude de desconstrução surge com as transversalidades de sexo e de gênero, conjuntamente com a própria crise do sujeito, que não estaria mais circunscrito aos marcos de uma identidade fixa e estável. Para dizê-lo de outro modo, a crise do sujeito promove uma dualidade e uma pluralidade que já não correspondem a uma imagem ideal do ser humano e mesmo da mulher. Exemplar nesta ótica é a própria correspondência com o pensamento de Simone de Beauvoir (2009), amplamente conhecido: “não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2009, p. 99), sendo justo notar que já não é possível pensar numa universalização absoluta da mulher, uma vez que o pensamento pós-moderno, a partir das décadas de 1960 e 1970, iria também questionar a fundo qualquer tipo de definição totalitária. Ou seja, com um nítido pensamento de ruptura com o modelo ideal, aquilo que Agustina realiza de modo recorrente em sua obra – a abertura e a brecha para o pensamento e para a reflexão –, no sentido de desconstrução por meio de uma escrita aforística e desorientadora, suprime a univocidade, incluindo uma identificação emocional restrita.

À luz desta perspectiva, tais questões envolvem ainda uma descrença ou um ceticismo na possibilidade de um conhecimento total de mundo por parte do sujeito. Assim, o pensamento agustiniano parte da noção de crise da subjetividade e corrobora, inclusive artisticamente, a ideia de morte do herói. Esta última noção inclui na obra de Agustina a quebra da virilidade masculina, bem como inclui personagens devoradas pela vida interior, ou aquilo que Jean-Yves Tadié (1992) chama de “invasão da interioridade” (TADIÉ, 1992, p.42), culminando em personagens que já não se orientam para uma ação, porque se encontram sem vontade, sem ambição nem permanência ou caráter. Desta maneira, verifica-se a tendência do protagonista (herói) a cada vez mais se aproximar do

indivíduo comum, sendo particularmente um anônimo. E isto, de certo modo, coaduna-se com uma vertente moderna ao longo do século XX, que prescreve que “a essência perdeu-se numa interioridade sem fundo” (TADIÉ, 1992, p.42).

Neste viés, na primeira peça teatral de Agustina Bessa-Luís (*O Inseparável*) há a descrição de Maria (a mãe) sobre a decadente condição dos homens da família, mais precisamente sobre o velho parente (chamado também de “o zero à direita”; “um homem duro, com um *passado muito feio*”; BESSA-LUÍS, 1958, p.12; grifos meus) que lhes deixou a herança e o testamento:

MARIA – Um dia, como estava velho e possuía muitos bens e não tinha herdeiros forçados, fingiu-se gravemente doente, e chamou os parentes para que o tratassem. Chegaram todos. Na casa, nesta casa, não havia senão algumas batatas e um pouco de farinha. Nem azeite, nem pão – tudo parecia ter sido saqueado. O velho estava a padecer com a angina que o levou. Dava cada uivo que os cabelos se nos punham em pé. Era preciso ficar; ficar no desconforto, no frio, sem mais nada do que aquelas batatas para jantar e um resto de farinha azeda. Todos debandaram – o teu pai ficou. (BESSA-LUÍS, 1958, p.12-13)

Agustina Bessa-Luís questiona o mundo definido a partir do masculino, atribuindo historicamente ao homem a representação da humanidade em sentido geral. Compreende-se que o intento de revelar e problematizar o androcentrismo, isto é, questionar o homem como medida e centro de todas as coisas, torna-se uma tarefa (e uma obsessão feérica) agustiniana por excelência em seu teatro, sem prescindir de uma perspectiva particular e enigmática do feminino, sobretudo a partir de suas personagens mulheres emblemáticas.

2.4 O excêntrico amigo por testamento

Os outros? Sim, pai, os outros. Nunca me disseram que eles existiam.
[BESSA-LUÍS, *O Inseparável*, 1958, p.89]

A primeira peça de Agustina Bessa-Luís, *O inseparável ou O amigo por testamento* (1958), compõe a representação de uma típica família burguesa em estado decadente, tema abordado de forma muito recorrente pela autora em grande parte de suas obras ficcionais. Nesta peça, curiosamente, a família recebe, em toda estação do ano, a visita indesejada de um hóspede, nomeado pelos membros da casa como “o amigo sem razão para tal, o amigo deixado por testamento” (BESSA-LUÍS, 1958, p.10), em virtude

de um testamento enigmático, que trouxe, ao mesmo tempo, a fortuna para a família, mas também o excêntrico hóspede para dentro da casa.

Por esta via de leitura, convém observar que a percepção do *outro* vem a ser um tema central para a efabulação desta peça já que, em linhas gerais, compreende também um problema sensível na obra teatral agustiniana, sobretudo no que se refere à problematização da diferença. É sob tal perspectiva que o personagem Miguel (o “amigo por testamento”), da peça inaugural de Agustina, surge e dispara o conflito no seio familiar, promovendo, por conseguinte, novas e extraordinárias percepções aos personagens da casa. É Miguel, com efeito, quem revela a existência dos outros, sendo ele próprio um elemento causador da divergência em sentido positivo:

BRUNO — Sim, está bem... A regra de três, as teorias de Montesquieu, a pronúncia inglesa... Mas, pai, havia outra coisa mais importante. Um pouco antes do mistério da Santíssima Trindade, havia uma coisa muito simples e que não nos fizeram ver.

DELFINO — Sei lá, rapaz... Nada é lá muito simples...

BRUNO — Havia, havia. A mim nunca me disseram o que eram os outros.

DELFINO — Os outros?

BRUNO — Sim, pai, os outros. Nunca me disseram que eles existiam.

DELFINO — Era preciso? Não os tiveste sempre na mesma mesa, na mesma casa, na mesma escola? Não os vias brincar, chorar, e crescer? Não vias? Olha, rapaz, deixa-me... Os outros! Querias que te fizessem ver os outros... Desde quando os descobriste, diz então?

BRUNO — Desde há pouco. O Miguel foi a primeira pessoa que me falou deles. (BESSA-LUÍS, 1958, p.89)

Já aqui, vale lembrar que, para Freud (2014), o *outro* sempre desempenha na vida do indivíduo o papel de um modelo, de um objeto desejado, ainda que ele seja nosso próprio adversário. Em contrapartida, nas suas reflexões sobre esta mesma questão, o escritor Oscar Wilde (2012) afirma que boas influências não existem, posto que “toda influência é imoral” (WILDE, 2012 p.03); daí a sua ideia de que influenciar uma pessoa significa o mesmo que lhe emprestar a alma. Ora, em relação à obra dramática de Agustina Bessa-Luís, entretanto, a presença e a influência do outro são fundamentais, já que a diferença se torna necessária para que exista uma nova percepção dos sentimentos e das coisas. Por isso, sob esta perspectiva, Miguel aparece como uma “contrariedade necessária” (BESSA-LUÍS, 1958, p.102), uma influência imoral e defeituosa, a princípio, porém altamente desejada:

GLÓRIA — Foi-se embora.

DELFINO — Não acredito. Nunca se ia antes de chegar ao tempo justo, prescrito naquele desgraçado testamento.

GLÓRIA — Não é desgraçado, pai. Foi o legado mais sábio que se podia fazer. Sábio, perfeito!... O velho bem sabia que nós não aguentávamos a fortuna, a felicidade, sem um travão qualquer. Talvez visse bem e muito longe. Achou-nos fracos, incompetentes, fáceis de perverter, se tudo fosse assim, de mão beijada.

BRUNO — Foi isso. E deixou-nos ao mesmo tempo, como contrariedade necessária, o amigo...

MARIA — O santo desfigurado...

GLÓRIA — Foi isso mesmo. Deixou-nos o castigo, a pena, aquilo que nos fazia combater e procurar união entre nós. Esse homem cheio de defeitos que tanto nos custava a sofrer, vinha de vez em quando a esta casa onde a fartura sem mérito estava prestes a fazer-nos cair no tédio mais monstruoso que todos os conflitos. Esse homem era imprescindível. (BESSA-LUÍS, 1958, p. 102)

Pelo diálogo acima, depreende-se que, na peça em questão e no próprio teatro de Agustina Bessa-Luís, a questão do *duplo* torna-se algo de fundamental relevância. É curioso notar que as figurações do duplo que marcaram a literatura antes do século XX, por exemplo, envolviam, muitas das vezes, um desdobramento objetivo, isto é, tratava-se, de fato, de dois seres distintos que, por uma certa semelhança física, acabavam sendo confundidos um com o outro. Nesses casos, a semelhança física entre as duas criaturas passava a ser usada para efeito de substituição, de usurpação da identidade do outro. Ou seja, o sócia ou o gêmeo, por exemplo, são confundidos com o herói, mas cada um mantém ainda a sua identidade própria (JUNQUEIRA, 2007).

Sob tal perspectiva, são incontáveis as manifestações do *duplo* na literatura (ou do “alter ego” ou do “*Doppelgänger*”, termo notabilizado pelo romantismo alemão, como mostra o estudo de Otto Rank, *Der Doppelgänger*, escrito em 1914). Pode-se dizer, ainda, que são várias as formulações literárias criadas para designar o fenómeno do desdobramento psíquico do indivíduo, como as célebres expressões *Je est un autre* de Rimbaud e *Eu próprio-outro*, de Mário de Sá-Carneiro.

Desde o século XVII o pensamento cartesiano foi responsável por conduzir o homem (e não mais Deus) ao centro de todas as coisas, provocando, assim, a hipertrofia progressiva do ego. Desta forma, o motivo da duplicidade passaria a envolver um desdobramento subjetivo. O “Eu” torna-se fracionado, dominado por forças conflituosas internas, gerando uma cisão interior, que o deixa dividido entre o real e o ideal. Isto é, entre as imposições da vida social e o domínio frustrado dos seus desejos e impulsos (JUNQUEIRA, 2007).

É interessante perceber que em Descartes a constituição do *Ego cogito* aparece como pilar fundamental do discurso racional, e vem, justamente, como tentativa de lutar contra as forças enganadoras de um “gênio maligno”, um “demônio” que confunde nossos sentidos (pela fantasia). Numa outra perspectiva, porém, Giorgio Agamben (2012), muito mais tarde, demonstra que a tentativa de Descartes foi, simplesmente, barrar o elemento “demoníaco” do Eu, qual seja, o seu caráter de *duplo*, de *dividido*, de não-unitário. Logo, a sua conclusão é a de que o *Daímon* significa não só destino, mas também “aquele que é lacerado” (AGAMBEN, 2012, p.112).

No que diz respeito a Agustina Bessa-Luís, já em *O inseparável* (1958), verifica-se o problema da dualidade e da ambiguidade ligada às personagens da autora. Se atentarmos para a recorrente debilidade ou fraqueza em relação à figura masculina na sua obra dramaturgica, veremos que as personagens são marcadas, paralelamente, por uma patente duplicidade. É o caso de Miguel, o protagonista da sua primeira peça, descrito como desagradável/agradável, rude/gentil, insuportável/desejado, herege/ santo. O próprio personagem autointitula-se da seguinte forma: “O *santo desfigurado*, estava melhor, era mais correcto” (BESSA-LUÍS, 1958, p.67; grifos meus). Sobre esta marcante duplicidade contraditória ou “desfiguração”, a personagem a explica associando-a às problemáticas relações humanas e conjugais:

MIGUEL— Nenhum homem é ele próprio visto pelos seus semelhantes. Essa desfiguração cresce quando a intimidade é maior, quando as relações entre eles se tornam demasiadamente próximas e insuportáveis. É impossível coabitar com um santo sem que ele nos dê a imagem dum louco ou de algo pior! Percebe, Maria? (BESSA-LUÍS, 1958, p.67).

Emblematicamente, Miguel, o amigo por testamento, parece ser o duplo de cada membro da família, como ele mesmo vem a atestar: “Houve um momento em que a minha voz coincidia com a parte ideal que vocês trazem dentro de vocês. Mais nada” (BESSA-LUÍS, 1958, p.76). Neste sentido, a visita, a princípio indesejada, mas sempre esperada, do amigo por testamento (Miguel), vem confirmar a tão sonhada vontade de Glória, a filha mais velha. Esta almejava encontrar alguém que lhe indicasse um novo caminho e ainda que pudesse prever seu futuro. Não gratuitamente, é esse exato papel que o excêntrico amigo vem preencher:

MIGUEL — Olhe, Glória, que bonita você está com os seus novos sapatos de verniz, de laço, como os ciprestes. Bendita seja! Dê-me a sua mão. Venho de longe, trago o futuro nos olhos, posso dizer-lhe quando

se casará, quando há-de chorar e rir... Dê-me a mão. Vejo um rio, um barco, uma ponte, ouço um grito profundo. É a sua voz, Glória, é a sua voz. Tem aqui uma cruz... (BESSA-LUÍS, 1958, p. 29)

Convém notar que Glória é a primeira integrante da família a identificar a mudança de Miguel, posto que é ela quem vai atestar que o amigo por testamento não é como a família sempre o havia descrito. Na verdade, no lugar de um homem de modos brutos e vulgares, sujo e sem educação, Miguel surge como “um arcanjo de seda” (BESSA-LUÍS, 1958, p.39), um homem atraente e encantador:

GLÓRIA – (...). Ele está diferente, está completamente mudado. Fico gelada só de o ouvir! Tão atraente, tão cheio de força...e aquele riso profundo com que nos aparece...Não é o mesmo...Dantes só nos trazia ódio e malícia, agora é como um arcanjo de seda. Não compreendo... E como ele olha para nós! Não como alguém que acaba de chegar e vai se entregar a uma rotina qualquer, mesmo a de aborrecer os outros! Mas como quem se prepara para de qualquer forma terrível, nos ofender. E isto não nos causa nenhuma indignação. Perturba-nos só, fadiga, encanta... (BESSA-LUÍS, 1958, p.39).

Glória Rosa odeia Célia, sua irmã mais nova, por roubar-lhe o destino glorioso do amor ou, simplesmente, pelo fato de que Célia teve coragem de viver sua paixão proibida, isto é, ter um amante. Além do mais, tal aventura superou os limites do medo, pois ocorreu com um homem cruel, um assassino: “Célia – Tenho medo. É um assassino. Fala como um bruto, gosta de viver nas montanhas. E tem que cumprir uma grande pena” (BESSA-LUÍS, 1958, p.45).

Chamamos a atenção para o fato de que o desejo desencadeador da inveja da irmã mais velha se assemelha muito ao desejo de Ema Bovary, no sentido de viver uma paixão avassaladora e livrar-se, assim, do tédio que a consome. Célia explica de onde vem o ódio de sua irmã do seguinte modo:

CÉLIA – A Glória sabe. Odeia-me. Achava-me insignificante e sem recursos de alma, pensava que a minha vida era um caminho certo, da virgindade para a maternidade, sem complicações, com algumas intrigas de amigas, um adultério por tédio aos trinta anos. Eu roubei-lhe o destino que ela nunca terá coragem para viver. Ainda me acha abaixo dos meus actos e sem merecimento para o que me acontece. “Os dramas não são os factos dramáticos, mas as pessoas em quem eles se passam” – diz ela. Não sei nada... Estou cansada disto tudo... (BESSA-LUÍS, 1958, p.45)

Desta forma, Glória Rosa se assemelha a Ema Bovary, não apenas na infelicidade e no tédio, enquanto aranha silenciosa, mas também por ser leitora de romances; assim

dava asas à sua imaginação e a seu secreto desejo de evasão, fato, aliás, percebido por seu irmão mais novo, Bruno: “Como tu és romântica, Glória Rosa! Parece que saíste agora do convento com o teu uniforme azul e um herói na palma da mão fechada. *Leste demasiado, sabes?*” (BESSA-LUÍS, 1958, p.21, grifos meus).

Vale esclarecer que Bruno é irmão gêmeo de Célia, e por isso recebe o mesmo ódio da irmã mais velha, em virtude da proteção que confere a sua irmã gêmea. Neste viés, Agustina assinala a questão da duplicidade mais uma vez, mas agora, de modo especial, na partilha das dores e dos sofrimentos:

GLÓRIA – Tu sempre te enches de piedade desnaturada, por ela. Desnaturada, digo. É a tua irmã gêmea, no mesmo ventre se criou, aspirou parte das forças, do sangue, da alma que eram para ti. Nunca serás só tu, inteiramente, terás sempre que partilhar, até a traição dela, até as dores e os erros dela. Terás sempre piedade e sombra sobre o teu coração. Eu não. Curvo-me para ela e pergunto-lhe “Quem te deu essa flor, que fizeste? – e sinto que não tenho sossego senão quando talvez a destruir. (BESSA-LUÍS, 1958, p.19)

Podemos perguntar se não seria este o sentido emblemático do *duplo* em Agustina, ou seja, a partilha das dores e dos sofrimentos... Glória Rosa inclusive partilha do tédio mortal com Ema Bovary, com a mesma perturbação de alma que não cessa de queimar a sua chama – partilha que Agustina faz questão de insinuar como fruto de uma profunda identificação (devemos lembrar principalmente do romance *Vale Abraão* de 1991). Talvez por isso a escritora portuguesa utilize a metáfora do espelho, fonte de explicação e enigma para os relacionamentos familiares na peça *O Inseparável*, sobretudo em relação ao contato imediato com o *outro* – ao mesmo tempo desconhecido e próximo, desejado e rejeitado, perceptível e obscuro. Em resumo, as complexas relações humanas no teatro agustiniano encerram um prazer pelo paradoxo e por este espelhamento das almas, como fica nítido na fala de Miguel: “Se me querem dar um nome chamem-me pelo vosso próprio nome. Olhe para mim. Olhe para mim e não esqueça. O que vê?” (BESSA-LUÍS, 1958, p.67).

Nesta perspectiva, Célia é também uma espécie de espelho da bela Europa, a jovem que foi seduzida e raptada por Júpiter, metamorfoseado em touro branco: “Glória – Aqui está. Olhem para ela. Parece a bela Europa, a que foi seduzida por um touro” (BESSA-LUÍS, 1958, p.67). No caso da peça agustiniana, Célia foi de fato seduzida por um homem misterioso, um assassino, mas também soube seduzi-lo, o que causou a inveja de sua irmã em relação a seu extraordinário destino, ou, dito de outro modo: a inquietude diante da paixão do touro branco por sua eleita.

Interessante observar como a primeira impressão do leitor/espectador acerca de Glória Rosa é a de que ela em muito se assemelha a um personagem de Samuel Beckett — mais especificamente “Estragon”, em sua atitude de “desistência”, com seu terrível e repetido bordão “Nada a fazer” (BECKETT, 2017, p.15) —, significando uma atitude de impotência diante da vida. A didascália inicial de *O Inseparável*, de Agustina Bessa-Luís, compõe Glória Rosa da seguinte forma:

Quando abre o pano, Glória Rosa está sentada; olha de vez em quando para os sapatos, as unhas, as meias, dá um jeito nos cabelos. *É uma rapariga entre fútil e soberba; tem uma voz preguiçosa e sempre um pouco áspera. Está sentada sem fazer nada, e parece vestida para sair.* Usa um grande colar de cristal sobre o vestido preto. (BESSA-LUÍS, 1958, p.09; grifos meus)

Ainda que não tenhamos um testemunho diarístico da autora sobre a sua leitura de *Esperando Godot*, se lembrarmos que a peça de Beckett surge em 1952 e a de Agustina em 1958, não há como não pensar numa consonância de contatos intertextuais entre as duas obras, o que demonstra uma contextualização atualizada da escritora portuguesa com as principais tendências e publicações do e no seu tempo. Entretanto, a personagem agustiniana evidencia um pungente desejo de liberdade, de evasão de tudo, no sentido de escapatória de seu terrível lugar de origem ou de seu destino em meio a uma “cidade de contrabandos e de maus ventos” (BESSA-LUÍS, 1958, p.10), como ela mesma vem descrever. É importante ressaltar que é justamente este o perfil das personagens femininas agustinianas, como ocorre, por exemplo, com Ema, do romance *Vale Abraão* (2004), na medida em que esta é descrita como uma criança "sobretudo distraída de tudo o que não fosse uma fuga, um plano de fuga, sempre adiado e sempre prestes a resolver-se" (BESSA-LUÍS, 2004, p. 13).

De modo semelhante, é justo notar que, na primeira peça de Agustina, a personagem Glória Rosa deseja “passar além da mediocridade” (BESSA-LUÍS, 1958, p.75), uma vez que está há quinze anos à espera da oportunidade ou à espera de um futuro que não chega nunca (de forma similar, mais uma vez, uma referência a *Esperando Godot*, de Beckett?), aguardando, portanto, ansiosamente, livrar-se “deste canto do mundo, desta gente desconfiada, desta vida razoável” (BESSA-LUÍS, 1958, p.75).

Desta forma, seu nome próprio (Glória) configura-se como uma aguda ironia, se pensarmos no clássico desejo humano de sucesso ou vitória, de ser merecedor de honra, tal como Aquiles, em *A Ilíada* de Homero, por exemplo, também desejou e alcançou, sem

abrir mão, porém, de seu destino fatal. Nesse sentido, Glória Rosa desenvolve uma reflexão sobre o seu “prometedor” nome próprio:

GLÓRIA – Glória Rosa, sim. Sim, Glória Rosa. Há nome mais expansivo, mais prometedor? Ui, quantas arrecadas de princesa tinem nas minhas orelhas, quando eu passeio! E as minhas faces são esplêndidas como uma maçã de setembro... Olhe mãe: porque não me deixa ir embora daqui? (BESSA-LUÍS, 1958, p.11).

De fato, Glória Rosa deseja encontrar-se com alguém que lhe desvende o futuro, “um homem com coração bruxo” (BESSA-LUÍS, 1958, p.25), uma espécie de feiticeiro encantador que lhe indique a nova e extraordinária vida a seguir. Vale a pena frisar que este perfil sibilino surge de forma recorrente na obra agustiniana, tal como irá ocorrer, anos mais tarde, no conto *A mãe de um rio* (1971). Nessa obra, Fisalina emerge como uma personagem intrigante, como uma jovem “incauta e predestinada” (BESSA-LUÍS, 1998, p.26), com seus dedos de ouro, deixando para trás a asfixia de sua aldeia – a princípio, por amor de um jovem estrangeiro tocador de sinos. Fisalina percebe que não deveria se prender a um matrimônio sufocante, nem deveria se perder noutra labirinto (como um avanço inútil dos caminhos de sua antiga aldeia), porquanto compreendeu seu novo valor mágico: dos dedos de ouro reluzentes, isto é, de seu poder como mulher distinta.

Substituindo a fascinante “mãe de um rio”, que viveu mais de mil anos, Fisalina compreende o valor inigualável de sua vida. Assim, “os vigilantes do espírito humano precisam de ser rendidos, e as águas da sabedoria devem ser habitadas por novos mestres” (BESSA-LUIS, 1998, p.26). Em contrapartida, num especial paradoxo, o destino de Fisalina, em *A mãe de um rio*, corresponde, ao mesmo tempo, a uma condenação. Condenação ao isolamento e à solidão eternos. A jovem foi, portanto, enganada pela experiente Mãe de um Rio, que a atrai para o seu espaço e depois foge dali, deixando “presa” a esta sina a personagem “incauta”, como bem vê o narrador de Agustina.

Antes, porém, desse texto de 1971, na peça de 1958, o também experiente Miguel (o excêntrico amigo por testamento) dá conselhos a Bruno, o único filho homem na família. Suas recomendações constituem, no fundo, um discurso no sentido de libertação da terra miserável e “horrível” (BESSA-LUÍS, 1958, p.50), em que todos estão presos, solicitando inclusive que o jovem se liberte de suas atuais relações de amizade:

MIGUEL – (...) A terra é horrível, o país medíocre, conheço essa cantiga. Diz-me Bruno: não deste sempre uma importância excessiva às tuas relações? Não cultivavas amizades como quem escolhe bolbos de

tulipas? Não tens uma roda de pessoas igualmente sarcásticas e bem-intencionadas? Decerto, Bruno, decerto... sabes o que deves fazer? (BESSA-LUÍS, 1958, p.50)

Completando suas acepções, o mesmo personagem dirá:

MIGUEL –[...] Ouve-me bem: visita cada um dos teus preciosos amigos, os incondicionais grandes desta terra, e dize-lhes o que no fundo pensas deles. As trapaças, as pulhices que sabes deles, os seus vícios, as fraquezas deles. Arranja uma legião de inimigos do dia para noite. Limpa-te dessas belas relações, salva-te dessas amizades, e depois, com a tua odiosa virtude, sozinho com ela, começa então. Verás então que a miséria desta terra te parece simples e sem valor. O que faz com que ela te pareça terrível é o comprometeres nela a tua consciência. (BESSA-LUÍS, 1958, p.50)

Se, como propõe Agustina Bessa-Luís, "a cultura não é mais do que isto: um conjunto de prerrogativas" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 20), vale a pena lembrar que Sigmund Freud (2015) contribuiu especialmente para este mesmo tipo de reflexão, constatando uma espécie de "mal-estar opressivo" (FREUD, 2015, p.166) ligado ao próprio desenvolvimento humano. Freud percebeu, portanto, que o homem inserido na sociedade não escapa da interferência de duas aspirações naturais: a aspiração por felicidade (que tendemos a chamar egoísta) e a aspiração pela união com outros na comunidade. Todavia, no desenvolvimento individual, a ênfase recai frequentemente na aspiração egoísta, enquanto a outra, compreendida como cultural, se submete, via de regra, às restrições sociais. Por este viés, o individual e o cultural parecem rivalizar um com o outro e se hostilizar mutuamente, disputando o terreno um do outro. Daí a impressão de que a criação de uma grande comunidade humana seria mais bem-sucedida caso não fosse preciso se preocupar com a felicidade do indivíduo, o que, nitidamente, não ocorre.

Vê-se, deste prisma, o indivíduo moderno fragmentado. Seu tormento psicológico não deixa de ser notado pela arte do século XX, desde o Expressionismo, principalmente, estética predisposta a captar a angústia e a perturbação interiores do sujeito. Sob tal perspectiva, o mal-estar na cultura revela íntima ligação com a angústia e o sofrimento do indivíduo moderno e contemporâneo, que implica também uma angústia inconsciente, culminando justamente no "mal-estar" do homem no tempo.

Ora, na peça inaugural de Agustina Bessa-Luís, o personagem Delfim (o pai) escuta perplexo os conselhos do amigo por testamento e retruca: "Não dê esses conselhos ao meu filho. Bruno, não ouças isto..." (BESSA-LUÍS, 1958, p.50). Entretanto, Bruno demonstra um interesse singular pelos conselhos: "Isso interessa-me, meu pai. Todas as

coisas agradáveis que o pai me deu não valem as dificuldades que este homem me manda” (BESSA-LUÍS, 1958, p.51).

Não obstante, Miguel, o enigmático amigo por testamento, ainda interpela sobre a suposta masculinidade de Bruno, tema, aliás, muito recorrente na obra ficcional de Bessa-Luís num sentido de coragem para realizar uma transformação de espírito e, ainda, no sentido de um fabuloso encontro de si próprio. De modo bastante poético, o personagem indaga: “És um homem, Bruno? Então voa, salta, desliza, escorrega, desaparece e volta a surgir. Toma o teu olfato e cheira o vento, toma os teus braços e corta as tempestades. És um homem Bruno?” (BESSA-LUÍS, 1958, p.51). Todavia, o pai insiste na advertência: “Meu filho, não ouça estas coisas... não ouças... Ah Bruno, meu filho! Tem cuidado, tem cuidado!” (BESSA-LUÍS, 1958, p.51).

É importante destacar, aqui, que Delfim é também visto por Maria, sua mulher, como um homem inútil e fraco, mergulhado na mais profunda *inércia*, ainda que sobre ele pese o fato de ser um “homem de bem” e correto. Para Maria, esta nobre característica não parece ser suficiente: “Que temos nós que ver, as mulheres, com os homens correctos? Temos que ver com os santos e os patifes, os lutadores e os vencidos; mas com os homens correctos, parcimoniosos, nem frios nem quentes, não. Não!” (BESSA-LUÍS, 1958, p.71).¹²

Exatamente sobre a patente “resignação” de seu marido, Maria profere as seguintes palavras, configurando, em suma, um tema capital na obra agustiniana, qual seja, a perspectiva da “inércia pura”:

MARIA – Sim senhor; lá estava ele. *Nunca vi ninguém mais prático em ter resignação!* A resignação é uma virtude quando oposta a outro qualquer caminho – o do desespero, por exemplo. *Mas para Delfim não havia outro caminho; ele era a inércia pura.* Eu chorava de raiva de o ver tão tranquilo até com as minhas palavras de insulto. Eu insultava-o a toda hora; dizia-lhe coisas terríveis... (BESSA-LUÍS, 1958, p.70; grifos nossos).

É importante sublinhar que a figura masculina, no teatro de Agustina Bessa-Luís, é, de modo recorrente, designada como fraca, débil e estagnada. Delfim, o pai, emerge

¹² Raul Brandão possui uma peça de teatro justamente com este título: *Eu sou um homem de bem*. A sua obra desenvolve-se, sobretudo, a partir deste “teatro da consciência”, no qual as forças ocultas e abissais esperam essa situação-limite de revelação (o apocalipse interior) e se expõem enquanto transgressão caótica da Lei de um mundo até então vivido como ilusão e baseado numa mentira, mas sem a qual, paradoxalmente, o homem se submeteria à voragem. A dor do outro social interioriza-se e traduz-se em visões alucinadas e, por outro lado, as feridas íntimas (o remorso, a má consciência burguesa) transcendem o espaço da subjetividade individual e projetam-se em figuras errantes e grotescas. (VIÇOSO, in: Raul Brandão, Instituto-Camões.pt. Acesso: 20 de maio de 2021).

nas cenas de *O Inseparável* (1958) como um homem repleto de “fraqueza monótona” (BESSA-LUÍS, 1958, p.13), paralisado inclusive em relação aos terríveis insultos proferidos por sua mulher, que não admite tal apatia do marido diante da vida e da sorte de sua família.

Verifica-se uma inversão de valores no tocante ao símbolo do masculino enquanto detentor maior da força, uma vez que a figura do “pai” é desenvolvida com a marca da sujeição e da fraqueza. Logo, a imagem paterna apresenta-se sob o signo do falhanço e da insignificância, algo perceptível diante da singularidade das mulheres da família:

MARIA – (...) Sabes como adquirimos esta casa. Teu pai era um notário pobre, sem ambições, com um coração descorçoado; era o mais insignificante duma família cujo espírito de tirania ainda tenho bem presente. Tinha um parente riquíssimo. (...) Tantas vezes que eu censurei o teu pai pela falta de certa crueldade e manha, dotes que eu julgava serem os dos vencedores! Afinal, foi essa fraqueza monótona, essa sujeição de sempre, que nos deu a fortuna... (*Pequeno silêncio*) (BESSA-LUÍS, 1958, p. 12-13)

Jorge Vicente Valentim (2019) sustenta que Agustina Bessa-Luís constitui um dos casos mais representativos da produção de autoria feminina em Portugal, desde o lançamento do seu paradigmático romance *A Sibila* (1954), no qual mulheres fortes e decididas são capazes de rasurar e exercer funções administrativas “numa mundivivência ainda demarcada pelo poder masculino” (VALENTIM, 2019, p.277). A autora não deixa, assim, de estar ligada às pautas feministas na medida em que repensa continuamente a condição da mulher portuguesa como um ser que transcende a própria vulnerabilidade; uma característica, na visão agustiniana, pertencente muito mais aos homens do que às mulheres. Desta forma, conforme observa Valentim em sua análise sobre o romance *Ternos Guerreiros* de 1960, a rigidez masculina é constantemente questionada pela autora portuguesa, sendo possível interrogar:

(...) Até que ponto *Ternos Guerreiros* não anuncia uma nova configuração imagética dos tradicionais “machos portugueses”, agora, sob o signo da ternura e da quebra da rigidez sobre o caráter degladiador e marialvista dos “barões assinalados” (CAMÕES, 2011, p.71). Não será, neste sentido, aquele pensamento de liberdade feminina, anunciada em *A Sibila*, uma espécie de semente para poder entender o outro, exatamente “se não a partir daquilo que somos” (BESSA-LUÍS, *apud* PORTELA 1986, p.50), lançada sobre o texto de 1960? Não será, ainda, este romance uma forma de ensaiar e indagar sobre a frágil rigidez masculina, agora sob o signo do falhanço? (VALENTIM, 2019, p.280)

Tal signo do falhanço e da quebra da *masculinidade* penetra a estética agustiniana de modo profundo, deixando entrever a pauta feminista da escritora portuguesa em grande parte de suas obras. A vulnerabilidade do homem, sublinhando sua impotência diante da vida, torna-se central e coerente, no teatro de Agustina Bessa-Luís, com a própria rasura do patriarcado: por isso, em *O Inseparável*, Delfim (o pai) “era o mais insignificante duma família cujo espírito de tirania ainda tenho bem presente” (BESSA-LUÍS, 1958, p.12).

Ao indagar sobre o problema do homem moderno, mergulhado em uma dimensão alienatória, Modesto Carone (2009) recorre ao adjetivo “kafkiano”, não apenas no sentido daquilo que parece estranho, impenetrável ou absurdo, mas também no de remeter à situação de impotência do indivíduo, regulado por forças que desconhece. Desta forma, na sua explicação,

[...] a rigor, é kafkiana a situação de impotência do indivíduo moderno que se vê às voltas com um superpoder (*übermacht*) que controla sua vida sem que ele ache uma saída para essa versão planetária da alienação – a impossibilidade de moldar seu destino segundo uma vontade livre de constrangimentos, o que transforma todos os esforços que faz num padrão de iniciativas inúteis. (CARONE, 2009, p.100)

Ora, observando a construção das personagens masculinas de *O Inseparável* (Miguel, Bruno e Delfim), vemos que as criaturas agustinianas aproximam-se, muitas vezes, desse homem kafkiano, ou, simplesmente, da situação de incompreensão do homem moderno face ao mundo e a ele próprio. Se atentarmos para o fato de que o *gesto* continua a ser o elemento decisivo da ação, notaremos que Agustina desdobra em seu teatro um assunto de intermináveis reflexões, sobre as quais também curiosamente Walter Benjamin já se debruçara, de modo semelhante, na tentativa de apreensão de seu tempo, englobando a incomunicabilidade do sujeito moderno, ou, de modo decisivo, notando que os suportes tradicionais do ser humano começaram a ser suprimidos em sua época, isto é, *a fala*, substituída pelo silêncio (“Vocês mulheres, nunca chegam ao fim das coisas, mas com que simplicidade as ultrapassam!...” *Silêncio. Ambos ficam mergulhados num pensamento sem alegria*; BESSA-LUÍS, 1958, p.73; grifo/didascália da autora); *o gesto*, trocado pela paralisia completa do homem (“Mas para Delfim não havia outro caminho; *ele era a inércia pura*” (BESSA-LUÍS, 1958, p.70, grifos meus); e, por fim, *a ação*, anulada pela falta de vontade ou a supressão do sentido: “Bruno – *Nada posso fazer*, não sei (...) Miguel – *trata-se só disso. Tu tens medo da acção. Ela tornou-se inútil, sem urgência, tornou-se mentira*” (BESSA-LUÍS, 1958, p.49, grifos meus).

Tais supressões são importantes, sobretudo, para uma leitura atenta de obras dramáticas modernas e contemporâneas. Ao contemplar as peças de Agustina Bessa-Luís, percebemos que os problemas multiplicam-se, mas interessa sublinhar de fato a problemática dos *gestos* – da paralisia do sujeito agustiniano. Tal como postulou Max Brod (1947), amigo e editor de Kafka, o mais insondável destes problemas seria a questão do gesto. Ora, de modo muito próximo, as personagens no teatro de Agustina Bessa-Luís também se encontram perdidas e paralisadas dentro da sociedade que lhes foi imposta ou, mais precisamente, encontram dificuldades “[...] em aceitar uma combinação de objetivos na unidade cênica familiar e social” (BESSA-LUÍS, 2012, p.59).

2.5 O dilema erótico-conjugal em *A bela portuguesa*

Há alguma felicidade em viver com um homem, a não ser a de descobrir que somos inimigos? Somos inimigos abençoados de diversas maneiras.
[BESSA-LUÍS, *A bela portuguesa*, 1986, p.32]

Na contracapa da peça *A bela portuguesa*, publicada em 1986, encontra-se uma explicação importante de que os leitores, finalmente, podem ter acesso a um gênero (graças, aqui, à publicação das edições Rolim), no qual a autora se aventurou a título excepcional: o teatro. Já na sua trama, indica-se também que, nesta intrigante peça, as personagens movimentam-se no plano dum quotidiano sufocante no qual a mentira surge como uma surpreendente estratégia de fuga:

Mentir tornou-se a coisa mais séria da vida dele. É a coisa mais séria da vida de nós todos. Cada pessoa que se preza tem uma estratégia, um estilo até, para a mentira que vai escolher. Escolhe-a de forma mais cautelosa do que escolhe uma profissão, ou um amigo, ou a água que bebe (BESSA-LUÍS, 1986, p.29).

A partir dessa nota inicial, a autora deixa entrever como há, na sua segunda peça, aquilo que chamamos de *incomunicabilidade do amor*, isto é, aquela noção, no universo agustiniano, da incompatibilidade entre *homem e mulher*. Isto significa que não existe uma possibilidade de compreensão plena e intersubjetiva entre estes seres, exaurindo, como é referido na peça, “o canto inesgotável dum diálogo. Homem e mulher não conseguem” (BESSA-LUÍS, 1986, p.35).

Por esta perspectiva, é possível afirmar que Agustina Bessa-Luís articula em sua obra dramática uma incomunicabilidade do sujeito por um viés diferenciado — daquele já percebido por Peter Szondi (2011) —, em virtude da obsessiva preocupação

agustiniana com o conflito *homem versus mulher*, revelado em suas peças teatrais. Este problema aparece como algo sensível para a autora portuguesa, o que compreende, não obstante, a crise do sujeito moderno, e de modo análogo, a alienação moderna e seu corolário: a insolúvel crise do diálogo e, por conseguinte, a crise das relações intersubjetivas. A partir de tal constatação, designa que tal problema não foi ainda solucionado, podendo sintetizar muito daquilo que a obra da autora sugere: relações frias, calculistas, inertes ou, simplesmente, criaturas incomunicáveis.

À luz desta perspectiva, tomamos como exemplo a peça *A bela portuguesa*, de 1986, em que a autora põe em cena a crise de um casal: Dona Elisabeth, uma modista, e seu marido, Amaro, um doente. Com tal disposição, entende-se a disposição de Agustina em corroborar de modo direto uma inversão de valores no que diz respeito à força masculina, uma vez que o homem da relação não tem saúde física, nem vigor:

AMARO — Todos temos o nosso calão doméstico. O meu pai usava, por exemplo, a palavra orgulho quando falava do mar. “O orgulho do mar”, dizia ele.

ELISABETH — O mar não tem orgulho. São os homens que têm orgulho. Têm orgulho: faz parte dos maus instintos deles.

AMARO — Quando o homem é justo, o seu mau instinto serve-o como um cão fiel. (*Vê-se que sofre, inclina-se para trás*).

ELISABETH — Estás tão branco! Branco como um lençol! Um lençol que esteja branco!

AMARO — Não estou pior do que estava. (*Pausa*). Tem sido uma longa doença. Seis anos, não é?

ELISABETH — Mais. Desde aquele dia da... do desastre, nunca mais tiveste saúde.

AMARO — Olha, Elisabeth: vamos assentar uma coisa. Ou não falas nisso, ou não lhe chamas desastre. O que aconteceu não foi um desastre; foi uma agressão.

ELISABETH — Seres espancado por quatro desconhecidos num caminho deserto, eu acho que é um desastre. Nem sequer foi um assalto, porque não te roubaram nada. (*Maligna*). A tua dignidade ficou ferida, bem sei; é a forma de roubar que mais nos afecta. A tua honra ficou com uma perna quebrada e usou muletas durante um ano. (*Campaigna*) (BESSA-LUÍS, 1986, p. 8-9).

No trecho acima, nota-se que Amaro tem a sua dignidade e honra abaladas por causa do incidente de violência descrito. Neste viés, a mulher acaba sendo detentora da força na relação entre eles e coloca-se em uma posição de superioridade, verbalizando a inferioridade do marido, por ter a saúde debilitada, e provocando, assim, um questionamento identitário. É o que se pode verificar no seguinte diálogo:

ELISABETH — O que tu inventas! Se fosses um homem saudável não tinhas tempo para inventar.

AMARO — Tu até te orgulhas das minhas doenças. Se eu tivesse saúde, era um marido como outro qualquer, ou pior até! Os maridos das modistas são sempre piores. São marcados por um tédio qualquer, uma espécie de culpa que os faz reservados e monótonos. Têm muitos amigos, gostam de frequentar os clubes.

ELISABETH — Tu nunca suportaste ter amigos

AMARO — Não (BESSA-LUÍS, 1986, p.11).

Ao jogar com a dissolução da intimidade entre os casais representados, como é o caso d’*A bela portuguesa*, as questões de gênero não deixam de surgir como problematizações complexas, dentro de uma estagnação e ruína familiares, a partir de perguntas reveladoras: “Há alguma felicidade em viver com um homem, a não ser a de descobrir que somos inimigos?” (BESSA-LUÍS, 1986, p.32). Esta complexidade, portanto, compreende a supressão da intimidade em virtude de uma cumplicidade negativa, revelada pela expressão “inimigos”, numa descentralização da visão tradicional da vida conjugal e doméstica, que, a partir da linguagem aforística agustiniana, desdobra a crise entre homem e mulher. Trata-se, no meu entender, de uma incompreensão conjugal, como se pode perceber na fala da própria personagem Elisabeth:

ELISABETH: Há alguma felicidade em viver com um homem, a não ser a de descobrir que somos inimigos? Somos inimigos abençoados de diversas maneiras. Com filhos, com ideias espantosas como esta: a de que o mundo foi criado em atenção a nós. Quando tínhamos vinte e cinco anos, e estávamos pobres, eu disse: “Só temos em casa um pouco de farinha, posso fazer bolos”. *Ele não compreendeu. Os momentos mais raros, ele não compreende. Vive à parte, sente outras coisas, nunca somos íntimos, só chegamos até a cumplicidade* (BESSA-LUÍS, 1986, p.32-33; grifos meus).

Silvina Rodrigues Lopes argumenta sobre a questão da transmissibilidade na obra de Agustina Bessa-Luís, cuja técnica de escrita contempla a questão da comunicação. Sob este prisma, a literatura agustiniana tenderia a um repúdio do modelo de eficácia, o que corresponde, na verdade, a uma passagem da eficácia à perda, onde o signo não estabelece mais o contato com uma linguagem primitiva. Isto implica dizer que “a idade da técnica tende a ser a época da insignificância por excesso de significados” (LOPES, 1992, p. 52).

Esta “insignificância” dos gestos abarca, de modo análogo, a rigidez das convenções nas quais a sensibilidade agustiniana deixa entrever o problema da incomunicabilidade em meio ao cotidiano familiar sufocante, espécie de transmissibilidade paradoxal, na senda da crítica das convenções burguesas – mas,

sobretudo, crítica da eficácia e do progresso. Por isso, depreendemos que, dentro da estética teatral e literária de Bessa-Luís, há, como uma constante, o seguinte critério fundamental: “nada se comunica se não abala a convencionalidade” (LOPES, 1992, 53).

Não obstante, o contato erótico é revelador de uma condição do humano, no que tange aos personagens de Agustina Bessa-Luís, em relação a tudo o que os excede, permanentemente em risco de se deixar submergir por um “turbilhão de forças incontroláveis” (LOPES, 1992, p.103). Nesses parâmetros, percebe-se o poder mágico da mulher, do qual nenhum homem conseguiria escapar ileso, ou, ainda, como uma espécie de abismo profundo no qual o homem é simplesmente jogado por forças misteriosas. Como bem assinala Silvina R. Lopes, aquilo que se designa como “desintegração erótica” (LOPES, 1992, p.102) torna-se uma preocupação assídua na obra agustiniana, podendo ser decifrado como uma força capaz de desintegrar hábitos e provocar a perturbação dos que lhes estão próximos, desestabilizando inclusive os mais elementares mecanismos do convívio social.

Assim, na minha perspectiva, a obra teatral de Agustina contempla a diferenciação no que diz respeito ao binômio homem-mulher, e, mais especificamente, à quebra da convencionalidade dos discursos. É necessário destacar o fato de que a interrogação sobre a autoridade do homem é recorrente na obra agustiniana, como (des)construção da verdade, sendo possível, de forma paralela, verificar, como percebeu também Silvina R. Lopes (1992), um campo conflituoso onde estaria em luta uma inequívoca desconstrução da autoridade mítica do *pai*.

Neste sentido, a noção de *diferenciação* é fundamental na leitura dos textos agustinianos, porque significa uma contínua *interrogação dos mundos* envolvidos em sua ficção. Isto abrange, com efeito, a quebra do domínio da racionalidade como poder absoluto, instaurando a imaginação, o jogo e a sedução como partes integrantes de um mesmo sistema feérico de quebra da convencionalidade e do banal. Consoante com as aceções de Silvina Rodrigues Lopes a respeito da relação homem-mulher, há-de se pensar, portanto, sobre o problema da afirmação das diferenças na obra de Bessa-Luís:

Por exclusão-recalcamento da heterogeneidade que é o feminino, a razão nega a diferença sexual sob a aparência da sua afirmação. Mas a partir do momento em que a relação homem-mulher ao nível social e econômico, tende a abandonar o estatuto de domínio-submissão (consolidado num jogo de falsos domínios e de falsas submissões, como os que faziam parte daquele mundo de mulheres, poderosas e boas administradoras [...]), a simbologia tradicional deixa de funcionar. A “desintegração erótica” é um sintoma e um efeito dessa deficiência que

vai tornando difícil a afirmação de diferenças e, conseqüentemente, gerando indiferenciação (LOPES, 1992, p.103).

Não obstante, o problema da duplicidade na peça *A bela portuguesa* torna-se também uma questão fulcral. O tema do duplo recai especificamente sobre a personagem mulher, Elisabeth (Elis), que se transforma em uma mulher poderosa e sedutora – Madame Nachman: “Mas vais ouvir então uma coisa: Madame Nachman sou eu” (BESSA-LUÍS, 1986, p. 37). Entretanto, a duplicidade desta personagem envolve, na verdade, poder e mediocridade, fazendo Elis afirmar também: “Eu sou como Madame Nachman, só que me desviei, e caí na marginalidade da minha natureza verdadeira” (BESSA-LUÍS, 1986, p. 37). Sua natureza verdadeira é apenas a de simples “modista” de senhoras burguesas. Para Agustina, “o indivíduo não contém apenas o duplo, mas muitos outros que reclamam a sua identidade desde o mais profundo do seu ser” (BESSA-LUÍS, 2005, p.16). Neste sentido, o marido de Elisabeth, Amaro, irá sustentar, de modo irônico, que “o essencial é iludir a verdade com a verdade” (BESSA-LUÍS, 1986, p. 37).

A composição da protagonista de *A bela portuguesa* não deixa de fazer consonância com aquela maneira enigmática como se comportam várias personagens femininas agustinianas. Tal como propõe Viviane Vasconcelos (2018), podemos pensar inclusive no verbo grego *mýein*, que significa fechar, calar-se; e que vem de *mýstes*: aquele que detém o segredo. Neste sentido, levando em conta as personagens misteriosas de Agustina, algumas perguntas fundamentais podem ser formuladas, tais como: “quais são os segredos guardados nas relações humanas? O que está silenciado?” (VASCONCELOS, 2018, p. 144). Daí a constatação de que, ao falar do desejo amoroso, Agustina parece ressaltar que a busca é um processo e um movimento imprescindível ao amor. Assim, “o amor está presente como atitude necessária de sobrevivência, como um exercício que poderá promover alguma liberdade” (VASCONCELOS, 2018, p. 144).

À luz desta perspectiva, podemos lembrar o romance *Doidos e Amantes* (2005), de Agustina Bessa-Luís, onde a trama se centra numa relação entre mistério, loucura e liberdade, tecida a partir das personagens femininas, não para desvendar, mas para propor novos questionamentos, novos enigmas:

Quando um mistério se localiza torna-se fecundo; multiplica-se em indícios que o dissipam. É o caso de Maria Adelaide, cujos actos tentamos aprofundar começando por os tomar como actos de locutora. De facto ela não é louca, está simplesmente a defender-se. Mas de quê? (BESSA-LUÍS, 2005, p. 151).

Em relação à peça *A bela portuguesa*, acredito que o mistério de Elisabeth também é extremamente fecundo. Ela não é louca, assim como Maria Adelaide, mas sua duplicidade indica uma quebra da racionalidade de modo especial. Ser Madame Nachman é se comportar como uma ficção, vestir uma máscara, ser outra pessoa além da banalidade do real. Viviane Vasconcelos sustenta que a postura de defesa seria uma atitude contrária à tradição, uma ruptura em relação ao “critério da moralidade” (BESSA-LUÍS, 2005, p.164). Certos pensamentos ou duplicidades tendem a vencer o medo, numa tentativa de vencer a estagnação e esta ideia está presente no universo agustiniano, na qual torna o feminino uma fonte de subversão. É preciso questionar a liberdade em níveis profundos para assim atingir o entendimento da mulher na obra de Agustina (na esfera literária e intertextual), compreendendo as personagens enigmáticas de seus romances e de seu teatro em conjunto, uma vez que “ninguém como a mulher preza a liberdade” (BESSA-LUÍS, 2005, p.164); ou ainda, em uma asserção mais direta: “a única maneira de [se] libertar – é amar.” (BESSA-LUÍS, 1958, p.46).

2.6 Na senda de Ibsen: *Hedda Gabler* revisitada

Eu estava mortalmente aborrecida (...)
Nem viv´alma com quem falar sobre aquilo
que normalmente me interessa.
[Henrik Ibsen, *Hedda Gabler*, 196?, p. 87]

Segundo Peter Szondi, os personagens de Ibsen vivem “sepultos em si próprios” (SZONDI, 2011, p.39), alimentando-se da mentira da vida. Por esse motivo, há uma espécie de tragicidade imanente ao mundo burguês, no qual a ruína trágica não é propriamente a morte (como no caso da tragédia grega clássica) porque, no mundo moderno, a ruína é a própria vida, ou melhor, permeia uma “vida que não se vive” (JUNQUEIRA, 2013, p10). Interessante observar como Agustina Bessa-Luís parece conceber um mundo muito próximo deste universo, na medida em que, na senda de Ibsen, o casal protagonista representado em *A bela portuguesa* aparece, de forma semelhante, na representação de seres estranhos uns aos outros, vivendo sob o trágico e contínuo signo (moderno) de “uma vida desperdiçada” (IBSEN, [196?], p.50).

Não à toa, as mulheres desenhadas e construídas ao longo do teatro de Ibsen também são marcadas por uma ambiguidade fatal, como é o caso da mulher inapreensível que dá título à peça *Hedda Gabler*, publicada em 1890. De modo inescapável, e através

de um diálogo com o presente, acredito que um fenômeno similar ocorre também com as personagens femininas de Agustina Bessa-Luís.

Se a duplicidade é uma questão marcante no teatro agustiniano, a revisitação da peça de Ibsen pode suscitar algumas reflexões no que tange ao perfil da mulher ambígua – anjo e demônio, no caso da personagem Hedda Gabler –, tal como ela se representa na obra de Agustina, onde a patente duplicidade envolve um “jogo de desvendamento e de ocultação, de espelhamento e de diferenciação” (LIMA, 2014, p.41).

Por este viés, a vertente de duplicidade reforça o enigma do feminino no universo de Bessa-Luís, produzindo uma significativa indeterminação. O potencial dual das figuras femininas de Agustina contempla, muitas vezes, a mulher fatal e sedutora, como na linha de *Hedda Gabler*, sendo o exemplo mais marcante a duplicidade de Ema (a Bovarinha) do romance *Vale Abraão* (1991), diálogo intertextual com o conhecido romance de Gustave Flaubert. Como bem percebeu Isabel Pires de Lima (2014), a beleza estonteante da mulher fatal de Agustina inebria os homens e, ao mesmo tempo, dela emana uma força erótica que alimenta o desejo de ambos os sexos, uma vez que esta potência de sedução a personagem feminina perseguirá com afincado e vaidade.

De todo modo, dois são os pontos fundamentais sobre os quais é preciso lançar alguma luz: a mulher dominadora que aparece no universo de Bessa-Luís é, muitas vezes, incapaz de romper com as grades que a aprisionam, mergulhada também como está em um tédio absoluto. O segundo ponto é a questão da insolúvel incomunicabilidade na esfera privada, dentro do lar burguês; aqui, no meu entender, dá-se o problema do incomunicável, na mesma linha dos personagens de Ibsen, encarcerados no ambiente sufocante das convenções burguesas.

Por outro lado, as mulheres agustinianas, também ansiosas por libertação, são trespassadas por uma inquietação diferencial: o incomunicável torna-se produtor por meio de uma fecunda intertextualidade, por meio da qual a liberdade da mulher é revolvida enquanto inquietação profunda ou como experiência primordial. Em outras palavras, a reflexão é trazida mais uma vez para o centro do palco por meio da palavra, por meio da linguagem, designadamente por meio da literatura ocidental, que continuamente nos leva à germinação do pensamento. Agustina conduz-nos a uma espécie de eterno retorno da própria literatura europeia ocidental.

É possível ver na questão acima o fio condutor do pensamento agustiniano: a mulher fascinante e dominadora no seu teatro é marcada, todavia, pela sombra inescapável do tédio, tal qual as personagens ibsenianas, tal qual as personagens de

Flaubert, assombradas pelo fantasma das convenções sociais inescapáveis. Nesses parâmetros, é válido notar, por outro lado, que há algo que os tira do isolamento e do incomunicável, ou seja, não apenas o ato trágico e fatal do suicídio, como o de Hedda Gabler, Ema Bovary e Ema Bovarinha, por exemplo, mas a instauração da duplicidade como prolongamento do enigma do feminino, enquanto gesto redentor.

Em outros termos, Agustina busca reinserir no horizonte de seu teatro a reflexão ética sobre a estagnação da mulher, cujos contornos espaço-temporais podem ser balizados por meio da teia sem começo nem fim da ficção. A palavra traz o retorno do pensamento, mesmo tendo consciência de que a escrita não é propriamente o primado da certeza. Não obstante, a intertextualidade agustiniana promove esta retomada reflexiva, com o intuito de desdobrar a fundo o enigma do feminino.

Vale destacar, nesse sentido, que, na peça *A bela portuguesa* (1986), há este perfil emblemático da mulher poderosa e ambígua, na figura de Madame Nachman, que é, na verdade, Elis, uma simples e banal costureira. Através desse jogo de desvelamento e ocultação, a personagem agustiniana reinventa feericamente sua identidade, porém, de certa maneira, é ainda presa ao olhar e julgamento de seu marido:

ELISABETH – Era eu que me metia na pele de uma Madame Nachman que nunca conheci, que nunca foi minha cliente e eu inventei dos pés à cabeça.

AMARO – É pena. (*pausa*). É pena seres Madame Nachman.

ELISABETH – Porquê?

AMARO – Eu gostava dela inventada. Quer dizer: eu julgava que era ela que se inventava, como fazem as mulheres todas. Eu gostava da maneira de ela se inventar.

ELISABETH – São os homens quem nos inventam. Ela já estava inventada por ti; eu limitei-me a copiá-la. Em tua honra, quero dizer. (BESSA-LUÍS, 1986, p.43)

Tal cópia da mulher sedutora e poderosa expressa a tentativa de liberação do tédio cotidiano, em virtude do trabalho monótono da própria personagem Elisabeth, enquanto simples “modista” de outras mulheres burguesas:

AMARO – (...) Para quê ias dar-te a todo esse trabalho? [de duplicação]

ELISABETH – Não sei... *estava farta*.

AMARO – *Farta de quê?*

ELISABETH – *De ser modista de madame*. De apalpar carnes passadas e gabar-lhes a frescura. De dizer “vossa excelência” a todas aquelas fedorentas. (*pausa*). Têm tanto medo! Têm medo da própria sombra quando se trata de mudar as coisas. (...) (BESSA-LUÍS, 1986, p.44, grifos meus)

Frustração e tédio são ocorrências que remetem inevitavelmente à protagonista de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, dando origem, assim, a um termo específico, capaz de abarcar tais experiências. Convém sublinhar que a expressão “bovarismo” ultrapassou a obra de Flaubert e circunscreveu um fundo de vaidade e de imaginação das pessoas ambiciosas, cuja tendência alimenta o imaginar-se diferentemente da sua condição real, levando o ser humano a mentir a si mesmo. Tal como bem esclarece João Medina (1980), a expressão parece adequar-se em especial às jovens mulheres que forjam aspirações e têm comportamentos derivados de ambições que as põem em contradição com sua atual condição de vida angustiada. Por isso, o romance *Madame Bovary* ilustra perfeitamente esse impulso para a dualidade: Emma, a mulher central do romance, é iniciada na literatura, com uma predileção pelos títulos assinados pelos românticos, de onde colhe o alimento ideal para a sua imaginação, “desenvolvendo o gosto pelos devaneios da sensibilidade” (MEDINA, 1980, p. 106). Além disso, o seu sentimento de tédio e frustração é potencializado, levando-a a detestar as mediocridades de sua ambiência burguesa. Assim, Emma apega-se à evasão, a uma vida sonhada de felicidade com o seu marido (Charles), fadada posteriormente à frustração, e também com seus amantes (Rodolphe e Léon), encontrando neles, de igual modo, a face da desilusão.

Semelhante iniciativa de emancipação, frustrada, diga-se de passagem, fora também realizada por Hedda Gabler. Nessa esfera, há apenas o horizonte da queda e da estagnação, uma vez que a mulher fatal ibseniana não pode escapar do peso e das amarras das convenções burguesas. Em aliança com Ibsen, há no teatro de Agustina, como uma constante, a mesma tentativa frustrada de emancipação da mediocridade cotidiana, incluindo uma tentativa de fuga do erotismo fossilizado. Neste sentido, homem e mulher mal se relacionam, desdobrando o incomunicável, assombrados pelo tédio e pela trivialidade banal dos seres, como podemos perceber nas personagens de *A bela portuguesa*:

ELISABETH – *A ele só lhe interessa a minha mediocridade. É capaz de lutar por ela como d. Henrique pelo castelo de Leiria. Ela é a base das convicções de qualquer dos homens. Não, ele não gostava de Madame Nachman. Chamava-lhe a Papisa, e ria-se dela quando eu não o ouvia. Madame Nachman era uma usurpadora, no entender dele.*

AMARO – *Este lugar desgosta-me mas conforta-me. Essa chusma de mulheres que não se calam nunca...*

ELISABETH – *Os nossos pensamentos encontraram-se.* (BESSA-LUÍS, 1986, p.43, grifos meus).

Em conformidade com o seu profundo isolamento, enquanto evidência de uma vida triste e desperdiçada, a personagem agustiniana Elis, de *A bela portuguesa* (1986), utiliza-se de um intenso monólogo para poder expressar suas ideias inaudíveis e seu pungente drama psicológico:

As profissões sedentárias estão a acabar. Como a minha. Assim acabam as pessoas faladoras e que contam histórias. Confesso que não me importa. *Os dias perdidos neste trabalho miudinho!* Pontos e mais pontos para que não se veja o esforço, o trabalho, para que não se adivinhe um forro, um remate! É ridículo. Agora as pessoas libertaram-se destas coisas, usam mesmo roupas esfarrapadas e comidas do sol. E andam assim pelo mundo fora, não páram nunca, não páram... *Eu devia ter deixado este modo de vida há muito tempo. Se eu fosse casada com um homem que tivesse saúde, que parasse num emprego, podia fazer outra coisa qualquer.* Vender enciclopédias, por exemplo: entrava nos escritórios, conhecia gente, homens um bocado atrevidos que olhassem para mim com intenções desonestas. Eu ouvia-os, retocava os lábios com o bâton, dizia: “Pois... os livros são muito instrutivos... Não quer ver as estampas”. Sentia-me segura; uma mulher casada sente-se sempre segura. *Ah, que ideias tolas! O pior é que não as posso dizer a ninguém.* (BESSA-LUÍS, 1986, p.30-31, grifos meus).

Não à toa, a personagem continua seu extenso monólogo, abordando o drama da própria mulher inserida num quotidiano sufocante, porém, com uma espécie de revolta interior contra o destino: “Devo revoltar-me contra o destino, mas não contra o espírito que a ele próprio cria obstáculos” (BESSA-LUÍS, 1986, p.32). A única saída para a sua tragédia cotidiana, qual seja, a tragédia da mulher, seria a autotransformação em artista, como possibilidade de emancipação do ser feminino:

Quando somos novas, muito novas, dizemos estas coisas a uma amiga mais feia e mais apagada do que nós. É verdade isso de que as mulheres não sabem usar a beleza. Vivem de restos; aos quarenta e cinco anos as regras delas acabam, começam a falar dos netos como se pedissem desculpa por terem tido amores, de terem sido moças. (...). Pessoalmente penso que a seriedade é sempre suspeita. Não sei se é. As profissões sedentárias estão a acabar porque acaba a natureza feliz das pessoas. Enchem-se de audácia porque estão melancólicas; e partem para algum lado, vaidosas da tristeza que sentem.

Em vez de cortar vestidos, pregar ourelas, de acertar moldes, eu podia fazer versos. Isso dava-me satisfação, dava-me celebridade – quem sabe? Perguntavam quem eu era, dava entrevistas, sobre temas sociais, a emancipação feminina, o aborto. Eu dizia o que pensava sobre Lech Wallessa, ou sobre o Príncipe Carlos. Não; acho que isso não me agradava. O que me agradava? Se for a pensar, se estivesse fechada no porão dum barco em 1752, e fosse refém dos piratas, o que me agradava era diferente do que desejo, aqui, na minha casa trinta vezes pintada de esmalte cinzento como um latão de lixo. *É tudo tão contingente e tão*

dispensável! Não sei porque é que meu marido perdeu a fortuna, e a saúde. Não há explicação para isso quando outros acumulam riquezas, vivem em boas moradias, não sofrem de nenhuma doença. É a vontade humana que é diferente, ou o destino que é diferente? Devo revoltar-me contra o destino, mas contra o espírito que a ele próprio cria obstáculos, contra isso não posso me revoltar. (BESSA-LUÍS, 1986, p.30-31, grifos meus)

A revolta contra o real ou contra o destino engloba o sonho do artista: o reconhecimento e a liberdade. Mas no fundo, isto não ocorre com Elis, em virtude de sua realidade cotidiana e de seu relacionamento tedioso. No entanto, Elis é uma trabalhadora e este fato parece ser um diferencial em relação a outras personagens fatais como Ema Bovary ou Hedda Gabler. De acordo com Renata Junqueira (2013), a obra *Sabina Freire*, de 1905, escrita por Manuel Teixeira-Gomes (1860-1941), é, com efeito, a peça portuguesa que possui maior intimidade com *Hedda Gabler*, de Ibsen. Na concepção da investigadora brasileira, Sabina Freire constitui uma protagonista feminina que dialoga em direto com as mulheres fatais do dramaturgo norueguês, à maneira das modernas personagens, terrivelmente isoladas em si mesmas. Segundo ela:

[...] Sabina Freire traz em si, como personagem, um embrião contendo todas as características que definiram, pelo menos durante a primeira metade do século XX, as modernas personagens de teatro - personagens isoladas em si mesmas, autocentradas, irresistivelmente tentadas a ver o mundo como imagem invertida de si mesmas, como se diante de um espelho, narcisicamente se fixassem. Situa-se, pois, no âmbito do teatro português, no quadro das figuras femininas pioneiras a modernidade, ao lado da Belkiss de Eugênio de Castro e da Romana (protagonista da peça *Meia-noite*) de Eugênio da Câmara, ainda que mantenha em si alguns traços das figuras do teatro realista, nomeadamente os que dizem respeito a uma condição de dependência econômica que não existe ou não é relevante nas personagens do teatro simbolista (JUNQUEIRA, 2013, p.73)

Ora, no meu entender, este trio fatal de personagens teatrais (Hedda, Sabina e Elisabeth) parece esclarecer que as criaturas modernas do teatro tendem, de modo pungente, a rejeitar as convenções da sociedade. Todavia, são impossibilitadas de fruir um estado de libertação – ponto que Agustina faz questão de ressaltar em suas peças –, restando-lhes o isolamento em suas (fingidas) relações conjugais. Por isso, John Gassner (2003), de modo paralelo, considerou a protagonista de *Hedda Gabler* como um cristalino exemplo de mulher desajustada que, na verdade, possuiria irmãs gêmeas em todas as cidades, "pois pertence à irmandade amplamente dispersa de mulheres modernas folgadas cuja inquietação e inveja nascem de seus falsos padrões de felicidade, bem como de seu egotismo e inutilidade" (GASSNER, 2003, p.29). Lida por esse viés, Elisabeth, em sua

complexa dualidade (na figura de Madame Nachman), não deixa de seguir este mesmo padrão malfadado de mulher.

Aqui, é importante relembrar que, de acordo com Szondi (2011), retomando uma reflexão sobre as personagens de Ibsen, e, por extensão, sobre o drama do mundo moderno, a verdade faz morada na interioridade. Isto implica dizer que os motivos das decisões tomadas só podem ser compreendidos pelo psicológico de cada personagem, no íntimo de seres isolados e alienados uns dos outros. Tornam-se, portanto, inescapáveis, resultando na tragédia da consciência burguesa, patente e retomada por Agustina, ao ressaltar a culpa e a estagnação de suas personagens. Por isso que “em épocas hostis ao drama, o dramaturgo se torna assassino de suas próprias criaturas” (SZONDI, 2011, p.39).

Toda esta discussão mostra, em última instância, que Agustina circunscreve em seu teatro a exploração do mundo interior de suas personagens, além de explorar o feminismo da diferença sexual, com sua linguagem específica, por vezes hermética, mas que promove um derradeiro olhar para o feminino no seio do patriarcado. A autora portuguesa inaugura um saber feminino outro, marcado agora por uma *outridade*, construindo a sua própria genealogia feminina e estabelecendo uma articulação com o inconsciente, a literatura e a sociedade. Este esforço feérico possibilita, sobretudo, não sistematizar ou confundir o masculino com o universal; possibilita ainda subverter a linguagem masculina, isto é, revelando, em seu teatro, o falhanço do homem moderno e contemporâneo.

3 KIERKEGAARD, CAMILO E GARRETT: O FALHANÇO DOS PERSONAGENS SEDUTORES NO TEATRO DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

3.1 O Artista: uma figura indeterminada?

Tu vês em mim o teu desejo, em púrpura;
eu vejo em ti todo o meu nada, sôfrego.
[António Patrício, *D. João e a Máscara*, 1972]

Segundo Catherine Dumas (2017), a propósito da figura do artista na obra ficcional de Agustina Bessa-Luís, a personagem “Artista” (com letra inicial maiúscula) pode ser entendida como um “ser acompanhante” (DUMAS, 2017, p.64), o que significa, curiosamente, vislumbrar a figura de uma espécie de “xamã”, que estaria ligada à humanidade no seu ato de compreensão.

Nas sociedades primitivas, as narrativas são sempre ligadas a cerimônias rituais e não servem apenas como simples relatos informativos ou formas de entretenimento. A recitação é normalmente cantada e dançada, com o objetivo de articular e redirecionar as energias coletivas, garantindo a memória e a vida de uma comunidade. Nenhuma decisão é tomada fora do circuito instalado por tais cerimônias. Desta forma, as mensagens são legitimadas pelos valores e práticas da sociedade a que pertencem. Incompreensível e desautorizado no mundo civilizado, o saber se relaciona com as práticas da comunidade em que surgiu, representando importante função para o vínculo social (FERNANDES, 2011).

Para Agustina, com efeito, o artista constitui uma espécie de xamã, ser capaz de sacralizar a relação de cada indivíduo com o mundo (ou com os mundos imaginados e possíveis). Este ponto deixa entrever a possibilidade de ensinar a cada um o significado da liberdade, ou simplesmente, imaginar o potencial dessa liberdade, por meio da arte. Sob este prisma, o “Artista” desempenha as funções de xamã, expressão utilizada por Agustina em *Contemplanção carinhosa da angústia* (2000):

Eu sou uma escritora, testemunha sensível dos costumes, circunstâncias e discursos da minha época. A minha tarefa é compreendê-los, tentando arrancá-los à circularidade *das verdades que a angústia e o tédio autorizam* num tempo medido entre a vida e a morte. [...] *Um artista é uma espécie de xamã que sacraliza a relação do mundo de cada um com todos os mundos* [...]. Ensinar as pessoas a ser livres implica amá-las de uma maneira perfeita. [...] *Os escritores, como os oráculos e as sibilas, não ordenam o mundo* e talvez não tenham solicitude para com ele. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 23; grifos meus)

De modo análogo, como bem assinala Catherine Dumas (2017), o Artista apenas poderia se firmar ao estabelecer uma significativa *poética da relação*. Com efeito, Agustina Bessa-Luís ativa uma espécie de continuidade entre o sagrado e o profano, abrindo espaço para a possibilidade de criação. Ou seja, a autora inclui-se, nestes mesmos parâmetros, como “Artista” na comunidade (o mundo permeado pelo ficcional), possibilitando ao sujeito (leitor-espectador) reencontrar o seu lugar perdido no mundo profano. Por outro lado, a noção de Artista desenvolvida por Bessa-Luís entra também numa tensão contraditória. Seguindo a mesma explicação de Dumas (2017), o discurso sobre o Artista oscila entre a negação do estatuto social desta figura, numa espécie de aderência à ideia de falência do final do século XIX, e a afirmação de uma liberdade absoluta, mas com inclinação para o vazio, como na linha da visão poética rimbaudiana¹³. Neste sentido, talvez o Artista seja “aquele que trabalha na explosão do mundo por força de uma fantasia violenta” (FRIEDRICH, 1978, p.64). Esta definição é exemplar para a elaboração estética de Agustina no que concerne à ideia de recriação mítica ou ainda de recriação da realidade circundante. De fato, a pergunta mais importante a ser formulada é se Bessa-Luís, ao mesmo tempo em que tematiza o apagamento da figura do artista, correlata à morte do sujeito, ou *la mort de l’auteur*, na esteira de Barthes (2004), não abrirá, na verdade, uma fenda no mundo ou, simplesmente, um espaço possível para o seu reencontro.

À luz deste intrigante questionamento, consoante com o estudo de Dumas (2017), a revelação da criação artística, na obra de Bessa-Luís, corresponde ao *artista indeterminado*; isto é, há uma descentralização da figura do artista puro, que acompanha, neste sentido, não apenas a linha do artista falhado, mas também a do homem falhado, figura fundamental na obra agustiniana. Neste viés, Catherine Dumas considera que:

Este tipo de personagem acompanha a obra de Agustina desde o começo: o Gerson de *A Muralha*, “eternamente um buscador do sentido da comunicação”; o Clemente de *Canção diante de uma porta fechada*; até Belchior de *O Mosteiro*. Todos eles agarrados a uma pretensa pureza de criador, são personagens vagamente depressivas, é dizer indeterminadas. Estas potencialidades dos artistas falhados ficam

¹³ De acordo com Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* (1978), o objetivo do poeta/artista é chegar ao desconhecido, isto é, “escrutar o invisível” e “ouvir o inaudível” seriam ações misteriosas essenciais para atingir a transcendência. Todavia, alerta para o fato de que Rimbaud não indica uma definição precisa para seus intérpretes. Apenas algumas imagens dissonantes com o poder de deformar a realidade poderiam guiar tal transcendência. Neste sentido, o desconhecido é um polo de tensão destituído de conteúdo: “A visão poética penetra no mistério vazio através de uma realidade intencionalmente feita em pedaços” (FRIEDRICH, 1978, p.62).

“diante de uma porta fechada”, consoantes o título do romance de Agustina. (DUMAS, 2017, p.59)

Desta forma, o que importa destacar é o fato de que a revelação da criação artística, na visão agustiniana, não será potencializada pelo universo masculino, posto que estes artistas falhados, como Garrett, Kierkegaard ou Camilo (este último presente na peça de Agustina *O tempo de Ceide* de 1994), serão constantemente trespassados por uma *indeterminação*, com laivos de melancolia, como é o caso principalmente do personagem Sören Kierkegaard. Este procedimento acaba por resultar, de modo paralelo, num olhar específico sobre o universo feminino e aquilo que ainda pode estar oculto.

Conclusões muito similares foram tiradas por Laura Fernanda Bulger (2007), em *O ângulo crítico do entendimento do mundo*, na análise operada sobre o romance *A ronda da noite* (2006), de Agustina Bessa-Luís. Nesta obra, o personagem Martinho Nabasco surge como uma reencarnação do artista falhado, aliás, o mais recente numa lista de personagens da autora que inclui, entre outros, o anônimo L. de *Contos impopulares* (2004); Cândido, de *Canção diante de uma porta fechada* (1966); Gerson, de *A muralha* (1957) e Belchior, de *O Mosteiro* (1984), retratado exemplarmente na solidão de uma crise existencial. Segundo Bulger, no caso específico de Martinho Nabasco, em *A ronda da noite*, dada a marginalidade inconsciente de visionário, acentuada pela doença do personagem (e pelo vício, não menos compulsivo, da droga), bem como pelos epítetos que lhe são atribuídos pela sociedade, Martinho é colocado na categoria do “pobre diabo” (BULGER, 2007, p.82) que, no entanto, se leva, ainda, a sério. Por conseguinte, de acordo com Bulger:

A sua condição é ainda mais vulnerável do que a de alguns colegas de ofício, como o palhaço ou o “bobo”, que sendo igualmente tipificações do marginal, riem de si mesmos e fazem rir, legitimando a sua existência e porventura a tolerância da sociedade. (BULGER, 2007, p.82)

Este dado é particularmente patente no teatro de Bessa-Luís, em virtude de o riso alcançar com precisão o intento de sátira da autora: rir e denunciar o falhanço do destino do homem, incluindo um destino português melancólico. Por outro lado, a configuração do artista marginal desenhada por Bessa-Luís contempla um mundo de incompreensão do sujeito-artista, existente de modo exemplar em seu teatro. Os *outros* não são capazes de compreender sua excêntrica condição de genialidade, como é o caso, por exemplo, do Garrett agustiniano, tal como apresentado nas badanas da edição portuguesa: “[...] homem

de variados talentos e que os portugueses algumas ocasiões escarneceram para não ter que o temer” (BESSA-LUÍS, 1998); ou ainda: “[...] foi genial num país que não consome o gênio como consome bifes de cebolada” (BESSA-LUÍS, 1998).

A princípio, esta ideia de artista genial, retomada por Agustina, a partir do Romantismo, torna-se irônica e ambígua, porque se mostra como um solo propício para o desenvolvimento da questão do falhanço do sujeito moderno. Isto é, o artista é solitário e melancólico, posto que também surge constantemente marcado pelo tédio; logo, sua “genialidade” não será reconhecida em meio a uma sociedade medíocre e mesquinha. Neste sentido, Garrett, por exemplo, o gênio agustiniano incompreendido, irá se queixar da seguinte forma:

Em Portugal troçavam de mim, na Bélgica não me convidavam para os jantares da corte [...] Que tempos! Mandaram-me para Copenhague como um saco de couves de Bruxelas. Minha mulher disse-me: “se não ganhas dinheiro, vende-me a um homem rico”. Disseram tudo de mim, que fiz contrabando e que fazia poesia. E a poesia era desprezo maior. Que escrevia a favor de quem pagasse mais, que não tinha vergonha, só tinha dívidas e lenços de seda. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 17-18)

Cabe-me inferir que os artistas agustinianos já não podem dar respostas iluminadas sobre a arte ou a vida, nem indicar caminhos ideais para a sociedade como um todo. Resta, todavia, rirem de si mesmos, e deixar, nas entrelinhas de suas vozes emblemáticas, algumas marcas de compreensão, de melancolia e de lucidez. Trata-se, aliás, de um gesto anti-totalitário (numa dicção muito consonante com a condição pós-moderna) de Agustina Bessa-Luís, pois há, com efeito, na linha agustiniana de pensamento, uma multiplicidade de jogos de linguagem incompatíveis, cada qual com os seus princípios intransferíveis de autolegitimação.

Vale recordar que, democraticamente fragmentada e anti-totalitária, a condição pós-moderna já possibilita a abertura de nossa inteligência à heterogeneidade, revelando e valorizando como objeto de estudo aquilo que é marginalizado no cotidiano social (FERNANDES, 2011). Observada sob este viés, Agustina compreende, assim, aquela mesma crise das narrativas mestras, segundo a reflexão de Lyotard (1979), dando vazão a uma destotalização singular, numa espécie de percepção “xamânica” descentralizadora, para valorizar o que foi esquecido ou desprezado, como a vida cotidiana e as complexas histórias de amor e tédio de Kierkegaard, Camilo Castelo Branco e Almeida Garrett. Verificaremos, agora, mais a fundo, como se dará a recriação teatral ou recuperação histórica do artista célebre e genial, mas infelizmente, seguindo a ordem cronológica de

sua trilogia teatral dos anos de 1990: *Estados Eróticos Imediatos de Sören Kierkegaard* (1992), *O Tempo de Ceide* (1994) e *Garrett, o Eremita do Chiado* (1998).

3.2 Kierkegaard: a inteligência sedutora da melancolia

O que é o amor, senão compreender que um outro viva, aja e sinta de maneira diversa e oposta da nossa, e alegrar-se com isso? Para superar os contrastes mediante a alegria, o amor não pode suprimi-los ou negá-los. Até o amor a si mesmo tem por pressuposto a irreduzível dualidade (ou pluralidade) numa única pessoa.
[NIETZSCHE, *Humano, demasiadamente humano*, 2008]

Agustina Bessa-Luís escolhe algumas figuras marcantes do pensamento ocidental para refletir sobre as inconstâncias do amor e da sedução, criando múltiplas máscaras para seus personagens artistas. Neste sentido, transforma o filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard em personagem de sua peça *Estados Eróticos Imediatos de Sören Kierkegaard* (1992), convertendo-o também em espelho ou duplo de D. Juan, o famoso conquistador de mulheres.

Julga-se que a primeira aparição do mito de D. Juan na literatura tenha sido no século XVII, com a comédia *El Burlador de Sevilla y El convidado de Piedra*, de Tirso de Molina, em 1630. Uma característica especial deste sedutor é a sua capacidade de dissimular e mentir, como o próprio título indica: o ato de burlar. Assim, a partir de um desejo insaciável de seduzir todas as mulheres, D. Juan não apenas engana, mas também choca e desrespeita a sociedade de sua época, principalmente em relação aos preceitos morais e religiosos. Não obstante, a dualidade entre carne e espírito aparecerá em várias versões do mito. Desde Tirso de Molina, o conquistador não pode se isentar do medo da punição divina, por isso, recebe a visita do comendador de pedra assassinado, batendo a sua porta, não unicamente por sede de vingança, mas também para submetê-lo ao jugo e aos desígnios de Deus. À luz do espírito da Contra-Reforma, o propósito moralizante fica evidente, pois visa alertar o homem para os perigos de se desviar da fé cristã e dos preceitos da igreja católica.

Já em 1665, o *D. Juan* de Molière será mais ácido no que toca à hipocrisia da sociedade francesa de sua época, pois, por meio das palavras, o sedutor ataca os valores vigentes, principalmente os de ordem religiosa. Desta forma, através da palavra e do discurso baseado numa retórica cortesã e hipócrita, pautado no artifício e na ironia, pela boca de D. João, Molière atinge os valores vigentes e rigidamente estabelecidos na sociedade francesa, dominada pelas censuras da monarquia e da religião (SILVA, 2007).

Pode-se dizer que Agustina se aproxima mais do conquistador de Molière para compor suas próprias figuras sedutoras em seu teatro, tendo em vista alguns detalhes perceptíveis no personagem Sören, de *Estados Eróticos Imediatos* (1992). Por meio da linguagem, o herói agustiniano afirma ser “um artista do amor” (BESSA-LUÍS, 1992, p.28) e, assim, deseja atingir seus objetivos, propondo os seus enigmas filosóficos: revelando ser principalmente alguém “maravilhado em tesouros de argumentos” (BESSA-LUÍS, 1992, p.24). É o que diz o sedutor e filósofo Sören, recriado pelas mãos de Agustina: “Aquilo que as outras crianças encontram nos contos fantásticos e nas surpresas da poesia, eu encontrava nas subtilezas da dialética” (BESSA-LUÍS, 1992, p.24). Deste modo, a retórica, a ironia e o artifício são também as armas escolhidas por Agustina em toda a sua obra dramatúrgica, principalmente em se tratando da tríade de seus sedutores prediletos: Kierkegaard, Camilo e Garrett. A arma destes sedutores é precisamente a palavra, tal como elaborado originalmente por Molière; ou seja, a palavra como fonte de persuasão, subversão e mistério.

Segundo Nuno Júdice, “o teatro é a corporização da palavra” (JÚDICE, 2006, p.11). Por conseguinte, o mito de D. João pode ser entendido de modo análogo como a corporização da palavra de sedução: não é o corpo que se apropria da palavra, mas o contrário. De igual modo, D. João quando seduz vê o seu corpo ser apropriado pela palavra que se esgota no momento da conquista e assim entendemos seu deambular de mulher em mulher, na medida em que terminada a realização do desejo, a posse do objeto amoroso, acompanhada pelo espetáculo que é a cena da sedução à posse, a palavra esgota-se e é necessário passar à cena seguinte; passar a uma nova sedução, em que a Mulher será convertida na sua nova figuração passageira: a amada, desejada em si como corpo único até esse momento do amor que esgota e esvazia D. João de todo o desejo e todo o prazer. No entanto, pode haver uma mudança significativa, isto é, o sedutor pode ser também a vítima, o ser seduzido, como já acontecia na peça de Molière: D. Elvira, a única mulher que o encantaria verdadeiramente e de modo profundo, pois “as atrações nascentes, ao fim e ao cabo, têm encantos inexplicáveis, e todo o prazer do amor está na mudança” (MOLIÈRE, 2006, p.32).

Sob esta última perspectiva, devemos mencionar especialmente a peça de Natália Correia, *D. João e Julieta* (1999), na qual o conquistador é deveras seduzido, tendo em vista que o rosto da mulher desejada é ansiosamente procurado através de Julieta, numa desconstrução dupla destes personagens canônicos: D. Juan (de Molina/Molière) e Julieta (de Shakespeare). Neste emblemático caso português, o D. João seduzido “não é

distinguível de D. Juan sedutor, tratando-se de um processo de comunicação indivisível donde se não conhece o ponto de partida e o ponto de chegada" (SOBRINHO, 2010, p. 128).

Há ainda algo mais curioso nas versões do mito no século XX: um patente narcisismo na recriação mítica de D. Juan, tanto em Agustina, quanto em Natália Correia, o que liga as peças de ambas as escritoras portuguesas a um vazio ou a uma busca cega de seus conquistadores. Estão presentes, por conseguinte, a ironia e a crítica de tal sedução masculina neste processo narcisista de seus próprios personagens como algo diferencial. Pelo caminho traçado, a melancolia entra em ação quando a tônica é a sedução sem sentido ou egocêntrica, trata-se, portanto, de uma aventura solitária e irônica marcada pelo fracasso de tais sedutores isolados em si mesmos.

Na visão de Ian Watt (1997), por exemplo, D. Juan faz parte de uma série de personagens individualistas modernos, tais como Dom Quixote, Fausto e Robinson Crusoe. Tais figuras, portanto, seriam guiadas por um ímpeto individualista, não sendo interessados de fato no outro, ou seja, não enxergariam nenhum ser além deles mesmos; estariam voltados, no fundo, exclusivamente para seus próprios empreendimentos pessoais. Nas peças agustinianas este fato é perceptível tanto em personagens como Sören, Camilo e Garrett – personagens que, do começo ao fim, fitam no espelho das águas (tal como Narciso) a imagem de D. Juan. Por isso, o jogo com o duplo é uma característica significativa no teatro de Agustina Bessa-Luís e pode ser indicada como marca central de seu pensamento estético teatral.

A retórica se apresenta paralelamente como uma característica singular em Agustina Bessa-Luís, presente no seu teatro, em íntima relação com a linguagem de sedução (a partir do mito de D. Juan), sendo justo notar que uma das centralidades do mistério do donjuanismo está no exagero, no qual, neste caso, se trata de uma espécie de aproximação com o divino (SOBRINHO, 2010). Tal exagero aparece de modo semelhante na peça de Natália Correia (*D. João e Julieta*; 1999) da seguinte forma: "cinquenta por cento das pessoas que se suicidaram no Sena o tinham feito por causa dele [D. João]. Claro que era um exagero. Mas até esse exagero nos dá a medida do prestígio da sua sedução" (CORREIA, 1999, p.35).

O senso comum, expoente máximo da maioria, corresponde à futilidade e à banalidade da vida real, e tende a ser rejeitado dentro deste arquétipo do mito, em virtude de que cada palavra criadora (a palavra poética) deve ser direcionada e, ao mesmo tempo, afastada da realidade circundante. As autoras portuguesas em questão jogam

curiosamente com este processo entre o tudo e o nada, entre o saber poético e a futilidade da vida, o gosto pelo excesso e o vínculo com a cotidianidade média, na qual o Don Juan português deseja se afastar, mas no fundo, não consegue se desvencilhar deste lastro de ignorância. Neste cenário, sua sedução já não o move, mas pelo contrário, o paralisa, o deixará estagnado; daí o “bocejo” e o tédio do decadente conquistador: "Os meus achanques manifestavam-se sob a forma abominável de bocejo" (CORREIA, 1999, p.49). Convém notar, portanto, que o tédio é o elemento chave tanto em Natália Correia quanto em Agustina Bessa-Luís em suas recriações míticas do sedutor. O mais curioso, entre tantas contradições, mas exatamente como na linha nataliana, há neste novo arquétipo do mito entediado uma "simbiose de varonilidade agressiva e delicada feminilidade" (CORREIA, 1999, p.48). Neste sentido, o caminho da subversão faz naturalmente parte de ambas as escritoras (Agustina e Natalia Correia) na recriação literária e filosófica do mito, dentro de um renascimento poético e dual de seus personagens prediletos. Não se trata de uma especial novidade, se lembrarmos, a princípio, de uma recriação singular de outro grande dramaturgo português do século XX: António Patrício, com sua obra *D. João e a máscara* de 1924.

Nesta incontornável peça, como um belo exemplo de texto da literatura teatral de tendência simbolista, no qual o afastamento da realidade, o silêncio e a poesia são fulcrais, D. João aparecerá primordialmente como um conquistador atípico, marcado pelo tédio e pela apatia: sua sede de amor será saciada somente pela figura da Morte, a derradeira mulher que entrará em sua vida. Neste sentido, já no início do século XX, o tédio é a nota dominante e Patrício subverte o mítico conquistador, marcando-o com o signo da insatisfação, na qual Natália Correia e Agustina Bessa-Luís absorveriam esta mesma nota dissonante para compor seus personagens sedutores.

Isto implica dizer que as máscaras de D. João são múltiplas, já que cada escritor transformou o seu conquistador em um personagem especial: António Patrício o transformou em louco fascinado pela Morte, bem como em asceta ou santo vivendo em um convento (de La Caridad). Natália Correia, por sua vez, direcionou seu sedutor para o vazio e para o fastio: o herói sem grandes desejos, “doente de tédio” (CORREIA, 1999, p. 49). Por seu turno, Agustina Bessa-Luís seguiu estes mesmos traços, reverberando a inércia em seu teatro de forma contundente, mas colocou ainda a máscara da face literária e poética em D. João, na duplicidade Garrett-D. João, para reafirmar a eloquência e a retórica, e problematizar a história de seu país, engrandecendo assim, miticamente, a figura do sedutor e escritor Almeida Garrett. Desenvolveu o mesmo processo de

duplicidade com Sören Kierkegaard, conferindo-lhe a máscara da ironia e da contradição; sem prescindir do pensamento poético genial ancorado na palavra, de modo análogo à obra de Molière.

Em suma, se na obra patriciana a morte surge como resposta para o tédio¹⁴ e a ansiedade de D. João (SILVA 2007), em Agustina não há solução para a apatia do mítico conquistador: isto é, o sedutor não irá se redimir de sua vida de luxúria e inconstância; não se arrependerá nem poderá escapar de seu destino trágico moderno: a fatalidade do cotidiano e o fado da indecisão. Nesses parâmetros, Agustina não critica apenas os valores morais da sociedade pela voz do sedutor, mas critica o próprio herói, revelando suas contradições e fraquezas, questionando o mundo interior abre espaço para questionar todos os interditos.

À luz desta perspectiva analisamos a peça *Estados Eróticos Imediatos de Sören Kierkegaard* (1992), na qual o personagem Sören, criado por Agustina, é uma figura complexa no que diz respeito ao seu pensamento filosófico, aos seus ideais artísticos e principalmente ao seu ímpeto de sedução: Sören em sua debilidade e contradição chega a afirmar o poder sedutor da mulher, diferentemente do sedutor original do século XVII, agora afirma a capacidade da mulher dominar o homem: “Assim, creio que toda a história de amor deve durar meio ano, no máximo. A mulher tem o cuidado de humilhar o homem, de torná-lo insignificante. Uma humilhação que dure meio ano é bastante” (BESSA-LUÍS, 1992, p.28). Esta é a forma agustiniana de apontar para a insignificância e a debilidade masculinas, reveladas pela voz do próprio sedutor. Este ponto aponta para o falhanço dos personagens sedutores agustinianos.

Diante dessa concepção, o personagem Sören revela, ao se relacionar com sua amada e futura noiva, “Regina Olsen”, um paradoxo do desejo, já que Sören acaba por contemplá-la, ansiando a sua presença no sentido real e amoroso. Contudo, algo o impede de concretizar as suas ações de relacionamento; por causa de sua subjetividade profunda e da paixão pela filosofia (ou o mundo das ideias), o filósofo dinamarquês rejeitará seu casamento, pois tende a enxergar a mulher amada, no fundo de sua melancolia, como

¹⁴ Não é por acaso que António Patrício exalta seu grande mestre Shakespeare, ao determinar como epígrafe de sua obra “Nothing can we call our own but death”. Agora, a menção se desdobra na angústia de um sedutor e seu obstinado desejo de tornar-se completo pela Morte. Antes que seu magnífico e trágico destino chegue, D. João começa a tomar consciência da irrealidade das coisas e de seus amores terrenos. O herói tem certeza apenas do tédio e do vazio: D. João: “Tenho tédio, imenso tédio. O destino boceja sobre o mundo (olhando para a porta do jardim). O que dizem à lama as folhas secas? Não ouviste nada? Não conversam? Dize: é tudo cenário? Tudo? Tudo? Nada existe? (...). É como as mulheres a natureza? Vazio lúgubre a mimar divino? ... (PATRÍCIO, 1972, p.39). Tédio, poesia e morte: estas são palavras de ordem para a compreensão desse D. João no início do século XX.

simples aparência. Dirá ele, de modo contundente: “A mulher é uma aparência. Raramente há mulheres que sejam outra coisa, e o meu coração começa a bater e a paixão nasce. A mulher é uma aparência” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 56).

Com efeito, não se trata de aparência no sentido de “quimera”, como o próprio personagem Sören vem a explicar. Na verdade, implica um sentido aparente da própria realidade ou da natureza que o rodeia. Assim, o Sören agustiniano emerge na trama como um ser melancólico por completo, a ponto mesmo de chegar a decretar categoricamente: “[...] porque nunca perdi esta fé temerária de que tudo o que se deseja se pode conseguir. Tudo menos acabar com a melancolia; a inteligência profunda da melancolia” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 30).

Aqui, vale lembrar que Regine Olsen tinha 17 anos quando conheceu Kierkegaard, 10 anos mais velho. O jovem brilhante e melancólico cortejava-a de uma maneira bastante curiosa, na medida em que lhe enviava livros e, quando podia, os lia para sua amada. De acordo com Paul Strathern:

Kierkegaard era meticuloso com os livros que dava. Insistia em discutir de forma completa as ideias neles contidas, instruindo-a sobre a maneira correta de interpretá-las. Parecia que Kierkegaard queria dominar a jovem de 17 anos de modo tão completo quanto o seu pai o dominara. Mas Kierkegaard não era feito da mesma obstinação do pai. Algo nele percebia que isso era errado, que toda a situação era um erro. Mas ainda a amava. Às vezes parava de ler para ela e Regine notava que ele chorava em silêncio. O mesmo ocorria quando, vez ou outra, ela tocava piano para ele. Como Regine observou, “Kierkegaard sofria medonhamente de melancolia” (STRATHERN, 1999, p. 28).

Por outro lado, Regine ficava impressionada com aquele sedutor melancólico. Neste período, ficaram noivos e Kierkegaard iniciou seus estudos, com o intuito de se tornar pastor, apesar de sua conturbada espiritualidade (STRATHERN, 1999). O desejo intenso de ser pastor viera, na verdade, de seu pai, Michael P. Kierkegaard, com quem sempre tivera um relacionamento turbulento. Este, certa vez, revelou ao filho que amaldiçoou Deus, nas colinas solitárias da Jutlândia, quando era uma criança. O jovem Kierkegaard ouviu esta terrível confissão com horror, mergulhando seu ser, cada vez mais, em uma crise de desespero e angústia existencial. Nos diários de Michael Kierkegaard foi encontrada a seguinte nota, que explica claramente sua visão do filho: “Pobre criança, você vive em silencioso desespero” (*apud* STRATHERN, 1999, p.19). Este desespero acompanharia Kierkegaard filho pelo resto de sua vida, ligado à sua profunda melancolia. Na verdade, Kierkegaard logo percebeu que uma vida normal não

era para ele, por isso, apenas dois dias após ficar noivo, o filósofo rompe seu noivado com Regine Olsen e foge para Berlim. A jovem ficou atônita com a atitude de seu noivo, sem compreender absolutamente nada, pois, no fundo, sabia que Kierkegaard a amava profundamente.

Esta breve incursão biográfica sobre a trajetória pessoal do protagonista da peça agustiniana deixa em evidência um dos traços fundamentais do próprio discurso filosófico do jovem intelectual: a melancolia. Sobre esta, uma definição interessante, por exemplo, é da monja beneditina Hildegarda von Bingen, que viveu no século XII, cujas ideias parecem ligar-se ao complexo cristianismo de Kierkegaard. A melancolia, para a monja, seria um sinal exemplar da queda do homem. Isto é, o humor melancólico e a bÍlis negra foram inseridos na alma humana a partir do “sopro da serpente”, no momento em que Adão morde o fruto proibido. Dessa forma, a melancolia, enquanto herança diabólica, torna-se uma doença incurável e representa moralmente a punição pela *hybris*, a transgressão ou a violação aos deuses e à ordem divina estabelecida (KLIBANSKY, 1991). A monja acreditava, assim, que os melancólicos seriam excessivos na libido, desenfreados com as mulheres, e, como víboras malignas, ou asnos sem medida, se cessassem essa depravação, facilmente se tornariam loucos (AGAMBEN, 2012).

Nesse contexto de loucura e sedução desmedida, um aspecto singular chama a atenção na peça *Estados Eróticos Imediatos*, de Agustina Bessa-Luís: Sören parece ser o duplo de Don Juan. É importante destacar que o próprio “D. João” é um personagem na peça e dialoga com o melancólico e sedutor protagonista. Aliás, não à toa, frequentemente, D. João irá se irritar com as ideias e teorias do filósofo dinamarquês:

D. JOÃO – Todas as vezes que encaro com esse homenzinho fico fora de mim. As ideias que ele se atreve a expor mexem-me com os nervos. Agora diz a quem quer ouvir que D. João pertence ao Cristianismo. Eu julgava-me um pagão, e vem este excêntrico a dizer coisas como esta. Mais ainda: assegura que o noivado, pura e simplesmente, é obra do diabo, porque ele introduz a moral onde se trata da ciência da vida. Toda a gente está farta dele. Mas quanto ao que se refere a mim é revoltante. O cavalheirismo da Idade Média, diz ele, era uma fraca oposição ao espírito. Então apareci eu, D. João, com a sensualidade que todos conhecem, e que se atira numa luta de vida ou morte contra o espírito. D. João é a expressão do demoníaco definido como sensual. Esse rapaz exagera, e o exagero é que é a expressão do demoníaco. Limitei-me a amar todas as mulheres, a enganar todas as mulheres, a abandoná-las antes de as aborrecer. É um estado erótico imediato, e, pelo que vejo, o pobre Sören segue-me o exemplo. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 32)

Mais uma vez notamos a presença do exagero no que se refere à obra agustiniana e à retomada mítica de D. Juan. Outro ponto é a menção a sua sensualidade diabólica e a dualidade carne-espírito. De acordo com Renata Soares Junqueira (2007), o mito de D. Juan já foi e ainda tem sido revisitado por grandes autores da literatura ocidental, e isto ocorre desde a sua primeira aparição, em 1630, na comédia espanhola de Tirso de Molina. Vale a pena destacar que, aqui, Don Juan já é marcado por uma ambiguidade fundamental: “[...] domina-o, de um lado, uma sensualidade sem freio que parece ter algo de diabólica; de outro lado, ele é tomado pelo sentimento de culpa e pelo medo da punição” (JUNQUEIRA, 2007, p. 84).

Devemos lembrar que, desde a sua primeira aparição literária, em *El Burlador de Sevilla*, para satisfazer os seus impulsos sexuais, D. Juan afronta quaisquer leis e princípios morais estabelecidos. Porém, o aparecimento da estátua viva do comendador assassinado (a punição sobrenatural) vem pôr freios e castigar a sua indevida sensualidade diabólica. É provável que essa euforia voluptuosa de conquistador (que também foi expressa magistralmente na ópera de Mozart, *Don Giovanni*, de 1787) tenha raízes em mitos e ritos de fecundação muito antigos, como constatou também Otto Rank, em *Don Juan et le Double* (2001), segundo os quais só um deus ou um homem forte, de força sobre-humana, teria o direito de fecundar as mulheres, garantindo assim a perpetuação das almas mais fortes.

Visto por esta perspectiva, Don Juan seria um herdeiro de atributos divinos primitivos que a cultura cristã acabou por classificar como diabólicos (JUNQUEIRA, 2007). Com efeito, na peça de Agustina, a própria aparição de D. João, o conquistador, é considerada pelo personagem Sören, tomado por uma mistura de loucura e poesia, como uma presença inesperada do diabólico:

SÖREN – Que é que este faz aqui? Nunca o vi, mas é-me familiar. Será um médico? Conheci muitos médicos, actores, criados de café. Será um deles? Acho que isto tem que ver com qualquer coisa de súbito que às vezes vem ter comigo. O demoníaco é o súbito. Penso que vou fazer isto e aquilo, que vou à ópera, que vou passear na floresta onde ardem os troncos derrubados. Aquele crepitar dá-me uma impressão de tristeza. O vento espalha as cinzas, e volto para casa com os ombros cobertos de cinza. O meu criado olha para mim como se eu fosse um doido. (*Ouve-se um acordeão, e até ao fim da cena ouve-se sempre.*) Penso em comprar uma fruta, a primeira da estação, e chego a dar dois passos na direção da fruteira que me cumprimenta. Mas o súbito intervém. O súbito é o demônio. Eu volto para trás, escrevo a Regina e depois não deito a carta no correio. Não penso nela, seria difícil dizer que a amo. Será um pressentimento do verdadeiro amor o que sinto por ela? De súbito penso num beijo dela. Um beijo doce e leve. Assim como

o céu beija o mar. Assim como o mar beija a imagem da lua. Eu recuo diante do amor dela, e ela, vendo-me possuidor da arte de amar, há-de querer vencer-me. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 33)

Neste trecho intensamente poético, Agustina faz menção à música em “Ouve-se um acordeão, e até ao fim da cena ouve-se sempre” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 33). Cristaliza-se assim nesta versão agustiniana do mito uma espécie de loucura poética como na versão patriciana/shakespeariana e, ao mesmo tempo musical, como na versão de Mozart. Na ópera de Mozart, *D. Giovanni* (1787), a partir do libreto escrito por Da Ponte, a lição moral fica em segundo plano, valorizando a intensa sensualidade do herói, ou melhor, a sua "genialidade erótica" (KIERKEGAARD, 1971), nos próprios termos do filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard, grande admirador da obra. Desta forma, a música torna-se o elemento central nesta versão de Mozart/Da Ponte e acaba por fazer parte no processo contínuo da desmistificação-remitificação de D. João, sendo inclusive algo integrante de suas estratégias de sedução (SILVA, 2007). O próprio Kierkegaard (1971) exaltaria tal obra musical, em virtude de considerá-la uma perfeita obra de arte: isto é, uma absoluta harmonia de duas forças, forma e conteúdo. O filósofo sustenta ainda que a música é a mais abstrata das artes e que, em união com uma perfeita ideia, no caso do mito incontornável de D. Juan, se transformaria na mais perfeita expressão possível de uma "genialidade erótica". Dessa maneira, o *Don Giovanni* de Mozart/Da Ponte estabelece uma singular transição do mito entre o período barroco e o romantismo, garantindo a existência futura da lenda de D. João; isto é, a sua transição e prevalência no tempo. Segundo o completo estudo de Delfim Correia da Silva (2007) entendemos o especial apreço de Kierkegaard pela ópera de Mozart:

A figura de D. João, personagem teatral por excelência, envolta numa lenda cheia de contrastes, onde os aspectos cômicos aparecem muitas vezes associados aos trágicos, onde o sobrenatural se confunde com o maravilhoso cristão, onde o amor, a morte, a honra e o delito marcam uma presença constante, cria, com todos estes elementos, a atmosfera perfeita para a performance artística que só a música poderia dar. Sören Kierkegaard, como já referimos anteriormente, autor do *Diário do Sedutor* e grande apreciador do *D. Giovanni* de Mozart, justifica a exploração do tema pela música, por esta ser mais abstrata que a língua, e assim reunir condições privilegiadas para reproduzir plenamente toda a força e energia sensual que imana do corpo de D. João (SILVA, 2007, p. 65).

De fato, a figura de D. João cria significativamente a atmosfera perfeita para a recriação literária e teatral de Agustina Bessa-Luís: a significativa potência da intertextualidade age como catalisador estético: a filosofia de Kierkegaard em íntima

ligação com as múltiplas máscaras de D. Juan, isto é, máscaras literárias, filosóficas e existenciais. Se levarmos em conta o pensamento de Octavio Paz (2012), para quem existem muitas semelhanças entre o amor e a experiência do sagrado e que não seriam apenas coincidências, a sua utilização da expressão *salto mortal* deriva, precisamente, de Kierkegaard (salto de fé) para explicar a experiência de entrada genuína na esfera do sagrado: ou seja, uma iniciação ou passagem fundamental. À luz deste fato, o homem deve desprender-se do mundo objetivo e buscar a “outra margem”, que corresponde ao campo do sagrado. Ainda de acordo com Paz, portanto, o salto mortal significa a busca pelo outro lado da existência, que implica, finalmente, uma decisiva mudança de posição subjetiva. Contudo, o mais interessante é que *a outra margem* estaria, desde sempre, em nós mesmos, isto é, “[...] o homem é desarraigado como uma árvore e arremessado para lá, para a outra margem, ao encontro de si” (PAZ, 2012, p. 129).

Nota-se que, diante da experiência do amor, pode acontecer o mesmo que ocorre na esfera do sagrado, descrita por Octavio Paz. Ou seja, diante da aparição do “outro”, que corresponde ao nosso duplo, o ser já não será mais o mesmo, pois, como compreende o ensaísta e poeta mexicano, “[...] o amor nos suspende, nos arranca de nós mesmos e nos joga no estranho por excelência; outro corpo, outros olhos, outro ser” (PAZ, 2012, p.141).

Não obstante, o sedutor agustiniano é deveras narcisista; talvez fruto de sua solidão melancólica, tanto que o próprio Sören confessará: “O facto de eu estar absolutamente só com o meu sofrimento dá um certo encanto a todas as minhas capacidades. A minha capacidade de sedução” (BESSA-LUÍS, 1992, p.30). É preciso frisar que, a exemplo do que aconteceu em muitas áreas, o século XX em diante abriu também uma multiplicidade de interpretações sobre o mito de D. Juan, algumas delas em forma de paródia, com interpretações jocosas ou filosóficas, como é caso nítido da retomada de Agustina Bessa-Luís em questão.

Em resumo, permeando o estudo de Maria Manuela Sobrinho (2010), mesmo com uma enorme variedade de formas, numa pluralidade de criação artística, o mito não sai empobrecido ou desmistificado; pelo contrário, o mito fica reforçado. Mesmo o sedutor frustrado, que é a criação privilegiada por Agustina, o discurso sedutor acaba por retomar D. Juan com toda a sua intensidade e beleza. Afinal, não seria esta a maneira mais frutífera do mito existir, isto é, a partir de múltiplas variações?



[Imagem 2: Regina Olsen, pintada pelo pintor dinamarquês Emilius Ditlev Baerentzen (1840)].

3.3 O extenso riso e a sedução por palavras

Mas os caminhos do mundo são tão notáveis, de tal maneira o hábito e o tédio se impuseram.

[KIERKEGAARD, *Ou-ou: fragmentos de vida*, 2018]

Pode-se dizer que há algo muito próximo entre o escritor Kierkegaard e a escritora Agustina: a paixão pelo excesso, a psicologia profunda, a especulação filosófica e as incursões por dogmas variados (entre a banalidade do real e da religiosidade), tudo permeado constantemente por uma ironia cortante. O mais interessante é que Agustina Bessa-Luís parece imitar Kierkegaard quando oferece as conclusões sem explicitar as suas premissas, por conseguinte, eleva-se o enigma, a contradição e o humor.

Criar pontos de interrogação é o que ambos os escritores fazem melhor e de modo assíduo, incidindo sobre nós, enquanto leitores, a perplexidade e o escândalo, sendo este último precipitado mais sobre os contemporâneos de Kierkegaard, envoltos em dogmas religiosos fixos. Deste prisma, o paradoxo parece ser um elemento estético proposital, no qual Agustina assimila muito bem, desencadeando efeitos contraditórios em seus leitores, assim como estipulou o filósofo dinamarquês:

Perguntem-me o que quiserem, só não me perguntem acerca de razões. A uma menina se perdoa se não souber fornecer as razões, ela vive no sentimento, como se diz. Comigo é diferente. Em geral eu tenho tantas razões e no mais das vezes intimamente contraditórias que por isso mesmo se me torna impossível fornecer as razões. Com causa e efeito, parece-me que também as coisas não combinam como deviam. Ora surge de uma causa enorme e poderosa um efeito bem pequenininho e imperceptível, às vezes mesmo efeito nenhum; ora uma causa minúscula desencadeia um efeito gigantesco. (KIERKEGAARD, 2018, p.72)

A incompreensão já está presente no pensamento de Kierkegaard, ou melhor, sabia ele que não seria aceito facilmente por seus leitores, e vale lembrar, nesse sentido, que o escritor entrou em diversas polêmicas por causa de suas ideias religiosas e existenciais, consideradas escandalosas. Sören Kierkegaard era uma espécie de pensador que incomodava e, assim como um poeta excepcional, seria totalmente incompreendido pelo homem burguês em circunstâncias ordinárias. Pensar sobre o sentido da existência não faz sentido se o homem está bem afinado com o real e mergulhado nos valores de uma determinada sociedade. Para aqueles que não estão mergulhados em tais valores, estas coisas parecem ridículas, assim, resta apenas o trabalho de escrever sobre questões existenciais, numa inconformidade com o que é habitual e, no fim, soltar um grande e extenso riso. Nesse caminho de reflexão, o filósofo advoga que

Dentre todas as coisas ridículas, a que me parece mais ridícula é andar ocupado neste mundo, ser um homem que se precipita para a comida e se precipita para o trabalho. Por isso é que quando, em algum momento, vejo uma mosca pousar no nariz de um desses empresários, ou quando ele leva um banho de uma carruagem que passa à sua frente com pressa ainda maior, ou tem de esperar enquanto a ponte sobre o rio é suspensa à sua frente, ou quando uma telha cai do telhado e o mata, eu acho muita graça. Afinal quem não haveria de rir? O que essas pessoas furiosamente ocupadas conseguem, na verdade? Haveria alguma diferença entre elas e a mulher que, aturdida ao ver a casa em chamas, tratou de salvar as pinças da lareira? Será que realmente salvam algo além da grande conflagração da vida? (KIERKEGAARD, 2018, p.48)

Deste modo, resta apenas o método irônico ou ser um escritor que incomoda com as suas ideias paradoxais e indigestas, mas que sempre suscitam reflexões profundas, para além da aparência do real. Ora, fico a me interrogar se isto também não constitui um instrumento de criação nas obras de Agustina? Em sua peça *Estados eróticos imediatos* (1992), a escritora portuguesa compõe o personagem Sören, seguindo esta mesma linha de exaltar a preciosidade de ideias singelas, mas que se expandem e assustam aqueles que as fitam de frente, e podem, assim, encantar divinamente quem as ouve, desencadeando um efeito gigantesco. Isto é, nas suas próprias palavras, “a ideia mais simples pode tornar-se num labirinto escuro, num bosque encantado. A palavra pode ser um príncipe que se disfarça de corvo e de repente voa e percebemos que é uma estrela” (BESSA-LUÍS, 1992, p.24). Isto, no fundo, compreende o pensamento aforístico agustiniano, porque, na minha perspectiva, a voz de Sören surge como uma espécie de espelho da própria voz emblemática de Agustina.

É nesse horizonte que ocorrem também as reflexões sobre o amor: “a vida secreta

do amor está oculta dos olhos humanos” (BESSA-LUÍS, 1992, p.87). Nesta senda, dá-se a árdua e constante empresa de interpretar os enigmas do amor e da existência. Não à toa, Agustina retoma este saber e se delicia na busca de raízes profundas sobre o ser, a arte e a vida, por meio das expressões de Kierkegaard, mas que estão, de fato, no projeto de criação da escritora portuguesa, não em busca de uma verdade originária, mas pelo contrário, em demanda de uma desfiguração da realidade firmemente estipulada: “A verdade é a única coisa que não pretende convencer-nos. Por isso gosto dela” (BESSA-LUÍS, 1992, p.69). Por esta perspectiva, ainda em relação ao amor, o Sören agustiniano explica:

(...) A sua fonte, como as nascentes do Nilo, não estão marcadas em nenhum mapa. Como um lago imóvel esconde os seus abismos, assim o amor esconde a sua origem. Algo nos impede de saber qual a sua razão verdadeira; tudo nele é aparência e tudo nos dá a ilusão de ser fácil de interpretar. Mas como as cores são para uns alegres, para outros são apenas berrantes. Se uns acham a música melodiosa, outros dizem que é fúnebre. O amor não tem um só nome, uma só ligação com a inteligência. (BESSA-LUÍS, 1992, p.87)

Cabe sublinhar que para o personagem Sören, na verdade, tudo são palavras, ou melhor, são apenas ideias filosóficas, reflexão do princípio ao fim. Todavia, há uma pungente ironia por trás de seu pensamento que corresponde a uma espécie de libertação. É o que causa a dúvida no próprio D. João, o sedutor por excelência, presente na dramatização agustiniana, posto que D. João interroga o filósofo dinamarquês: “É assim que seduzes? Com palavras?”. E Sören responde: “É assim que me liberto: com ideias” (BESSA-LUÍS, 1992, p.87). Sören deixa claro a D. João que “*em tudo há uma profunda ironia*. O homem liberta, a mulher escolhe. A mulher julga ser conquistada; o homem julga ser o vencedor. A libertar, o homem faz uma pergunta, e a escolha da mulher é a resposta” (BESSA-LUÍS, 1992, p.27, grifos meus).

Tais ideias são, sem dúvida, contraditórias, e advindas do “mestre da ironia” (VALLS, 2008, p.144), nas quais Agustina Bessa-Luís soube captar com perfeição para homenagear esta “nobre alma, mau cidadão, eficaz no erro e na verdade” (BESSA-LUÍS, 1992, p.07). Mas o que seria a ironia na perspectiva de Agustina? O próprio Sören agustiniano responde: “A ironia é brincar atrás do sério. Atrai as suspeitas tanto da esquerda como da direita. Por isso é que um homem irônico acaba por se tornar num bufão para arrastar a maioria, que essa tanto faz ser de esquerda como de direita” (BESSA-LUÍS, 1992, p.14). Sua veia teatral e sedutora, de modo análogo, não seria esquecida e foi, portanto, evidenciada com humor por meio de sua nítida duplicidade com

D. Juan, o sedutor clássico. Desta forma, coube a Agustina propor o seguinte: “[que] o pano de cena lhe seja leve e as tábuas do palco não ranjam com as suas ossadas vestidas de D. João” (BESSA-LUÍS, 1992, p.07).

Assim, desdobra-se a disputa entre Sören e D. João, ou seja, no intento de decidir quem é o melhor e mais emblemático sedutor da História. Neste encontro feérico, há um cômico ajuste de contas, por isso, D. João declara: “Tenho contas a ajustar consigo, não com as suas ossadas”. Já Sören contesta: “Tem que contentar-se com os ossos, meu velho cínico. (...) O seu fato é cheio de imaginação e pudor” (BESSA-LUÍS, 1992, p.68). Desta forma, D. João fica constantemente incomodado e com “dores de cabeça” (BESSA-LUÍS, 1992, p.25) ao se deparar com o atrevimento do filósofo e teólogo dinamarquês:

D. JOÃO - Este homem está a dar-me dores de cabeça. Aqui. E dores nos ossos. Não tenho idade para ter dores nos ossos. Eu sou o único sedutor da História que é respeitado como tal. E vem este e diz não sou um verdadeiro sedutor; que sou um vigarista. “E um termo com uma origem equívoca”, diz ele. Ouçam o que ele disse: “Ao falarmos do D. João é preciso empregar a palavra sedutor com grande precaução... Para se ser sedutor é necessário sempre certa consciência e reflexão, e só depois se pode falar de astúcia, intriga e descarada abordagem. Essa consciência falta no D. João. Só o desejo intervém, não tem consciência da sua ação”. Não é atrevido este teólogo que cheira a flores? (BESSA-LUÍS, 1992, p.25)

Vale aqui uma menção que Kierkegaard, em sua obra *O desespero humano* (2007), chega a afirmar que o homem é uma síntese de infinitude e de finitude, de temporal e do eterno, de liberdade e de necessidade, em suma, se trata de uma síntese. Se pensarmos na relação proposta por Agustina, isto é, a relação entre os personagens Sören e D. João, a síntese aparece operada a partir do *Diário de um sedutor* (1979), retomando as ideias românticas e a vida do jovem Johannes, na medida em que este complexo personagem conquista o coração de sua amada, porém, deseja a liberdade para sair em busca de outra conquista.

Acredito que toda essa linha de pensamento de Kierkegaard não é desconhecida de Agustina, posto que, o protagonista da trama teatral, em seu delírio, efetua algo semelhante com sua noiva Regine Olsen, ainda que o rompimento de seu noivado tenha sido uma grande angústia existencial e um evento de potência criativa. Não obstante, o filósofo dinamarquês publicou o livro que o tornaria célebre em toda a Escandinávia: *Ou-ou: fragmentos de uma vida* (2018), com sua seção mais conhecida *Diário de um Sedutor*. A liberdade de escolha é algo incômodo para alguém que tenha a sensibilidade aflorada,

e mais que isso, para um espírito poético e melancólico como era o de Kierkegaard, cada escolha se tornava uma decisão perturbadora, sem prescindir da reflexão filosófica existencial:

Case-se, e se arrependerá, não se case, e também se arrependerá; casando ou não casando, você vai se arrepender de qualquer jeito; seja casando ou não casando, de qualquer maneira, se arrependerá. Ria da loucura do mundo, e se arrependerá; chore por ele, e também se arrependerá; seja rindo da loucura do mundo ou chorando, de qualquer maneira haverá de se arrepender; venha a rir da loucura do mundo ou por ela chorar, de qualquer jeito vai se arrepender. (...) Aí está senhores, a essência da sabedoria de vida. (KIERKEGAARD, 2018, p.90)

Segundo Robert Ferguson, (também biógrafo de Ibsen), o *salto de fé* que Kierkegaard postulou em sentido existencial se refere, de modo paralelo, à ideia de que uma abordagem racional do conhecimento vai se deparar com inúmeros limites, com mil impulsos subjetivos sussurrando em nossos ouvidos. Qual seria a singularidade de um pensamento que desconfia da própria realidade humana totalmente dada? Para o *sem sentido* da existência, sem uma resposta previamente dada, o absurdo se impõe e se torna poético: ou seja, o desagradável passa a ser reflexivo e, doravante, a realidade e o *eu* inserido (ou jogado) no *mundo* podem ser questionados filosoficamente. Assim, as perguntas sem respostas continuam sendo as mesmas:

Onde estou? Que significa isto – no mundo? Que significa esta palavra? Quem me atraiu para tudo isso e em seguida me deixou aqui sozinho? Quem sou eu? Como vim ao mundo? Por que nunca me consultaram? Por que não me ensinaram as regras e costumes daqui, sendo eu meramente jogado no meio de todo mundo como se tivesse sido comprado por um traficante de escravos? Como se explica que eu seja um participante desse gigantesco empreendimento chamado realidade? E por que deveria participar? Não pode haver escolha? E se não há escolha, onde está o encarregado? A quem então devo queixar-me? (KIERKEGAARD, 2009, p.36)

Anamaria Filizola (2017) lembra que o humor inteligente leva ao riso, e Agustina Bessa-Luís cria exemplos de saber rir de si própria, numa dialética entre o autobiográfico e a espontaneidade da oralidade em alguns escritos, “certamente com expansões do riso homérico” (FILIZOLA, 2017, p.12). Na verdade, ao que tudo indica, não seria essa prática uma espécie de extensão também do riso kierkegaardiano? Ora, o ponto de partida é o pressuposto de que, para Agustina, a vida e o mundo precisam tanto da ficção (tornando-se algo mais inteligível), quanto necessitam da ciência e da filosofia. Assim, em certa medida, o humor em Agustina, estaria na compreensão de certos pensadores e

sedutores falhados que se transformam em seres louváveis, por meio da escrita e de sua arte inesquecíveis. Ao mesmo tempo, entende a autora de *Estados eróticos imediatos* que tal exercício revela a sedução ser a própria linguagem: “a força dum sedutor é a linguagem, ou seja, a mentira” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 49). Nesta linha de pensamento, o riso e a arte seriam formas de compreender o mundo, mas permeando sempre os códigos da ironia e da hipérbole, numa íntima relação com o saber kierkegaardiano, na qual devemos unir questionamento e compreensão, dúvida e jogo, “com uma criatividade séria que muito contribuiria para resolver o problema do tédio” (FERGUSON, 2018, p.21).

Em síntese, o absurdo e a angústia existenciais revelados por Kierkegaard foram catalisadores para o pensamento agustiniano, corroborando-se nas malhas de criação de *Estados eróticos imediatos* (e também para a filosofia sartriana, evidentemente, com o desenvolvimento posterior do existencialismo). Todos estes autores refletiram sobre as relações humanas e o sofrimento que envolve todo o processo de escolha, a escolha do amor e a percepção sobre o tédio. Processo acolhido e desdobrado, aliás, por uma ironia contundente, em virtude da *sem razão* da existência, mas que pode, em última instância, por meio da ficção dramática, (por meio da palavra e da filosofia) ser levada mais a sério.

Neste sentido, o Sören agustiniano declara: “Algum dia, não só os meus livros, como a minha vida e todo o complicado segredo do seu mecanismo serão estudados com minúcia. Mas não chegou ainda esse dia” (BESSA-LUÍS, 1992, p.68). Ironicamente, porém, Agustina concretiza esse processo com a criação de um Sören exagerado ou desvairado em seu estado erótico, posto que a citação se torna, sob esse regime, uma retomada estética, uma citação necessária. Logo, para Agustina, através de sua *persona* dramática Kierkegaard, “cada um vinga-se do mundo como pode. A minha maneira consiste em trazer a minha dor e o meu desgosto no fundo de mim mesmo enquanto o meu riso distrai os outros” (BESSA-LUÍS, 1992, p.14). Trata-se, portanto, mais precisamente, de uma infinita sedução por meio da palavra reveladora.

3.4 O tempo e o tédio da família Castelo Branco

CAMILO: Eu sou um livro. Quem me tomar por um homem, engana-se muito.
[BESSA-LUÍS, *O Tempo de Ceide*, 2008, p.115]

Na peça *O tempo de Ceide*, de Agustina Bessa-Luís, publicada em 1994 e integrante de sua obra maior, *Camilo: gênio e figura* (1994/2008), é necessário destacar o fato de que, para a autora, parece-lhe sempre “necessário e útil trazer Camilo Castelo

Branco à luz da nossa experiência humana” (BESSA-LUÍS, 2008). Este mesmo interesse já surge demarcado ao longo de suas obras, se recordamos o fato de que, com o romance *Fanny Owen*, de 1979, ela trabalha com a trajetória verídica passada em 1850, envolvendo o enigmático triângulo amoroso de Camilo, Fanny e José Augusto (amigo, na vida real, do escritor português).

Segundo Bulger (1998), a personagem “Fanny” deve ser entendida como um símbolo – um símbolo erótico que tanto causa harmonia quanto discórdia, e por isso, sua presença torna-se imprescindível neste enredo conflituoso de amor, ódio e vingança. Além de símbolo erótico, ou “polo libidinal” da intriga, Fanny pode ser vista ainda como símbolo estético, pertencente a um universo deveras romântico e, notadamente, camiliano:

Como símbolo estético, Fanny é uma espécie de modo efabulativo. Sem ela, não existiria a “inveja erótica”, nem a intriga, nem o percurso romântico dessa mesma intriga; sem ela, José Augusto não teria perpetrado o rapto, ou forjado o seu próprio romance; nem sequer Camilo poderia gabar-se de ter dado “alma” aos “dois desgraçados” para viverem, nos seus diários, o que o escritor designou como a “miséria do romantismo”. (BULGER, 1998, p.19)

É possível notar que a reconstituição ou reelaboração do imaginário romântico se inscreve também na mitificação do próprio espaço português, realizado por meio da escrita agustiniana, como foi percebido, de modo notável, também por Álvaro Manuel Machado (1983). Isso implica reescrever o cenário nortenho (norte de Portugal), que serve de pano de fundo à intriga; assim são representados principalmente o Porto, com sua boêmia e o rio Douro, de majestade dantesca. Convém lembrar, como esclarece Laura Bulger (1998, p.12), que no século XIX a autonomia histórica fundamentava-se na objetividade – numa certa exatidão e em um suposto caráter neutro e impessoal da História (da narração histórica), cuja crença possibilitava recriar o passado de maneira fidedigna. Deste prisma, o objetivismo racionalista não levava em conta a construção simbólica da realidade representada no texto, muito menos poderia considerar o caráter ideológico deste; ou, como mais tarde observou Foucault a partir de sua notável *arqueologia do saber*, seria necessário considerar as descontinuidades, as rupturas e as contradições de todo texto documental.

Vale a pena frisar, ainda segundo Bulger (1998), que para além da encenação, da temática, da ironia, do tratamento das personagens e da intriga, o efeito romântico é conseguido através da imagística e da linguagem altamente simbólica e metafórica. Assim, é notável a representação do “lódano” - a árvore que simboliza a paisagem entre

o Douro e o Minho - ou do enigmático senhor do Lodeiro, o infeliz José Augusto. Há também as três mulheres de Vilar do Paraíso, amarradas por “nó de serpentes”, no seu drama doméstico - como as três cobras entrelaçadas, que decoravam o brasão da família Owen. Conforme salienta Bulger, os presságios também contribuem para a atmosfera ameaçadora que vai aos poucos envolvendo os pares amorosos no romance.

A própria *casa* é um lugar altamente simbólico, geralmente considerado signo de conforto e segurança; todavia, em *Fanny Owen*, a casa torna-se, ao contrário, símbolo de morte: “A casa parece um jazigo, com um velho piano desafinado e alcovas que cheiram a morte” (BESSA-LUÍS, 2017, p.27). Ou ainda a *casa* pode remeter a uma possibilidade de alteração dos estados psicológicos do sujeito – sanidade, loucura – ou a estados morais e religiosos como santidade e devassidão. É o que se percebe no seguinte trecho:

Camilo não pôde furtar-se a um arrepiio diante daquela fachada de escasso pé-direito e a capela com três degraus musgulentos. O pátio lajeado fazia ressoar o casco dos cavalos; era um som vibrante e sobrenatural. “Belo sítio”- pensou Camilo. – Ou se fica santo ou doudo. Ou se comete um crime. (BESSA-LUÍS, 2017, p.54)

Exemplar ainda nesta ótica é a ligação do lugar com a infidelidade conjugal dos personagens: “O Porto tinha uma condescendência especial para as mulheres infiéis, se elas eram inteligentes o bastante para não preferirem o amante aos deveres da sociedade” (Bessa-Luís, 2017, p.54). Convém notar que a personagem “Raquel”, por exemplo, possuía catorze amantes na cidade do Porto; além de que “todos os poetas cépticos do Porto a amavam” (Bessa-Luís, 2017, p.54). O próprio José Augusto era um deles, pois “frequentava Raquel como Byron frequentava Lady Caroline Lamb. Lamb quer dizer cordeiro, e Raquel quer dizer cordeiro” (Bessa-Luís, 2017, p.54).

Neste sentido, é preciso frisar que a relação intertextual com Byron no romance *Fanny Owen* é algo marcante e recorrente, pois “José Augusto lia Byron como outros leem a Bíblia” (Bessa-Luís, 2017, p.54). Poderíamos considerar nessa medida José Augusto como um tipo de herói byroniano? Conforme Laura Bulger (1998), o herói byroniano é geralmente associado a um homem individualista, um ser torturado por um mal inconfessável e lutando sempre contra a sociedade e o poder institucional. Assim, o herói byroniano tende a ser indiferente às preocupações e valores tradicionais, e exerceria, sobretudo, tanto no homem quanto na mulher, um poder irresistível.

Desta perspectiva de sedução fatal, o personagem Camilo descreve José Augusto, na verdade, como um ser desprovido de alma: “Não estremeceu quando Camilo disse com

precipitação: - É um homem de temperamento funesto. – Funesto porquê? [Perguntou Fanny Owen] – Não tem alma” (Bessa-Luís, 2017, p.50). Contudo, Fanny Owen contesta brilhantemente: “O que é uma alma? Uma borboleta também não tem alma, e ela sabe como ninguém tocar nas flores” (Bessa-Luís, 2017, p.54).

Foucault (2009) chama de “heterotopia” uma percepção ou leitura que se pode apreender de um espaço diferenciado, onde há uma espécie de “contestação” ao mesmo tempo mítica e real. Segundo Foucault, as heterotopias estão presentes em todas as culturas, mas podem assumir formas variadas. O principal que deve ser esclarecido é que as heterotopias são lugares que existem de fato: lugares concretos, que existem nos mapas, (diferentes de espaços utópicos, por exemplo); todavia, tais espaços tenderiam a uma irrealidade ou virtualidade, como uma espécie de reflexo no espelho; real e virtual ao mesmo tempo. Pensamos que os espaços representados¹⁵ no romance *Fanny Owen* de Agustina Bessa Luís - como é o caso de Lisboa, Porto e Coimbra - poderiam ser considerados também como heterotopias no sentido foucaultiano, uma vez que estas cidades podem ser encontradas no mapa, mas, a partir da escrita agustiniana ganham outra dimensão: são lugares justamente transformados por meio da palavra e acabam por pertencer, de modo feérico, a uma dimensão mítica.

Vale a pena mencionar que, segundo Isabel Pires de Lima (2011), o romance *Fanny Owen* constitui uma história eminentemente romântica, envolvendo o citado triângulo amoroso, no qual, com efeito, Fanny corporiza o estereótipo romântico da mulher angelical e demoníaca e indica, por conseguinte, uma força de atração irresistível que desperta paixões devastadoras. Esta mulher fatal será, assim, uma espécie de símbolo erótico, ao mesmo tempo em que é manipulada pelos seus ilustres pretendentes. Mas, numa outra manipulação, realizada agora pela escritora duriense, a sua figura emerge como uma problematização da veracidade/falsidade das várias versões desta história de amor trágico. Em suma, trata-se de uma narrativa aberta a novas indagações e a novas especulações interpretativas sobre o que de fato ocorreu.

Nesses parâmetros, a peça *O tempo de Ceide* promove a desconstrução da verdade em torno da vida e da família do escritor português Camilo Castelo Branco. O primeiro

¹⁵ De acordo com Yves Reuter (2014, p. 52), em sua análise sobre as funções do espaço na narrativa, os lugares podem definir primeiramente a “fixação realista” ou não realista da história. Assim, as representações do espaço possibilitam ancorar a narrativa no real, criando a ilusão de que refletem o “não-texto”. Nessa medida, os lugares participam, junto com outros procedimentos, na construção do *efeito do real*; ou seja, o leitor chega, por vezes, a acreditar plenamente no universo fictício criado pelo escritor.

personagem a falar, na peça em questão, em forma de monólogo, é Nuno (filho de Camilo Castelo Branco). Deve-se sublinhar que, em conformidade com o princípio do falhanço do homem sedutor, o personagem Nuno confessa a seu pai não ser um verdadeiro sedutor, corroborando a ideia de “vulnerabilidade masculina”, que também o crítico António Braz Teixeira (2017) considera como algo resultante não só da infidelidade e da traição, mas, sobretudo, da monotonia e do cansaço.

De acordo com o filósofo Lars Svendsen (2006), o tédio não é um problema menor, sendo necessário estudar a questão mais a fundo. Assim, deve-se olhar o tédio enquanto uma experiência existencial fundamental. No entanto, o tédio só passou a ser um fenômeno cultural há cerca de dois séculos, destacando-se como um fenômeno típico da modernidade. A explicação para tal fenômeno pode ser encontrada no ambiente social do indivíduo: "Estamos lidando aqui com uma investigação do homem numa situação histórica particular (...) nós que vivemos à sombra do Romantismo, como românticos inveterados, sem a fé hiperbólica do Romantismo no poder da imaginação para transformar o mundo" (SVENDSEN, 2006, p.13). Não obstante, o fenômeno possuía precursores: como a nobreza e o clero; ao passo que o tédio da modernidade tem efeito mais amplo, estendendo-se a um grande número de indivíduos. Contudo, não é possível realizar uma distinção clara entre aspectos sociais e psicológicos quando se trata de tédio; um sociologismo redutivo seria tão insustentável quanto um psicologismo.

Assim, segundo o filósofo, o tédio não é apenas um estado mental interior, mas antes uma característica do mundo, pois participamos de práticas sociais saturadas de tédio. E a literatura, ao fim e ao cabo, traz luz a esta questão. "Via de regra, a literatura é muito mais iluminadora que estudos sociológicos ou psicológicos quantitativos" (SVENDSEN, 2006, p.13). Neste sentido, o tédio torna-se algo caro na estética agustiniana porque constitui, na verdade, uma espécie de sombra dos personagens representados em toda a sua obra dramaturgica. Sob esta perspectiva, o filho de Camilo (Nuno) confessa a sua fraqueza e sua mediocridade diretamente a seu pai, Camilo, que, na visão de Agustina, encarna o sedutor romântico atormentado. Nuno, ao contrário do pai, sabe que não é, exatamente, um sedutor:

NUNO: [...] *Não sou um sedutor. Não sou um dândi. Não sou um leão das salas, como esses com quem andava. Tanto eu como o Jorge [filho louco de Camilo] somos uns medíocres, uns falhados. Eu, por mim, sou um raposo de mau pêlo, gosto de jogar, de beber, de apostar; de caçar lebres, de dormir com as criadas, da boa vida, está tudo dito. Desaperto o botão do colete depois de jantar, fumo um charuto, e que ninguém me*

fale em intenção, meio e fim. Não sou como o senhor, atormentado por um ambicioso ciúme. Porque não se acomoda com isto? (BESSA-LUÍS, 2008, p.144, grifos nossos)

Já na introdução da peça, Nuno fala em forma de monólogo. O personagem está um pouco bêbado, jogando cartas com três amigos que são, na verdade, três manequins. O filho do escritor aborda o relacionamento conturbado de seus pais (Camilo e Ana Plácido) e também desdobra a ideia de como era a sua mãe: uma “pessoa efêmera”, (BESSA-LUÍS, 2008, p.112) na sua opinião. Em seu monólogo, Nuno revelará ainda, de modo paralelo, as contundentes opiniões de seu pai em relação ao amor e às mulheres:

Nuno em Ceide. No terreiro ou no alpendre Nuno joga com três amigos que são manequins. Está um pouco bêbado. Vai dando cartas e consultando o jogo.

NUNO: Pois é. A coragem é o que faz as pessoas infelizes. Já diziam os antigos. A desgraça é a honra dos que têm o coração cheio de tempestades e que, às vezes, chamamos injustamente maus. Meu pai era assim; minha mãe era assim. Um belo par, devo dizer. Só que minha mãe, Ana Plácido, viveu e morreu com as feridas que em geral só julgamos dignas dos imortais. Mas há uma coragem em cada um de nós que corresponde a uma dignidade particular. Vou falar da coragem duma pessoa efêmera – Ana Plácido, a minha mãe. (*Pausa. Levanta-se, espreguiça-se um pouco, bebe. Volta a sentar-se.*) Não era uma mulher o que se chama bela. Camilo diz que sim, mas não era. Quando Camilo odiava alguém, escurecia a verdade. Quando amava fazia o mesmo. Aos quinze anos, vestida de branco, com fitas vermelhas no cabelo, com muitas flores, Ana era bonita. Tinha majestade, a majestade das seduções demasiado públicas. Gostava das letras, era um vício que nunca abandonou. Tinha inteligência de sobra para não confundir um espartilho justo de mais com as ânsias do coração. Havia nela uma serenidade irônica que é própria da solidão. (BESSA-LUÍS, 2008, p.112)

Nuno permanece nessa linha de reflexão, ao levantar a questão de que, na sua perspectiva, Camilo não seduziu de fato Ana Plácido, posto que, na verdade, ambos teriam se casado apenas por interesse e cobiça:

NUNO: (...) Camilo disse que uma mulher engana um homem porque ele se chama Joaquim e que ama outro porque se chama Ernesto. Ele não seduziu a minha mãe, longe disso. Agradou-lhe o enredo e fez tudo para o conduzir. Mas acabou por se distrair e tudo saiu na maior das barafundas. Que se pode esperar dum homem que não gostava de música?

Teve amigos; foi terrível a amizade nele. Pior do que o amor, porque é desprevenida. A amizade move mais paixões do que o desejo. Ela é gostosa vaidade que enleva a leve fantasia dos homens. Mais do que o amor.

Mas vão saber como tudo se passou. Se ouvirem dizer que sou um estroina e um sem-vergonha, acreditem, que é verdade. Quando vi meu pai, a morrer, com um fio de sangue a escorrer da fonte direita, pensei: “Agora já posso passar de actor a pessoa. A pessoa é um traste; mas o actor era um manequim”

(*Fica em atitude de manequim, parado, a dar as cartas*). (BESSA-LUÍS, 2008, p.113)

Convém explicar que o monólogo, em virtude de sua natureza não dramática, pode ser utilizado como elemento formal numa linha de ruptura, uma vez que na estética agustiniana o carácter absoluto do drama tende à dissolução. De acordo com Jean-Pierre Sarrazac (2012), o monólogo não é capaz de encarregar-se do comentário e da ação, por isso torna-se uma fala desarticulada e fragmentária, na qual se desvela mais a psique daqueles que permanecem solitários com seus problemas e angústias. Estes pressupostos devem ser tomados em linha de análise do teatro de Agustina Bessa-Luís, uma vez que a forma fragmentária e a estética aforística da autora colocam justamente na berlinda o pressuposto central do drama, percebido sistematicamente tanto por Szondi (2011) quanto por Sarrazac (2012). Isto é, a personagem não está mais apta a se definir e agir por meio de uma linguagem construída dentro de uma compreensibilidade, nem disposta a ouvir e levar em consideração o que o *outro* lhe comunica, nessa mesma linguagem, indicando, em suma, a evidente crise moderna e contemporânea do diálogo.

Percebe-se, ainda, uma forte ideia de *estatismo* (correspondente ao teatro estático) nesta peça de Bessa-Luís, em virtude de que os manequins jogam cartas com o personagem Nuno, e, tal como indicado na introdução da obra, o próprio Nuno fica também paralisado numa “atitude de manequim” (BESSA-LUÍS, 2008, p.113).

Sabe-se que a ideia de um teatro estático foi sugerida inicialmente por Maeterlinck, no fim do século XIX, mas esta categoria dramática já surge de forma embrionária nos quadros de Diderot, e este, por sua vez, influencia profundamente a escrita dramática moderna e contemporânea (SZONDI, 2004). Desta forma, é importante destacar que o teatro estático aparece como uma força capaz de interromper a construção da ação. Ou seja, ele pode constituir (assim como foi inicialmente em Maeterlinck, e agora é em Bessa-Luís) uma significativa alternativa crítica à progressão dramática, tradicionalmente pautada nas relações inter-humanas. Sob a égide deste olhar, a estética agustiniana problematiza com profundidade tais relações, daí o nosso entendimento de que, na linha de reflexão de Sarrazac (2012), “[...] o teatro estático estimula o surgimento

de novas modalizações do tempo dramático, ao mesmo tempo que abre para uma reflexão metadramática” (SARRAZAC, 2012, p. 184).

Como bem perceberam também Hélène Kuntz e Meirelle Losco, em *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012), longe de corresponder à negação de todo movimento (como não foi para Maeterlinck), o teatro estático induz a uma procura das expressões possíveis de sua renovação e substitui, conseqüentemente, a categoria da ação pela de situação, onde o movimento dramático toma como fonte a tensão entre a imobilidade física e a mobilidade psíquica dos personagens. Essa metamorfose da ação, contemplada em boa medida no teatro de Bessa-Luís, tem relação similar com a dramaturgia de Strindberg. O vértice bem postado dessa pirâmide, nestes dramaturgos, desdobrou-se exatamente no *teatro íntimo*. Com Strindberg, pode-se dizer que esse teatro íntimo apareceu e ganhou força, sendo representado numa tensão fecunda entre o *eu* e o mundo.

Não obstante, no teatro contemporâneo, esta mesma tensão desdobra-se em formas extremas como indicativos da falência do mundo, onde a voz do sujeito continua identificável, mas fazendo-se ouvir, como na senda de Beckett, apenas num mundo desertado ou destruído. Ora, se o teatro íntimo é um paradoxo para a representação, atormentando o drama desde as suas origens, Agustina Bessa-Luís incorpora este paradoxo em suas peças, deixando entrever a patente impossibilidade do diálogo entre o sujeito que fala e o *outro* que escuta. Mais precisamente, na compreensão agustiniana do drama contemporâneo, o problema da incomunicabilidade entre homens e mulheres (considerando principalmente o binômio homem-mulher) torna-se insolúvel. Tal problemática da esfera inter-subjetiva resulta, de modo paralelo, no isolamento e na estagnação das personagens da autora portuguesa em suas obras dramáticas.

Ora, já nessa peça de 1994, as personagens mulheres tendem a ficar estagnadas, numa paralização profunda, como é o caso da personagem Maria Isabel, a Brilhante Negro. Esta moribunda e enigmática mulher “[...] quase não tem sentimentos, de tal modo está entregue a exigências absolutas” (BESSA-LUÍS, 2008, p.116), além de ser comparada a um manequim (de forma similar ao filho de Camilo), podendo ser interpretada, portanto, por um boneco estático:

Cena II: O Bom Jesus do Monte. Um hotel, Maria deitada numa cadeira. É muito nova e está moribunda. Camilo aparece com Vieira de Castro. Ana adianta-se para os receber. Ana está já casada. *Maria pode ser um*

manequim. Não fala e não se mexe. (BESSA-LUÍS, 2008, p.117, *grifos meus*)

É significativo sublinhar que, na visão do personagem Camilo, tal paralização de Maria significa que ela “não tem esperança, por isso nos atinge como uma espécie de condenação” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 117). Por outro lado, o protagonista teme a vontade profunda da mulher, tornando mais complexa a questão da estagnação na trama, uma vez que, ainda que não haja esperança para Maria, há desejos ocultos, mesmo em se tratando de uma mulher completamente inerte. Já outro personagem presente na cena, “José” (José Barbosa e Silva, amigo e amante de Antónia Cândida), com grande sarcasmo e requintes de maldade, contesta Camilo: “[...] não te entusiasmes tanto, rapaz. É uma mulher como as outras. Infeliz e má, como as outras” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 117).

Sob este prisma, percebemos que a *inércia* se torna uma outra palavra-chave no teatro de Agustina Bessa-Luís, sendo também solo propício para o desenvolvimento da questão da incompreensão entre o *eu* e o *outro*, tal como exemplificado na fala de Ana Plácido: “Maria já não me ouve. Teve um sorriso profundo, trazido pela inércia, a melhor escolha” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 118). De modo paralelo, outro termo fulcral no teatro de Agustina, e que serve como base para a compreensão de sua obra teatral, é o “tédio”, que se mistura com a estagnação, o vazio e a solidão de suas personagens. O tédio torna-se, de modo sombrio, a “fórmula” da incomunicabilidade do amor:

M. ISABEL: Perguntaram-me uma vez ‘porque vives nesse lugar mesquinho, com gente estropiada e cães ferozes?’. Eu não disse porquê, digo-o agora: porque aqui as coisas são levadas ao extremo. O senhor não acredita na importância de ser um grande escritor. Acredita só em quebrar tudo, inclusive o tinteiro. E pintar uns bigodes no retrato de sua majestade. E rir-se do que aflige os homens e os faz chorar. Eu não choro. O senhor mata-me, eu não choro. Eu vejo o seu ódio escondido como numa concha se esconde a pérola. Um ódio magnífico, que recusa tudo, até a inteligência.

CAMILO: *Veio até mim para declarar a grandeza deste vazio.*

M. ISABEL: *Vim para si para me curar de estar só, e depois morrer (...). Amo-o. Mas não posso desprezar o tédio que é a fórmula objectiva do amor. Morrer é o que me resta.*

CAMILO: Uma criança não deve saber tanto. (BESSA-LUÍS, 2008, p. 152, *grifos meus*)

Para o personagem Camilo, por outro lado, o sofrimento o acompanha de modo constante, mas de forma paradoxal é assimilado como uma espécie de grandeza: “É, tenho essa mania das grandezas: a do sofrimento” (BESSA-LUÍS, 2008, p.149). A maneira de

vencer as aflições e o tédio da vida, na visão da personagem Camilo, é, como na escrita de um romance, possibilitada através de sentimentos profundos, como numa manipulação retórica. Este efeito, por seu turno, é desenvolvido justamente de forma habilidosa por Agustina tanto em sua ficção quanto em seu teatro. Tal manipulação desenvolve-se somente a partir de uma “alma contraditória” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 157), que é, na verdade, o próprio escritor/criador:

CAMILO: a maneira de vencer, suportar uma situação, é atribuir-nos sentimentos. 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. *É uma autêntica manipulação da minha alma contraditória. Se uma alma é contraditória, não é alma, é um mecanismo avariado. Mas pode ser um mecanismo inimitável.* (BESSA-LUÍS, 2008, p. 157, *grifos meus*)

Tal “mecanismo avariado” contempla a noção de indeterminação do sujeito, mais precisamente, do falhanço do homem, ideia reiterada no teatro de Bessa-Luís. Assim, de modo análogo, este falhanço compreende a figura do *artista*, que não é capaz de encontrar a verdade universal em relação ao ser, como uma espécie de transeunte num mar de névoa. O artista é, pois, um ser falhado, enquanto gênio e pessoa eleita, ideia exemplar que trespassou propriamente a estética romântica e moderna, mas que, de modo assíduo, e numa dicção bastante pós-moderna, Agustina soube desdobrar e desconstruir suas preferidas genialidades exemplares à luz de nossa experiência contemporânea.



[Imagem 3: *Caminhante Sobre o Mar de Névoa*, de Caspar D. Friedrich (1818)]

3.5 A torrente do gênio Camilo e a “partilha no cinismo”

Se há verdades inteligíveis no homem, elas estão invertidas no maior rigor das suas palavras.

[Agustina Bessa-Luís. *O Tempo de Ceide*, 2008]

Na aurora da modernidade, o Romantismo ganhou amplitude com os irmãos Schlegel, Schelling e Novalis, contestando os padrões estabelecidos na arte e na vida, sobretudo, os advindos das lições poéticas aristotélicas, em virtude de seu caráter autoevidente e perene. Por conseguinte, desde o Romantismo os preceitos da poética de Aristóteles começaram a ser minados, influenciando a estética moderna e contemporânea.

A crise da *grande ação*, tal como os tragediógrafos gregos impuseram seu modelo, ganhou força no final do século XIX e sua base começou a ser desconstruída já que a vontade ou o desejo de agir não era mais evidente. Na verdade, a ação do ser humano estava deveras esmaecida. Daí, compreende-se que “a crise da ação tem provavelmente sua origem na crise do sujeito, nas fissuras do eu e de sua capacidade de querer” (DANAN, 2012, p.38).

Se a alma da tragédia (*mythos*), na visão de Aristóteles (2005), podia ser equiparada a um ser vivo cuja beleza reside na perfeita extensão e ordenação, esta metáfora do *belo animal* implica uma “concepção da fábula como totalidade ordenada” (KUNTZ, 2012, p.41) formando um todo único e inteligível, com começo meio e fim: um admirável animal que pudesse ser visto e compreendido plenamente.

Jean Pierre Sarrazac (2012), por seu turno, faz menção ao curioso animal metade gato, metade cordeiro, descrito por Kafka, em seu texto intitulado *Um cruzamento*: “Tenho um animal curioso, metade gatinho, metade cordeiro. É uma herança de meu pai. Em meu poder ele se desenvolveu por completo: antes era mais cordeiro que gato. Agora é meio a meio” (KAFKA, *apud* BORGES, 2007, p.67). Tal criatura quimérica estaria ligada à estética moderna e contemporânea por sugerir uma *hibridização* das formas. E vale lembrar, aqui, que um verbete central do *Léxico* de Sarrazac é justamente *a morte do Belo animal*, no qual o novo (ou o estranho) é instaurado, mas está ainda demasiadamente ligado ao antigo, ao que já foi elaborado. Logo, esta figura compõe na verdade um animal desfigurado (numa estética dissonante), com o intuito maior de problematizar todos os modelos anteriores impostos por leis rígidas ou pela tradição, mas sem conseguir, de fato, se libertar plenamente. Sob tal perspectiva, a arte, incluindo a escrita teatral, obedeceria, em grande medida, a uma “lógica de decomposição” (KUNTZ, 2012, p.43).

Parece-nos muito válido salientar que a inquietude seja algo fulcral nesta aventura das formas, uma vez que o animal-obra não deve ser enjaulado no mundo contemporâneo,

mas completamente livre para incomodar, suscitando o questionamento de todos: “Tem a inquietude dos dois, do gato e do cordeiro, embora sejam inquietudes muito diferentes” (KAFKA, *apud* BORGES, 2007, p.68). O estranho animal, descrito por Franz Kafka (e inserido, não à toa, na obra de Jorge Luís Borges *O livro dos seres imaginários*), leva-nos a pensar que a diferença deve ser exaltada no mundo circundante, mesmo que todos os demais queiram enquadrar o animal em uma categoria pré-estabelecida ou plenamente reconhecível: “Às vezes as crianças trazem gatos; uma vez chegaram a trazer dois cordeiros. Contrariando suas esperanças, não se produziram cenas de reconhecimento” (KAFKA, *apud* BORGES, 2007, p.68).

Ora, acredito que tal método de criação não é desconhecido de Agustina Bessa-Luís, na medida em que a autora compreende este processo e o deixa transparecer em sua obra *Camilo: gênio e figura* (2008), no momento em que se propõe compor um intenso quadro de meditações (ou observações filosófico-literárias) sobre o escritor português Camilo Castelo Branco. Na minha perspectiva, trata-se, na verdade, de uma obra híbrida, com metade de reflexões biográficas, e outra metade de teatro, ao ponto de se tornar também um estranho animal inominável. Não por acaso, o primeiro subtítulo da obra em questão recebe o nome de “um monstro a retalho”: “Ele [Camilo] era o que todos nós sabemos, um Voltaire à moda do Porto, com mais tripas do que carne no lombo. Eu cá, parece-me bem assim. É um monstro a retalho, o que produz grandes obras” (BESSA-LUÍS, 2008, p.13).

Por este viés, é bastante complexo definir o Camilo agustiniano, uma vez que a autora engrandece e humaniza este desmedido homem das letras; e numa tentativa de explicá-lo, Agustina problematiza-o como alguém inesquecível, de contornos não apenas geniais, mas mitológicos:

Camilo é isso: gênio truculento, estilo maduro de risadas entre aventuras truanescas e sentimento sufocado de algumas lágrimas. Homem da nossa lei, nem bom, nem fingido; capaz de matar com os olhos fechados e de renegar até a honra, se ela é negócio de ferir os outros. Português, não há outro tão grande nas letras. Pese aos mequetrefes da escola romântica, e realista e estrutural, todos juntos. Quando alguém, como Orfeu, consegue ser arrebatado à morte através da fidelidade de quem o ama, é porque na sua obra existe alguma coisa que não pertence ao esquecimento. Camilo é um Orfeu a meio caminho do inferno e da sua libertação. É preciso amá-lo sem consentir dúvidas a seu respeito, para que ele more com os vivos e não com os mortos. (BESSA-LUÍS, 2008, p.26-27)

Tal como a autora explica, entender este “gênio truculento” (BESSA-LUÍS, 2008, p.27) não soa uma tarefa fácil, antes, parece mais uma aventura errante em meio a um

passado nebuloso e a um presente multifacetado. De qualquer forma, o Camilo agustiniano “lido ou ignorado, mantém-se como o tipo limite do gênio português” (BESSA-LUÍS, 2008, p.27). Ora, desde Goethe, a pergunta fulcral sobre o “gênio” era por que os homens não liberavam sua individualidade genial de forma absoluta na arte e na vida? Ou melhor: “Por que é que a torrente do gênio transborda tão poucas vezes e tão poucas vezes chega a ferver, em encrespadas ondas, sacudindo vossas almas letárgicas?” (GOETHE, 2009, p.73).

Uma possível resposta para a pergunta acima engloba o paradoxo do mundo pós-moderno no qual Agustina interessa-se pelo gênio da vida e do fracasso, refletindo sobre o esplendor e a glória artística de Camilo Castelo Branco, mas, de modo paralelo, sobre seu sofrimento e sua decadência cotidiana, a banalidade tenebrosa de todos os dias, pois “todo o gênio é genioso, isso acarreta-lhe dificuldades. Raros são aqueles que são disciplinados a ponto de isolarem o deslumbramento da paixão, para isso é preciso o dom do sofrimento” (BESSA-LUÍS, 2008, p.40).

À luz desta perspectiva, Agustina aprofunda a marca de sofrimento em Camilo Castelo Branco, ao mesmo tempo em que ressalta sua consciência artística pautada por uma “espécie de vício da liberdade” (BESSA-LUÍS, 2008, p.40). Entretanto, Bessa-Luís tende a sublinhar mais o primeiro aspecto, ou compõe justamente o sofrimento, enquanto parte integrante da criação artística:

Um homem parece hoje mais livre para optar, reagir e viver – só que essa liberdade o aturde e contrafaz quando chega a ocasião de ser usada não como um privilégio, mas como uma simples participação. E, ainda não munido duma consciência cosmológica em que a liberdade será apenas um meio e não uma concessão lisonjeira, o homem, o artista, neste caso, cai no assunto favorito que é a importância do seu sofrimento à face duma sociedade, duma classe, dum governo. Tal sofrimento confunde-se com a ansiedade dos adolescentes, cuja erótica conflituosa é campo desfrutável para o idealismo, o suicídio, a delinquência e – ai de nós! – as letras.

O sofrimento verdadeiramente criador não se reconhece privilégio. É um peso arremessado de tão alto que tudo o que não é sobreviver-lhe, depois de o ter experimentado, é puro disparate goyesco. E, coisa admirável, a autêntica vivência do sofrimento não se transmite, resiste mesmo ao pensamento mais atento, é um cego decorrer em que nenhum sentimento se alimenta. Camilo conduz-se algumas vezes na sua vida conforme essa coerente divagação em torno dum facto que nos fala do sofrimento; mas esse facto nada reflete dele, verdadeiramente. (BESSA-LUÍS, 2008, p.40-41)

Nesses parâmetros, não seria a figura de Camilo uma referência para Agustina para refletir também sobre o paradigma do indivíduo pós-moderno? Muito semelhante ao

Werther, de Goethe, o Camilo de Agustina é aquele que não consegue ficar à vontade dentro da sociedade e tampouco intenta viver fora dela, “atrelado às alterações de seu estado de alma e ao subjetivismo de sua vida emocional” (DUARTE, 2011, p.72). Daí, na minha perspectiva, Agustina procura apontar o cinismo deste modo de vida, isto é, uma compreensão da razão cínica que estaria por vir na época contemporânea, nos termos do filósofo holandês Peter Sloterdijk (1984), ou seja, o cinismo implica o surgimento de homens angustiados e solitários que, no entanto, se julgando superiores, zombam das leis e das convenções. Todavia, estes seres falhados não conseguem estar num ponto de fora do poder para desempenharem sua ação, pois vivem já plenamente ajustados ao sistema.

Talvez os românticos acreditassem que a “rebelião do coração” (ARENDDT, 1999, p.49) pudesse ser capaz de salvar o mundo ou, ao menos, combater as exigências niveladoras da sociedade, em nome da liberdade criativa do gênio. Aqui reside, portanto, a presença da ironia agustiniana na linha de uma incidência pós-moderna, posto que, no fundo, interessa apontar que tal liberdade não existe mais. Resta, porém, a escritura como “exorcismo do riso”, mergulhando a razão em tédio e “delírio de desapontamento” (BESSA-LUÍS, 2008, p.46). Logo, o Camilo agustiniano trata, agora, do homem contemporâneo que solta seu riso frouxo e, na visão da autora, “logo a seguir fica outra vez triste, cismador de cenas patéticas e dolorosas (...) Ri-se para que a angústia não lhe petrifique o coração, é apenas isso” (BESSA-LUÍS, 2008, p.46).

Desse modo, é preciso resgatar a compreensão de Jacinto do Prado Coelho (1983) porque vai no caminho de que a ironia do amor aparece constantemente na obra de Camilo Castelo Branco, na qual muitas vezes surge em tom melancólico e tende a “[deixar]-nos o travo de conhecer a estrutural fraqueza do homem, joguete de forças contraditórias, sedento de absoluto, mas condenado ao relativo” (COELHO, 1983, p.219). A partir dessa tese, é possível inferir que Agustina Bessa-Luís compreende esta lógica camiliana; porém, em termos pós-modernos, ao dar ênfase à fraqueza humana e à queda de tendências idealizadoras (FERNANDES, 2011), em virtude de que as genialidades existentes não podem ser salvadoras, ela sublinha, por meio de profunda ironia, o riso frustrado, contíguo à percepção da banalidade cotidiana. Ou melhor, nota que, como permeando um desejo ainda muito quixotesco, há uma “cega teimosia em querer ajustar à prosa da realidade comum o manto da fantasia” (COELHO, 1983, p.220).

Sob tal perspectiva melancólica, percebe-se o sofrimento inerente a este processo literário, isto é, a reflexão sobre a dor e a debilidade humanas, mas também o aspecto ficcional envolvido no pensamento, numa gramática mais cínica, como é o caso de

Agustina Bessa-Luís. Mais precisamente, nada é resolvido ou solucionado, porque a tônica se encontra na debilidade humana (semelhante a dor do Jó bíblico, também revisitado por Agustina em *Contemplação Carinhosa da Angústia*, 2000), agora circunscrita por desejos contraditórios e melancólicos.

Se a dissolução da subjetividade atingiu seu auge, resta ainda a ficção do retorno ou a retomada de certas figuras do pensamento artístico e filosófico, para fomentar outros caminhos estéticos. Por isso, no meu entender, Camilo Castelo Branco emerge como uma referência obsessiva na obra agustiniana, posto que cada palavra é retomada, mas reescrita ironicamente, revelando novos sentidos, tal como o protagonista Camilo, de *O Tempo de Ceide*, revela: "Pois sou. Que seria do mundo sem o sofrimento? O que nos toca e o que provocamos. Era uma panela suja, nem de ouro, nem de barro. Só o sofrimento nos impede de cair na bruteza simples da criação" (BESSA-LUÍS, 2008, p.159).

Walter Moser (1999, p. 51) lembra que a modernidade benjaminiana constitui o início de um processo de secularização no qual já encontramos ressaltado um lado melancólico da existência: o ser decaído e uma certa forma de abandono. Entretanto, esta questão começa a ficar mais clara a partir do momento em que se pensa o fim da modernidade e sua relação com o fim da metafísica. Logo, deve-se compreender dois tipos de modernidade: uma que já nos é bastante conhecida, isto é, que está ligada ao ideal de progresso e novidade, possuindo como origem o programa das Luzes, um pensamento orgulhoso em que o sujeito histórico é também *Homo Faber*, ou seja, o homem se sente capaz de conceber e forjar seu próprio destino. A outra, pelo contrário, constitui uma modernidade do declínio, que chamaremos de *incidente*, e é marcada por um constrangimento e um enfastiamento da alma frente à impossibilidade de encontrar sentidos possíveis para o homem. Por conseguinte, põe a marca da aferição no bloqueio da faculdade de inventar saídas possíveis para a existência, numa penúria da inventividade e de horizonte totalizante (voltado ao progresso), quando o constrangimento começou a tornar-se mais uma vez existencial. Nesse sentido, é possível citar, como exemplos, algumas obras paradigmáticas nas quais o absurdo e o abandono incidem sobre o ser: *O estrangeiro*, de Camus; *Esperando Godot*, de Beckett; *A metamorfose*, de Kafka; e *Os cegos*, de Maeterlinck. Neste conjunto de obras, o que deve ficar claro, e importante para nossa discussão, é o indício de que o homem ocidental começou a perder sua força e, assim como na modernidade benjaminiana, descrita por Moser, o homem perde também o horizonte totalizante e assegurador de uma salvação transcendente. Nesse sentido, vale lembrar que “a pós-modernidade, enquanto condição histórica, marca a segunda grande

crise da modernidade utópica, mais radical, e, talvez, mais definitiva” (MOSER, 1999, p.52). Logo, a diferença visível é a de que a heterotopia, o espaço do outro, como numa inversão foucaultiana, começou a ser vista com bons olhos.

Pode-se pensar que a presença de alguns traços pós-modernos em alguns títulos de Agustina Bessa-Luís corresponde ao desvendar do absurdo e da incompreensão ética do modernismo, desdobrando vínculos e memórias. O lembrar, enquanto volta aos momentos decisivos da história da metafísica, constitui a forma definitiva do pensamento do ser que se deve realizar. Assim, *An-denken* é “lembrar” que, portanto, se contrapõe ao esquecimento do ser.

Gianni Vattimo (1996) explica que, recorrendo à história da metafísica como esquecimento do ser, o *Dasein* se decide pela mortalidade e se funda como totalidade hermenêutica, cujo fundamento consiste na ausência de fundamento. Ora, este pensar memorativo indica precisamente o modo de pensar pós-moderno e, dentro do contexto heideggeriano, significa principalmente pensar o que ainda não foi pensado: o ser, e a pertença existente entre o homem e o ser (TEIXEIRA, 2009). Este desvendar possui também um posicionamento e um sentido que abrem portas para instabilidades ontológicas, porque se abre também um caminho para a pluralidade e a tolerância, num mundo no qual a responsabilidade é do homem, que não está mais guiado por utopias ingênuas ou pautado em poderes transcendentais.

Por fim, o filósofo italiano Gianni Vattimo (1996) esclarece que o *ser*, como horizonte capaz de *abertura*, só se realiza como vestígio de palavras passadas, como anúncio transmitido, e, desta forma, joga com as ressonâncias do termo *Geschick*, que significa destino e envio. Assim, fica elucidada ainda a importância da tradição, isto é, da transmissão de mensagens linguísticas cujas cristalizações constituem o horizonte dentro do qual o ser do homem é jogado enquanto projeto histórico. Tem-se, portanto, o envio, a “missão-destino-dom” (VATTIMO, 1996, p. 118) do ser, um confiar-se, lembrando, ao vínculo libertador que nos coloca dentro da tradição do pensamento.

Tal como defendido neste capítulo, Agustina indica conhecer tais procedimentos e tais linhas de pensamento, na medida em que seu retorno à literatura ocidental se encontra neste processo e, mais, especificamente, seu retorno lúcido à literatura portuguesa, principalmente em relação aos autores consagrados, como é o caso observado de Camilo Castelo Branco, com sua vida e sua obra revolidas (ou esquadrihadas) em profundidade.

3.6 Almeida Garrett: o teatral eremita do Chiado

Vejam este que nos sacrifica a virilidade para o amarmos.
[Agustina Bessa-Luís. *Garrett, o Eremita do Chiado*, 1998]

Publicada em 1998, a peça *Garrett, o Eremita do Chiado* traz como protagonista uma das grandes figuras das letras portuguesas do século XIX (Almeida Garrett), transformada em um personagem sedutor pelas mãos de Agustina Bessa-Luís. A autora compõe a sua homenagem ao autor de *Viagens na minha terra* com uma pequena explicação biográfica na badana do livro:

Em 4 de fevereiro de 1799 nasceu na cidade do Porto, Almeida Garrett ou melhor dito, João Baptista da Silva Leitão. Garrett foi um nome de adopção, que depois tomou ainda mais brilhante engaste com o título de visconde que lhe foi atribuído por cargos públicos que exerceu e méritos literários do nosso conhecimento. (BESSA-LUÍS, 1998)

Vale lembrar que a publicação em 1998 não foi gratuita, já que foi próxima das efemérides do bicentenário de seu nascimento (1799-1999), daí a sensibilidade de Agustina Bessa-Luís em escrever uma peça em honra a este “homem de variados talentos e que os portugueses algumas ocasiões escarneceram para não ter que o temer” (BESSA-LUÍS, 1998). Portanto, explica a autora, ainda no mesmo paratexto, a ideia de compor seu louvor a este artista de múltiplas facetas, com o fito de destacar, principalmente, sua indelével veia teatral:

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 gênio como consome bifés de cebolada. Acha-o menos ao seu paladar e dedica-lhe uma desconfiança, que é a inveja metida a bom senso. (BESSA-LUÍS, 1998)

De acordo com Glaucianne Silva Heuer (2009), em “Do facto à ficção: a recriação de Almeida Garrett”, para além de uma reunião e reorganização de dados factuais e trechos literários do escritor português, Agustina explora, com efeito, o carácter teatral do escritor homenageado. Isto é, Almeida Garrett apresenta-se num grande palco, contracenando com os outros e consigo mesmo, nas esferas política, sentimental, social e literária. Nesse sentido, Emília das Neves, atriz e antiga amante do escritor, emerge como uma personagem emblemática dentro da peça, posto que declara de modo contundente a relevância do escritor: “Tu, [Garrett] 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” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 62).

Nessa medida, o ser que vai interessar a Agustina Bessa-Luís para a composição de sua peça é o personagem (Garrett) dotado de um caráter controverso, revisitado nas suas incongruências e nos grandes excessos que sempre marcaram a sua personalidade. Na verdade, isto implica explorar um “esquisitíssimo ente de paradoxos e consequências” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 62), tal como o texto teatral agustiniano irá apontar. Segundo a explicação da autora:

Garrett foi um extravagante no meio de pomposos. E um sedutor numa terra em que só havia amadores e não amantes. Possivelmente foi mais competente no discurso teatral, mesmo quando era deputado, do que convincente na poesia de romancista. Era desses homens que merecem estar sempre apaixonados, para que as Letras o façam sangrar e o coração espirre tinta de escrever. (BESSA-LUÍS, 1998)

Interessante observar que, na peça *Garrett, o Eremita do Chiado* (1998), os apontamentos sobre o real, misturados com a nítida e produtora imaginação de Agustina, tornam-se complexos no que diz respeito à apreensão da verdade (mesmo que esta não seja uma preocupação do literário, numa perspectiva pós-moderna, tal como já demonstrei em outro trabalho – PASSOS, 2012¹⁶), uma vez que há a presença importantíssima de Francisco Gomes de Amorim, biógrafo de Almeida Garrett na vida real. Neste sentido, as palavras e a presença do biógrafo problematizam os tênues limites entre realidade e ficção mais uma vez.

Ora, a fortuna crítica da autora (BULGER, 1998, 2007; MACHADO, 1983; OLIVEIRA, 1978; SOARES, 2019) sublinha que algo semelhante ocorre com os romances de Agustina, sobretudo aqueles com uma inclinação para a matéria histórica. É importante notar, assim, o desdobramento de um aspecto de negação: o ceticismo em relação às fontes documentais, como uma espécie de justificativa para a liberdade ficcional, entremeado por digressões de ordem psico-sociológica, fazendo do fato histórico apenas o mote de uma reflexão sobre a sociedade. Tal ceticismo é manifestado de forma recorrente na obra agustiniana, em que, por vezes, são citados documentos e informações históricas, rejeitados logo em seguida, com suas falhas apontadas. Nos romances históricos de Bessa-Luís, a dúvida é instaurada, estimulando a desconfiança por parte do leitor. Em síntese, no processo de decretar a falência da “verdade” histórica inquestionável e admitir a liberdade da ficção, a instância narrante leva-nos pelas mãos a

¹⁶ Refiro-me ao trabalho *Ensaio sobre a cegueira e a experiência pós-moderna da verdade* (PASSOS, 2012), livro desenvolvido a partir de minha dissertação de mestrado, defendida na Unesp-Araraquara pelo programa de Estudos Literários. Mais detalhes de acesso nas referências bibliográficas.

percorrer seu trajeto, endossando a suspeita por ela manifestada.

Nota-se que o quarto de Garrett, já no primeiro ato, é o lugar da ação, na qual a vida sentimental e amorosa do poeta está em primeiro plano. Garrett contracena com as mulheres com as quais se relacionou ao longo de sua vida: com sua esposa Luísa Midosi e com suas amantes, Emília das Neves e Rosa de Montufar. Segundo Agustina, Garrett amou Rosa de Montufar “com tão belo delírio que não teve ninguém para confidente e testemunha” (BESSA-LUIS, 1998). Deve-se sublinhar que o mote do primeiro ato é a irônica frase pronunciada pelo personagem Garrett: “não deixes entrar essa mulher” (BESSA-LUIS, 1998, p.34), a qual o escritor pronuncia sempre que uma das mulheres é anunciada. Essas mulheres emblemáticas, desejadas e rejeitadas serão essenciais na peça em questão, evidenciando que Agustina não se esquivava de sublinhar a importância das mulheres na História.

Nesse sentido, o caminho de Agustina suscita uma reflexão na direção daquela pontuada por Joan Scott (2011), para quem muitos daqueles que escrevem a história das mulheres se consideram envolvidos em um esforço altamente político, para desafiar a autoridade dominante em diversos campos do saber e, principalmente, para mudar o modo como a versão oficial é escrita. No caso de Agustina, isto não seria diferente, ainda que seu objetivo não seja o de construir um manual sobre a história portuguesa do século XIX. No entanto, sua forma de contestação do *status quo* envolve a efabulação da peça nessa outra narrativa da história de mulheres por vezes esquecidas, e implica, justamente com isto, uma ressonância política.

É necessário destacar ainda o fato de que Garrett, como um sedutor complexo, declara até mesmo ter sacrificado sua própria masculinidade, simplesmente para amar e ser amado:

GARRETT: Fiz-me mais mulher para mim do que elas são para os homens todos. Vesti-me com cores garridas, e usei joias, e cinta para adelgaçar. E carmim para o rosto e ferro de frisar. E luvas almiscaradas e sedas da Índia. Olharam para mim com espanto e disseram: “*Vejam este que nos sacrifica a virilidade para o amarmos*” (BESSA-LUÍS, 1998, p.107, grifos meus).

Tal “sacrifício da virilidade” evidencia aquilo que entendemos como uma noção fulcral do teatro de Agustina: ou seja, personagens que não escapam de seu pungente falhanço enquanto homens, indicando uma queda constante da sua potência como artistas indeterminados, e assim compreendem que já não podem prescindir de sua própria vulnerabilidade masculina. Nesse sentido, acredito que Agustina nos leva ao riso, ao

estabelecer Garrett também como homem traído por sua amante/esposa Luísa Midosi, e por se sentir vilipendiado ou ridículo aos olhos alheios:

É inconcebível, Luísa. Tu e eu? Em Bruxelas puseste-me no ridículo, vivias nos palácios dos teus amantes ricos, na corte achavam que eu era um chulo e tu uma devassa por meu consentimento. Acho que usei o chapéu alto para esconder os cornos. E a moda pegou. É cômodo e discreto. É uma espécie de insígnia da Grã-Cruz. De resto, estou pior de aturar. O meu génio acorda pela manhã com um esgar e um bocejo. Ou faço vítimas ou não faço nada. (BESSA-LUÍS, 1998, p.24)

Por este viés, é nítido que Agustina joga com um Garrett desprezado e entediado (na imagem do gênio a bocejar, por exemplo), mas também plenamente controverso e teatral, “vestido para o palco” (BESSA-LUÍS, 1998, p.62). Em sua teatralidade, o personagem Garrett chega mesmo a confessar não saber mais quem é: “Voltaste, Rosa, e já não sou quem era. Não quem era ontem ou no passado. Mas agora (...) *Não há feitos indeléveis. Mas deve-se ser homem apesar da sorte*” (BESSA-LUÍS, 1998, p.26, grifos meus). Assim, Agustina questiona, nas entrelinhas de sua obra artística, o que é um escritor/artista português e também o que é um homem viril perante a sociedade¹⁷. Este fato corresponderia não apenas à ideia do artista, mas também do homem indeterminado. Se pensarmos na obsessão agustiniana pelo tema homem *versus* mulher, e nas suas construções sociais, lembraremos que o sistema binário dos gêneros, historicamente construído, reproduz, de forma cotidiana, as práticas sociais hegemônicas. Portanto, cada gênero estaria, pelo senso comum, intimamente associado a um sexo biológico. O feminismo, assim, não se estabelece contra uma hipótese, mas contra o modelo dado de relação sexo/gênero. Daí que a solução encontrada para o problema, no meu entender, passa pela distinção entre sexo e gênero, que, aliás, se tornou central para o feminismo, com o primeiro termo se referindo ao fenômeno biológico e o segundo a uma construção sociocultural.

Em certo sentido, o par sexo/gênero codifica a famosa asserção de Simone de Beauvoir: “não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2009, p.99). Por conseguinte, aquilo que é aceito como a feminilidade não é a expressão de uma natureza,

¹⁷ Ainda que não seja exatamente essa a ênfase de nossa leitura, vale lembrar, no entanto, que, no contexto da cultura portuguesa, o Marquês de Marialva constitui um título nobiliárquico concedido a homens da nobreza, destacados pela valentia em situações de guerra, fidelidade à coroa portuguesa e porte viril nas artes equestres, destacando-se, assim, como uma espécie de modelo masculino. No seu conhecido trabalho, José Cardoso Pires faz uma leitura muito interessante sobre essa figura, sublinhando a sua categorização: “Marialva é o antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue, cuja configuração social e intelectual se define, nas suas tonalidades mais vincadas, no decorrer do século XVIII” (CARDOSO PIRES, 1976, p. 9).

mas o resultado do trabalho de pressões, constrangimentos e expectativas sociais. Para citar uma formulação muito recorrente, o gênero constitui uma organização social da diferença sexual, o que não significa que reflita algo fixo; ao contrário, gênero é o conhecimento que estabelece sentidos para as diferenças e as diversidades. Entendido dessa forma, o conceito não constitui uma ideologia/ideário, mas uma posição social e um atributo das estruturas sociais (MIGUEL; BIROLI, 2014).

Por este ângulo, Agustina demonstra ter consciência desta problemática especial, ao supor que o reconhecido escritor português Almeida Garrett se fez “mais mulher para [si próprio] do que elas são para os homens todos” (BESSA-LUÍS, 1998, p.107). Em suma, a partir desta irreduzível dualidade, Agustina Bessa-Luís transforma personalidades marcantes da cultura ocidental em personagens sedutores falhados, jogando, de modo apaixonado e enigmático, com a dissolução das fronteiras entre homem e mulher, entre realidade e ficção. Na sua visão, “[...] o melhor dos grandes homens não deixa vestígios, só deixa ficções e espaço para elas. O que é melhor que nada” (BESSA-LUÍS, 1998).

3.7 Portugal de Garrett ou um pedaço de terra desanimada

VOZ DE GARRETT - O grande valor de Portugal foi-se, o mistério nacional está decifrado, queimaram-se os livros da Sibila.
[Agustina Bessa-Luís. *Garrett, o eremita do Chiado*, 1998, p.81]

Portugal não é nada ou pouca coisa, entretanto, a literatura é tudo. Esta firme asserção de Eduardo Lourenço encontra-se em *A nau de Ícaro* (2001), sendo que a reflexão mais recorrente do autor engloba a ideia da nação lusitana entre a realidade e o sonho, ou seja, permeia a saudade e o imaginário lusófono em torno da literatura. Desde a época de Almeida Garrett, a saudade passa a ter um contorno mítico, isto é, Portugal passa a ter a saudade ou a memória melancólica de ter sido, no passado, um país glorioso. Este tempo esplêndido corresponderia ao século XVI, com a imagem histórica de um povo navegante e descobridor, com sua glória marítima representada de forma indelével em *Os Lusíadas*, por Luís de Camões. No entanto, "o Portugal de Camões está definitivamente nas brumas da memória" (LOURENÇO, 2001, p.86).

Vale sublinhar que Almeida Garrett pertence à segunda idade de ouro (o Portugal do século XIX), que, na visão de Eduardo Lourenço (2001), corresponde a um imenso esforço de reajustamento do imaginário de um povo que se separou do *espírito* europeu de grandiosidade. Havia, antes, o sentimento de um grande destino, "uma osmose entre o verbo ativo de um povo navegante, comerciante, guerreiro, colonizador, imperialista

dessa época [do século XVI], e o seu eco, realista ou metafórico na obra literária" (LOURENÇO, 2001, p.85). E tal melancolia incide no tempo de Garrett, instaurando-se na literatura.

Na minha perspectiva, Agustina Bessa-Luís percebe este fato ao escrever sua peça *Garrett, o eremita do Chiado* (1998) em honra do escritor e dramaturgo que teria vivido, nas suas palavras, "a época mais célebre do teatro português" (BESSA-LUÍS, 1998). Não obstante, o Garrett agustiniano possui, de forma paralela, plena consciência de que Portugal já não ocupa a posição sonhada por seu povo, por se tratar de uma "nação que está na Europa, que podia ser o centro da civilização e é o riso dela" (BESSA-LUÍS, 1998, p.27).

Por este viés, a voz do Garrett agustiniano indica a decadência e o desânimo como marca central, sugerindo que o valor da terra não é mais como a imaginação literária e mítica um dia supôs, posto que o presente mais digno de nota envolve apenas a consciência dessa miragem. A ilusão perdida constitui o encontro real com uma terra árida e melancólica, "sem pão e sem palavra!" (BESSA-LUÍS, 1998, p.82). Seria este, portanto, o "mistério nacional decifrado" (BESSA-LUÍS, 1998, p.81) na voz de Garrett, numa espécie de voz que clama no deserto:

VOZ DE GARRETT: 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. Não se iludam. Acabou, e acabou às vossas mãos. E se o fizesse a ambição, este desbarato fatal era ao menos um nobre motivo. Mas não; *fê-lo a cobiça, a vulgar e sórdida cobiça. Tanto gastar, tanto desperdiçar, tanto entesourar de uns, tanto jogar de outros, aqui nos trouxeram. Portugal está pobre, desanimado, sem fé e, na frase da Escritura, sem pão nem palavra...* (Aplausos, muitas vozes, protestos, escândalo no Parlamento. Herculano está pensativo, enxuga o suor da testa, não dá ouvidos a ninguém.) (BESSA-LUÍS, 1998, p.81-82, grifos meus)

Há, de forma emblemática, uma semelhança entre o discurso do Garrett agustiniano e a fala do Velho do Restelo, d' *Os Lusíadas*, isto é, a voz lúcida contra a cobiça desmedida dos homens: "Ó glória de mandar, ó vã cobiça/ Desta vaidade, a quem chamamos Fama!" (CAMÕES, 2013, p.142). Assim, se a literatura é tudo para Portugal, numa lógica ainda muito camoniana, é perceptível que o lirismo poético se erige como algo central nas palavras do Garrett criado por Agustina, causando incômodo a seus ouvintes: "Tudo isto por uma simples lei da repartição do imposto! É um lírico na política e incomoda-nos a todos" (BESSA-LUÍS, 1998, p.82). Todavia, não incomoda outro

grande escritor português, Alexandre Herculano, presente também enquanto personagem na peça: “A mim não me incomoda. Tem um coração de ouro” (BESSA-LUÍS, 1998, p.82).

Vale destacar que Alexandre Herculano, além de literato, foi um dos maiores representantes dos saberes jurídico, social e econômico do liberalismo português. Foi também, como se sabe, um historiador rigoroso, considerado o mestre do romance histórico em Portugal (CHAVES, 1979), além de participante de atividades políticas, apoiando o partido liberal português. Desta forma, Herculano emerge na peça agustiniana como um interlocutor e admirador de Garrett, ambos entusiastas e militantes liberais. Não obstante, Garrett quer ressaltar o lirismo ou a lógica do espírito, que se apresenta como algo desprezado pela maioria:

GARRETT: Quando as minhas ideias se não podem combater doutro modo, dizem que é poesia. Quando um pensamento é nobre, quando o argumento nos sai do coração, quando a lógica do materialismo não pode destruir a lógica do espírito, mais soberana e mais cruel talvez, dizem: é poesia. Eu creio que as coisas e os homens podem ser melhorados. Se não acreditasse nisto, eu fugia do país. Não sei para onde, mas fugia. (BESSA-LUÍS, 1998, p.56)

Na cena em questão, Garrett é rejeitado pelos deputados do Parlamento português, uma vez que não compreendem sua genialidade escandalosa, tanto que o 1º deputado chega a afirmar: “As suas ideias são tão berrantes como as suas casacas. Nós não trabalhamos com ideias absurdas, mas com ideias sensatas” (BESSA-LUÍS, 1998, p.57). Ao ser indagado por não possuir os pés no chão, ou melhor “os pés na terra” (BESSA-LUÍS, 1998, p.57), como sinal de sensatez, o protagonista revela ser, na verdade, um realista, que valoriza, sobretudo, a mudança, prevendo inclusive o futuro da civilização:

GARRETT: Eu sou um realista. Mas não há nada mais real do que a mudança. Um dia, os barcos a vapor e as estradas de ferro vão ser vencidas por essa passarola que se inventou em Londres, esse balão com velas para lhe dar direcção, e que foi engolida em Lisboa. (Risos). Um dia havemos de navegar pelos ares com a mesma certeza com que hoje se navega nas águas. E, mesmo assim, eu não deixo de tratar do que nos é útil, seja em prosa ou em verso. (BESSA-LUÍS, 1998, p.57)

Ora, já aqui é preciso perceber a ideia de um Almeida Garrett que não só discursava, mas também escrevia sobre o seu tempo e seu povo, isto é, tinha consciência da sua importância enquanto artista. Não à toa, em virtude dessa compreensão, Agustina sublinha que Garrett “foi genial num país que não consome o gênio como consome bifés

de cebolada” (BESSA-LUÍS, 1998). E uma das provas dessa genialidade consiste no fato de não se filiar a apenas uma tendência literária, como fica nítido em sua incontornável obra *Viagens na minha terra*, um desafio para a crítica, em virtude de possuir características de gêneros de fronteira entre o romance, a crônica e a literatura de viagem, “lembrando por sua capacidade de síntese cultural de época, um Umberto Eco de hoje” (BERTUSSI, 2012, p.29).

Convém notar que a própria obra agustiniana não pode ser dividida em gêneros bem definidos, em virtude das muitas oscilações que, de forma proposital, desestabilizam as fronteiras genológicas. Basta verificar, a título de exemplo, que algumas descrições de *A Sibila* ecoam como autênticas impressões poéticas, embora o texto poético conserve a estrutura ficcional de uma narrativa (OLIVEIRA, 2008). Deste modo, Agustina problematiza as fronteiras em sua escritura, incluindo os limites entre realidade e ficção. Por conseguinte, a autora portuguesa propõe uma imagem também multifacetada de Almeida Garrett, fazendo o leitor mergulhar num labirinto enigmático. De um modo parecido, a autora já havia realizado esta tarefa com outros escritores portugueses renomados (como Teixeira de Pascoaes, na obra *O Susto*, de 1958; e mesmo Florbela Espanca, em *Vida e obra de Florbela Espanca*, de 1979). Portanto, em *Garrett, o Eremita do Chiado*, Agustina “joga com o leitor, apontando possíveis estradas, para depois mostrar que existem outras que podem ser trilhadas” (OLIVEIRA, 2008, p.394). Por esta perspectiva, é justo notar que, para ela, “não há uma resposta que não se possa transformar numa pergunta” (BESSA-LUÍS, 2006, p. 90).

Com efeito, há uma interrogação feita desde o início, já a partir do próprio título da peça (*Garrett, o eremita do Chiado*), que, aparentemente, não faz sentido algum, uma vez que *eremita* corresponde a um ser solitário, e o escritor sempre surge cercado, seja com as suas amantes, nas cenas iniciais, seja no parlamento, onde discursava em meio às pessoas e rodeado de muitos olhares. Talvez o fato de o escritor ser um gênio incompreendido possa indicar alguma luz, posto que a literatura e o lirismo levariam ao isolamento do sujeito, se lembrarmos, por exemplo, a vida de um Fernando Pessoa. Como certa vez escreveu Álvaro de Campos, em seu mais conhecido poema "Tabacaria": "Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda" (PESSOA, 2015, p. 162). Isto é, o poeta/artista, tendo frequentado primeiro a praça pública (na época de Homero), mais tarde passaria pela sala de visitas (como foi Camões) e, ao fim e ao cabo, o poeta seria deixado de lado, solitariamente, na simples mansarda.

Vale lembrar, ainda, que Camões pelo menos recebeu de D. Sebastião, rei de

Portugal, uma modesta pensão por seus serviços prestados à nação, enquanto soldado e poeta (pois sua arte já não representava mais o grande perigo que fora, outrora, para Platão). Assim, da praça pública, o poeta é convidado a ficar bem acomodado na sala de visitas. Já na sociedade moderna e contemporânea, o poeta/artista migrou e encontrou seu genuíno lugar na mansarda: um lugar de depósito de quinquilharias e coisas sem valor (MOISÉS, 2007).

Desde o século XIX, após a segunda revolução industrial, as cidades foram praticamente invadidas por levas de camponeses em busca de trabalho nas fábricas com o meio urbano em pleno desenvolvimento; os recém-chegados se sujeitavam ao desconforto desta habitação miserável, a mansarda, a qual, pela pena de Fernando Pessoa, torna-se visível e palpável; ou melhor, torna-se signo da exclusão e da inferioridade do poeta/artista na sociedade burguesa e capitalista. Como afiança Carlos Felipe Moisés:

Na autodefinição do poeta, para quem a condição de inferioridade e marginalidade é permanente (...) só assim, situando-se à margem da sociedade, mas imiscuído nela, é que o poeta pode sentir a pulsação plena, de dentro e de fora, como alguém que é "da casa" mas continua a ser um estranho, ou como alguém, enfim, capaz de dedicar a todas as coisas um olhar ao mesmo tempo familiar e estrangeiro. (MOISÉS, 2007, p.107-108)

Ora, se trocarmos a palavra "poeta" por "artista", o sentido não se perde nesta discussão, notadamente para compreendermos a percepção agustiniana, qual seja, um olhar direto sobre as coisas que lhe são próximas e estranhas ao mesmo tempo, sobretudo sua visão sobre os escritores e pensadores a quem se dedica de modo assíduo. Em outras palavras, Agustina deseja representar o artista inserido na sociedade moderna e hostil, tanto ela própria quanto seus personagens artistas, tais como Garrett, Camilo e Kierkegaard possuem um humor ácido para com a sociedade truculenta a que pertencem sem escapatória, resistindo à realidade circundante, aos julgamentos alheios e à ordem moral e econômica vigentes. Os artistas agustinianos representam esta luta árdua, mas já sem esperança de vitória, numa visão assaz pessimista. Logo, num vínculo direto com a sociedade hostil a qualquer intenção poética, as célebres e geniais figuras de Agustina exaltam sua voz e seu sofrimento (sua tragédia particular e sua incompreensão cotidiana), resistindo justamente com a arte da palavra.

Interessante observar a explicação de Paulo Motta Oliveira sobre os laços dialógicos estabelecidos por Agustina e o seu interesse pelo século XIX. Ao considerarmos um dos pontos centrípetos da literatura portuguesa, numa perspectiva

nitidamente intertextual, não há como não reparar mais uma vez na presença de Luís Vaz de Camões, a partir de uma associação reveladora:

Se Florbela e Pascoaes nos são apresentados [por Agustina Bessa-Luís] através de múltiplas imagens, como se diferentes lentes com diversos filtros os focalizassem, o Garrett de Agustina não possui uma complexidade menor. O próprio título já aponta para isto, na medida em que conjuga dois termos se não antagônicos, ao menos contrastantes: um eremita normalmente não se associa a um espaço público e cheio de movimento, como era o Chiado. Mas já aqui, nesta escolha, podemos encontrar algo de ironia e perspicácia. Afinal esta aproximação, realçada no título, certamente lembra um famoso verso, de um dos poemas mais conhecidos da língua portuguesa. Ser um eremita do Chiado é algo como “um andar solitário por entre a gente” (CAMÕES [2015]), e de imediato é feita uma associação especialmente cara a Garrett, entre ele e Camões, ou mais ainda, entre ele e uma certa imagem romântica de Camões, de que Garrett não deixou de ser um dos principais construtores: o gênio incompreendido, solitário e amoroso que, na obra que tem seu nome por título [*Camões*], expira afirmando: “Pátria, ao menos/Juntos morreremos...” (OLIVEIRA, 2009, p.395)

Não deixa de ser curioso perceber que a obra *Camões* (escrita em 1825, por Almeida Garrett) termina também com a morte do poeta quinhentista. De modo semelhante, na peça de Agustina, o personagem Garrett será tragado por uma sombra mortal, talvez a derradeira mulher que entrará em sua vida: “Não deixem entrar essa mulher... (*A sombra cresce e invade todo o palco. GARRETT na cadeira do prior vai sendo tragado pela sombra. O fumo do cigarro de GARRETT sobe no escuro*)” (BESSA-LUÍS, 1998, p.118, *grifos da autora*).

É preciso, antes, entender que a história literária de Portugal dos últimos tempos foi orientada consciente ou inconscientemente pela preocupação em descobrir quem são os portugueses, isto é, contemplando a pergunta *quem somos* ou *o que somos*, enquanto povo português, tal como elucidado por Eduardo Lourenço:

O que nos parece mais importante na atitude inaugural e, de algum modo, matricial, de Garrett, não é a sua descoberta das coisas portuguesas como dignas de interesse estético. Esse reflexo mimético pertence à essência mesma dos inovadores românticos, alemães e ingleses. O mais importante é o espetáculo da osmose profunda entre a sua particular aventura anímica e humana e aquela de que Portugal – no passado e no presente – lhe parece centro. Garrett não pode saber quem é, nem o que verdadeiramente quer, sem interrogar a sério e de frente o que é essa realidade viva e mortal de uma Pátria entrevista como frágil, vulnerável e da qual sente o seu interior e o seu destino pessoal inseparáveis. (LOURENÇO, 2016, p. 102)

Portanto, faz parte do núcleo mais tenaz da imagem mítica portuguesa a ideia de ser “um povo de sonhadores” (LOURENÇO, 2016, p.66). Essa questão configura o problema do “destino” como *coletivamente vivido* e que pudesse se apoiar numa revolução cultural, mas que, na verdade, não escapa duma miséria ou duma decadência persistentes. Logo, é necessário ter em conta que, para transfigurar em consciência ativa, o verdadeiro mediador, ou o autêntico motor dessa metamorfose, na visão de Eduardo Lourenço, não seria simplesmente o intelecto de uma razão ressequida, mas de modo ativo, a potencial realização da *imaginação*. Isso implica compreender que apenas a imaginação poderia *trans-formar*, ou em outras palavras, transfigurar a face do mundo.

Nesta linha de reflexão, das duas componentes originais da existência histórica do povo português – desafio triunfante e dificuldade de assumir tranquilamente esse triunfo – , persiste a dificuldade de ser, que, na verdade, corresponderia a uma histórica dificuldade de subsistir com plenitude política. Com efeito, é importante notar que a consciência nacional e a razão de ser do povo português, além da raiz de toda a esperança, como bem assinalou Eduardo Lourenço, encontram-se no passado. Há, assim, como uma constante, na mentalidade portuguesa, a configuração de um abismo entre a antiga nação gloriosa de Portugal e sua autêntica realidade, ou seja, sua “diminuída realidade presente” (LOURENÇO, 2016, p.38).

Se o século XIX, em Portugal, foi o tempo de Garrett, de Herculano, de Eça e de Camilo, tais figuras não estão mortas, mesmo tanto tempo depois, no final do século XX (momento de escrita da peça de Agustina). Certamente, eles ainda habitam entre nós. É isto que, no meu entender, dá ao gesto de revisitação de Agustina um sentido de honrar tais personalidades, como no caso do seu *eremita do Chiado*, ao formular as dúvidas sobre o passado a partir de um errante, mas também melancólico pensar português, ou seja, comendo e repetindo o mesmo movimento de um destino intensamente literário.

Agustina Bessa-Luís deixa, assim, explícito o motivo pelo qual Garrett “era desses homens que merecem estar sempre apaixonados, para que as Letras o façam sangrar e o coração espirre tinta de escrever” (BESSA-LUÍS, 1998). Em suma, o autor de *Camões* estará sempre vivo na indelével imaginação lusitana, por ainda desnudar um retrato frutífero e poético de sua própria terra.

4 GARDEN PARTY DOS AÇORES: O ENIGMA DO AMOR OU O ABISMO DA COMPREENSÃO

4.1 “Obscuras profundezas”: o caso de Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira

O que faz resultar um texto é o fato de não partir de intenções reservadas. A sua força, colhida no interior da aspiração humana, multiplica-se em variados campos e sentidos
[Agustina Bessa-Luís, *Party*, 1996]

Agustina Bessa-Luís escreveu os diálogos de *Party: Garden Party dos Açores* (1996) para o cineasta português Manoel de Oliveira. Segundo Agustina, o modo como o filme foi visto pela crítica revela muito como o espírito humano (e europeu) perdeu a sua sensibilidade e agilidade. Segundo ela “o discurso em volta do amor da alma que é paixão de reinar, e dos corpos, que é propor mistérios para possuir o que se ama, não atinge senão camadas superficiais de entendimento” (BESSA-LUÍS, 1996). Portanto, ultrapassar tais camadas tornou-se desejo maior destes dois artistas portugueses em conjunto; isto é, da palavra à imagem, os mistérios se multiplicam ou se agudizam, e a arte mergulha mais fundo nas águas do humano. Daí o filme de Manoel de Oliveira iniciar justamente com as seguintes palavras escritas na tela:

Já to disse e digo outra vez. À beira mar é preciso cuidado.
À beira do mar revolto as ondas vão te apanhar e tu vais te perder.
Se elas te apanharem onde me levarão. Às profundezas do mar.
Farei do meu corpo um barco e remos das minhas mãos.
(OLIVEIRA, 1996)

Estas palavras poéticas indicam uma espécie de perdição à beira do mar cinzento e revoltado. Uma das cenas iniciais do filme de Oliveira mostra Leonor, a mulher mais jovem, fitando o mar (com um olhar perdido e distante), num gesto de reflexão. Suas primeiras palavras são justamente: “Estava a pensar...”, e seu marido (Rogério) contesta: “Mau hábito, Leonor. Diga lá o que a menina estava a pensar” (BESSA-LUÍS, 1996, p.13).

Logo em seguida, ainda na primeira cena, Leonor dá a entender que deseja cancelar o *garden-party*, pois segundo ela “já não se usa um *garden-party*. Só talvez para comemorar os anos da Rainha de Inglaterra” (BESSA-LUÍS, 1996, p.13). E refletindo sobre a futilidade de sua própria ideia, revela seu intento de desistir de tudo e fugir: “Sou uma mulher à antiga, não há nada a fazer. Vamos fugir?” (BESSA-LUÍS, 1996, p.13).

Na visão de Aniello Angelo Avella (2007), o cerne da estética de Agustina gira em torno da complexidade do real – sendo que *ab origine*, o bem e o mal são inseparáveis –

e a vida se apresenta como um imenso enigma. Deste prisma, a escrita de Agustina, desde as suas primeiras obras, visa problematizar a profundidade da alma humana, mas sempre permeada pela sombra da palavra. Daí a obsessão pelos enigmas, pois, na análise de *Party*, percebe-se que respiramos os enigmas, “vivemos com eles. Éramos indigentes sem enigmas” (BESSA-LUÍS,1996, p.60).

Neste sentido, pretendemos lançar alguma luz sobre os enigmas (criados em união pelos dois artistas portugueses) altamente capazes de seduzir os seus espectadores. Numa amizade e estima recíproca, e numa relação estreita entre palavra e imagem “os dois realizaram uma tentativa de escavação dos sentimentos humanos em busca da origem primordial” (AVELLA,1997, p.15). Contudo, os dois artistas sabiam, desde sempre, que tal verdade é ontologicamente ilusória, jogando com a ficção do mundo.

Por esse motivo, para Agustina, “o discurso em volta do amor da alma” (BESSA-LUÍS,1996) é o mistério principal que deve ser abordado ou escavado até o limite; por outro lado, tal mistério do amor é polissêmico, ou seja, é capaz de criar (dentro da obra agustiniana) caminhos infinitos de significados. Desta perspectiva, podemos começar a desdobrar os diálogos de *Party* em aliança com o filme de Manoel de Oliveira. A questão de base que se deve enfrentar é que os diálogos são fulcrais para o entendimento desta obra e para a compreensão do embate deflagrado entre homens e mulheres, ao mesmo passo que, paradoxalmente, Agustina sustenta que os diálogos não são importantes, mas antes “a espécie de gosto perdulário que eles suscitam nos personagens” (BESSA-LUÍS,1996).

Este dilema engloba mais uma vez a questão da incomunicabilidade entre homens e mulheres na obra agustiniana, ou melhor, a deflagração da “batalha dos sexos” (BESSA-LUÍS,1996, p.23). Desta vez, tal batalha foi escrita com todas as letras, advinda da boca de uma personagem agustiniana (Leonor): “Penso que é um general na batalha dos sexos. Ao pé de si, o meu marido é um recruta” (BESSA-LUÍS,1996, p.60). Aqui, o termo envolve também o contexto de sedução, pois Miguel (o sedutor mais velho) tenta conquistar Leonor (a mulher mais jovem), mas não passa de um sedutor falhado, pois o próprio chega a confessar com suas palavras: “Acertou, sou um sedutor. Todos os homens são, uns falhados, outros quase” (BESSA-LUÍS,1996, p.89).

Deste modo, há, em *Party*, um silencioso conflito entre quatro personagens: um casal mais velho e um casal mais novo. São eles: Irene e Miguel; Leonor e Rogério,

respectivamente¹⁸. O casal mais velho compõe (como é próprio na obra de Agustina) uma sabedoria mais extravagante, que tende a ensinar e aprofundar os mistérios da vida e da morte, derretendo tudo o que é sólido (sobretudo, em relação ao tema do amor), ou seja, não há obstáculos morais que os possa conter ou simplesmente enrubescer suas faces. Nesta perspectiva, cada palavra dita multiplica um enigma, como questiona e revela ao mesmo tempo Irene, a mulher mais forte, experiente e sábia: “Que estou para aqui a dizer? Escondo a minha desgraça com palavras” (BESSA-LUÍS,1996, p.47). Por seu turno, Miguel, o “vulgar sedutor” (BESSA-LUÍS,1996, p.89), contesta o seu par: “Desgraça? Cólera, é melhor (BESSA-LUÍS,1996, p.47).

Curioso pensar na sintonia entre Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira, quando refletimos sobre a gênese de *Party*, tendo em vista que a ideia da obra sai do próprio cineasta, porém, numa escuta atenta e percuciente do interesse de Agustina pelo tema, qual seja, do inextricável conflito entre o masculino e o feminino:

Num colóquio, escutei Agustina falar sobre o conflito entre o Masculino e o Feminino. Foi sobre essa ideia que lhe propus qualquer coisa sobre isso: um casal mais novo e outro mais velho onde se revelasse esse confronto. E Agustina fez o diálogo. (OLIVEIRA, apud LEÃO, 2017, p.56)

De acordo com Isabel Ponce de Leão (2017), com os diálogos de *Party*, Agustina atinge um humor quase britânico, sabiamente estabelecido para opor dois mundos em permanente conflito. Assim, o grande desafio à inteligibilidade da obra, ainda segundo Leão, encontra-se no polêmico, no contestável e nos jogos de ocultação e desvendamento. Não obstante, há algo aparentemente claro de ser decifrado e que sustenta a nossa tese: “a incomunicabilidade entre os mundos masculino e feminino através de diálogos secos e nunca isentos de perversidade” (LEÃO, 2017, p.57), ainda que, por trás deles, se esconda uma espécie de toada pedagógica de quem pretende ensinar a viver.

Isto é patente nas falas de Irene, que acaba por se tornar uma espécie de *alter ego* da própria Agustina – uma mulher forte e ousada, uma *sibila* do mundo contemporâneo, capaz de revelar palavras que causam imensa estranheza em quem as ouve, tal como ocorre neste dizer de Irene: “Já ninguém gosta de mulheres. Só por aberração. Até acho

¹⁸ No filme de Manoel de Oliveira, *Party* (1996), Miguel se chama Michel, e é interpretado pelo ator Michel Piccoli. Segundo Agustina, sua interpretação em *Party* foi “possivelmente a mais exemplar de sua carreira” (BESSA-LUÍS,1996). Os nomes dos demais atores também são correspondentes: Irene (Irene Papas), Leonor (Leonor Silveira), Rogério (Rogério Samora), numa diluição das fronteiras entre arte e vida.

justo. As mulheres eram enfadonhas, agora são duma vulgaridade horrível” (BESSA-LUÍS, 1996, p.16).

Aqui, encontramos, mais uma vez, a aparente Agustina conservadora, porém, no meu entender, são palavras que chocam justamente com a intenção maior de promover a reflexão do leitor. Numa análise mais atenta, as personagens mulheres da escritora acabam por sobressair sobre os homens, como é perceptível nesta fala de Irene, em relação à Miguel: “Ele é meu criado (...) tem horas de folga e horas de serviço. Está na hora do serviço” (BESSA-LUÍS, 1996, p.42). Este ponto era o que designadamente desejava colocar em discussão Manoel de Oliveira em sua obra cinematográfica, isto é:

Demonstrar o que as mulheres têm de bom, e para demonstrar também como perversos e cheios de maldades “saíram” os homens. E ao mesmo tempo, não tão paradoxalmente como possa parecer, fazer exatamente a demonstração contrária, isto é: a das mulheres maldosas e a dos “santos” homens (OLIVEIRA, *apud* LEÃO, 2017, p.56).

Muito já foi dito sobre o problema do mal na obra agustiniana que, em conformidade com Nietzsche, propõe ao leitor múltiplas provocações, subvertendo comumente termos empregados para uma desconstrução do humano e da linguagem (LEÃO, 2009; MARQUES, 2017; REYNAUD, 2017). Por este viés, há o decisivo intento agustiniano de implodir dicotomias, numa patente desestabilização de nossa lógica habitual (ou nosso habitual modo de raciocinar). Em suma, trilhando a senda nietzschiana, Agustina desejou colocar em xeque nosso modo de pensar, agir e sentir.

Estes problemas devem ser tomados em linha de conta na análise de *Party*, na qual encontramos uma reflexão sobre “o caráter ilusório e sempre funesto do amor” (TEIXEIRA, 2017, p.23), que se desdobra na opacidade das relações humanas, mergulhadas mais uma vez num tédio profundo. Tal desencanto pode ser constatado, de modo contundente, no diálogo entre Irene e Rogério:

IRENE: Não receia pela sua mulher?

ROGÉRIO: Que é que posso fazer? Fechá-la [Leonor] no quarto? Estamos casados há quase quinze anos e o hábito impede que se deseje o fruto proibido. Eu confio mais no hábito do que nos sermões dos patriarcas. *O tédio faz-nos fiéis e não a moral.*

IRENE: É uma maneira de ver as coisas. Em todo caso, como está tão seguro de que Leonor se aborrece tanto que não lhe ocorre enganá-lo? Em geral, as mulheres que se aborrecem procuram o remédio nos outros homens.

ROGÉRIO: *Aí que se engana. Para o tédio não há remédio nenhum.* Senão, veja como prosperam os cartomantes, os

adivinhos e os curandeiros. Prometem vencer a impotência e a frigidez, fazem negócio com o sexo, e *afinal do que se trata é do imenso tédio*. (BESSA-LUÍS,1996, p.67, *grifos meus*).

Em última análise, o *tédio* parece permear a obra teatral agustiniana como um todo, um aborrecimento inescapável que atravessa a fala de seus personagens, principalmente em relação ao tema do amor, o que combina com desfechos inesperados, desencantados e, ao mesmo tempo, irônicos (TEIXEIRA, 2017). Por esse mesmo motivo, o desfecho de *Party* demonstra a completa falência do jovem marido (Rogério) que confessa com tranquilidade este fato a sua esposa: “Tenho que lhe dizer: estou sem dinheiro, completamente sem cheta. Falido. Pobre” (BESSA-LUÍS,1996, p.93).

Por outro lado, não deixa de ser ainda mais irônico a resposta dada por sua esposa: “É a coisa mais excitante que disse até hoje” (BESSA-LUÍS,1996, p.93). Diante dessa cena, gosto de pensar que parte considerável da obra agustiniana toca na questão do falhanço do homem, aqui, exemplificado na ideia de efemeridade da riqueza. E isto significa sublinhar “a espécie de gosto perdulário” (BESSA-LUÍS,1996, p.08) na maioria dos personagens agustinianos. Tal dissipação revela nas entrelinhas a indissolúvel incomunicabilidade na relação entre homens e mulheres, ou como é o caso de *Party*, resta apenas compreender a vida de cada casal “sem heroicidade e entregue ao seu próprio cerimonial” (BESSA-LUÍS,1996, p.08). No fundo, os diálogos de *Party* encerram a obsessão agustiniana pelo paradoxo e pelo enigma, para continuar a desestabilizar, numa união afetuosa com Manoel de Oliveira, a nossa lógica moral, tradicionalmente constituída.



[Imagem 4: Filme *Party* (1996): cena inicial de Leonor fitando o mar em gesto reflexivo].

4.2 A dicção brechtiana rememorada?

Quando é sério, o teatro contemporâneo aperfeiçoa constantemente a representação da convivência social do homem.
[Bertold Brecht, 2005, p.143].

Na obra de Agustina (e, por conseguinte, de Manoel de Oliveira), *Party* (1996), parece que há a aspiração maior de nos distanciar de tudo o que é familiar, desejo, aliás, que compõe justamente a dicção épica brechtiana. Em conformidade com o dramaturgo alemão Bertold Brecht, notamos que a estética agustiniana promove uma constante quebra da ilusão teatral, promovendo rupturas que dificultam a identificação do espectador. Isto ocorre tanto em relação aos personagens em cena quanto com o sentido fundamental da obra de arte criada. No entanto, é preciso frisar que, em Agustina, há uma ironia neste estranhamento rememorado, ao contrário do sentido plenamente político de Brecht.

De acordo com Renata Soares Junqueira (2018), os mesmos procedimentos disjuntivos semelhantes aos do teatro épico são utilizados por Manoel de Oliveira em seus filmes. Tais técnicas tendem a romper com a identificação do espectador (de modo acrítico), sendo que tal ruptura, recorrente nas produções do cineasta português, sugere uma construção artificial da imagem fílmica, isto é, ela elucida uma composição teatral do mundo. A meu ver, pode-se dizer que esta mesma noção atravessa o teatro de Agustina Bessa-Luís. De fato, resta-nos pensar quais são os sentidos espalhados na obra agustiniana nesta quebra da expectativa de dicção épica, já que, bem como no cinema de Manoel de Oliveira, não há um sentido político claro, de filiação ideológica como no caso brechtiano.

Conforme Iná C. Costa (1998), na época de Brecht, curiosamente, o conceito de épico foi posto primeiro em circulação por seus detratores, ou seja, houve quem recomendasse aos dramaturgos que tentassem escrever romances, pois seria a forma mais adequada para os assuntos que tratavam: temas de introspecção psicológica, assuntos políticos e de retorno ao passado. Doravante, os adeptos do teatro épico se dariam conta de que dada a divisão tradicional das esferas literárias em lírica, épica e dramática (sustentada pelos críticos conservadores) bastaria transformar tal acusação em afirmação. Isto é, se tais temas eram épicos, tratava-se de dar este exato nome à nova forma. Assim foi que, aos poucos, o teatro épico passou a designar as peças que haviam rompido primeiramente com o tema, e depois, com a forma. Para Brecht, foi algo libertador compreender que a forma épica poderia “ser cortada, tesourada em partes capazes de seguir vivendo a própria vida” (BRECHT, 2005, p.23).

Nesta perspectiva, se o teatro épico promove um estranhamento em seus espectadores, e se as peças épicas são pouco claras, é porque precisamente há falta de clareza nas relações humanas, e tal interesse brechtiano constitui um movimento fulcral para se entender grande parte da obra *Party* de Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira. Nesse sentido, parecem caminhar na direção desses pressupostos: “Em nosso tempo as relações dos homens entre si são pouco claras. É função do teatro achar a forma de representar esta falta de clareza” (BRECHT, 2005, p.23).

Deste prisma, vale a pena salientar que um dispositivo fundamental nos diálogos agustinianos é o excesso. A princípio, os aforismos, marca sensível na obra da escritora portuguesa (MACHADO, 2007; NAVARRO, 2009), parecem cumprir esta função dissonante: para justamente reforçar a falta de clareza do mundo. Por outro lado, tal excesso nos leva a múltiplos caminhos de leitura, e, assim, o tecido das hipóteses desencadeadas torna-se inesgotável. Este mesmo excesso conduz à contradição e ao pensamento crítico do espectador, na medida em que se torna um intrigante material para o pensamento. Com efeito, este interesse permeia a obra cinematográfica de Manoel de Oliveira, para quem provocaria excessos dramáticos em seus atores, resultando, ao fim e ao cabo, num cinema teatralizado, capaz de gerar um profundo estranhamento em seus espectadores. Pode-se dizer que, por meio desta dinâmica, há uma ruptura com o ilusionismo cinematográfico e teatral, tal como se pode notar em *Party* (1996), comprovando, assim, a raiz brechtiana destes enigmáticos autores portugueses.

Ora, vale aqui a menção de que Manoel de Oliveira classificava a escrita de Agustina como genial, justamente por ser “aparentemente desarrumada”, ou, ainda, uma escrita “subterrânea” e “vulcânica” (OLIVEIRA, *apud* AVELLA, 2007, p.107). O que isto significa? O próprio cineasta explica:

O que me acode à ideia sobre os humanos é que se me afiguram entes saídos na Natureza, a qual se manifesta mais profundamente em certos indivíduos do que em outros. A Agustina é um destes casos particulares. E isto se torna tão evidente como manifesto nos seus livros, cuja expressão é duma inteligência subterrânea, repetiria, tão vulcânica quanto o sinto intimamente sempre que transponho para filme alguns dos seus livros. Ao mesmo tempo, acho ser isto cousa cuja explicação me transcende. (OLIVEIRA, *apud* AVELLA, 2007, p.107)

Neste ponto, voltamos uma vez mais ao excesso agustiniano: uma escrita vulcânica que tem o poder de arrasar tudo por onde passa. Em outras palavras, não deixa o leitor em pleno conforto, mas antes desarrumado e perplexo. Interessante observar que este mesmo significativo efeito de choque também foi altamente defendido por Brecht.

Logo, acredito que a “des-concertante Agustina” (LOURENÇO, 1994, p. 164), na feliz expressão de Eduardo Lourenço, absorveu muito do dramaturgo alemão para despertar o senso crítico de seus leitores. Nessa medida, a vida e as relações humanas podem ser interrogadas a fundo, abrindo fecundas sendas na existência.

Em *Party* (1996), vários elementos da obra causam estranhamento. No caso do filme de Oliveira, os elementos acessórios são deslocados para o centro, tais como estátuas, quadros e outros objetos. Um exemplo marcante é o peixe artificial no jantar dos casais, no qual Agustina indicou do seguinte modo:

A sala de jantar. No inverno. O lume aceso no grande fogão. A mesa vazia. Os dois candelabros com anjos.
 Leonor e Rogério, cinco anos depois.
 Cada um deles às cabeceiras. Dos lados, Irene e Miguel.
 Não há nada de comer ou beber em cima da mesa.
 Nem pratos nem talheres.
 Só um grande peixe que pode ser artificial.
 (BESSA-LUÍS, 1996, p.51)

Neste estranho jantar, sem “nada de comer ou beber em cima da mesa” (BESSA-LUÍS, 1996, p.51), os casais conversam entre si, e um tema recorrente, mais uma vez, é o amor, sendo Miguel quem insiste em fazer comparações excêntricas: “É simples potencialidade isso de viajar. Nós não temos existência real se não nos movermos; É como o amor. É pura potencialidade. Não tem a mulher como objetivo. Acho que não” (BESSA-LUÍS, 1996, p.51). Até mesmo Leonor se dá conta do insólito das palavras trocadas e fica pasma: “É estranho ouvir isso” (BESSA-LUÍS, 1996, p.51). Nessa medida, o estranhamento ocorre em praticamente todos os diálogos, muitas vezes atravessados por um *non sense*.

Diante do peixe artificial na mesa de jantar, Irene, a mulher mais lúcida, contesta de modo direto: “Não vamos ficar aqui a falar de amor. Este banquete é outro banquete. Há um peixe morto na mesa e ninguém vai comer. É repugnante. O seu jantar é repugnante, Leonor” (BESSA-LUÍS, 1996, p.54-55). Ou seja, tudo parece artificial ou petrificado na vida amorosa dos casais. Daí que, para a própria Agustina, aquele peixe empalhado na mesa faustosa “quer fazer notar um erotismo fossilizado” (BESSA-LUÍS, 1996).

Logo em seguida, outra cena curiosa encontra-se no canto repentino de Irene. Ela canta para Rogério diante da lareira e declara: “Eu tinha uma voz bonita. Já me ouviu cantar? (*Canta*). Ouviu o que eu cantei?” (BESSA-LUÍS, 1996, p.51). Rogério, por sua vez, parece escutar atento, entretanto, responde de forma rude: “Ouvi, mas não estou

disposto a apreciar. Nem que fosse a Calas. Parecia-me um zumbido e mais nada. Sirva-se do seu canto como as sereias e chame o seu amante” (BESSA-LUÍS, 1996, p.51). É justo notar que a cena do canto se torna um momento intensamente poético e sedutor, deixando entrever a aflorada sensibilidade feminina, ainda que o homem não esteja disposto a apreciar ou compreender.

No meu entender, este elemento pode ser lido, na senda de Brecht, como mais um efeito de distanciamento, posto que a canção nos afasta da ilusão cênica, assim como o dado insólito dos demais diálogos de *Party*. Com tais recursos, e sem apelo às simples emoções, percebemos que Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira caminham juntos de mãos dadas pelo jardim brechtiano, colhendo os seus frutos. Afinal, são eles, de forma inextricável, constituintes de um rico material para o pensamento.



[Imagem 5: Filme *Party* (1996): Cena do estranho jantar. Casais diante do grande peixe artificial]

4.3 Electra: “no sentido mais feminino”

Caberia perguntar se as diferentes versões da matéria da Electra na literatura dramática não se relacionam umas com as outras do mesmo modo que as diferentes representações do sacrifício de Isaac na pintura. [Peter Szondi, “O mito no drama moderno e no teatro épico”, 2011]

A personagem Irene, de *Party*, afirma já ter interpretado Electra, em sentido plenamente teatral. Vale a pena lembrar que tal figura grega foi personagem das tragédias gregas *As Coéferas* de Ésquilo, *Electra* de Sófocles e de Eurípedes. A obra de Sófocles foi representada pela primeira vez, por volta de 413 a.C., em Atenas. Todavia, há uma dúvida e uma discussão literária para determinar qual das Electras foi escrita primeiro: a de Sófocles ou a de Eurípedes (KURY, 2008). Na modernidade de nossa época, o tema

de Electra foi retomado, por exemplo, pelo dramaturgo Eugene O’Neil, em *Electra Enlutada* (1931), e também por Ezra Pound, em *Elektra* (1987).

Por este viés, desdobraremos as afirmações da personagem agustiniana Irene, de *Party* (1996), em um diálogo com a figura grega em questão, uma vez que todas as suas falas deixam raízes intertextuais enigmáticas e significativas, demonstrando, portanto, que as percepções agustinianas abarcam o ódio, o amor e o ser feminino em sentido profundo. À luz desta perspectiva, Irene dirige-se a Rogério:

IRENE: Eu fiz a Electra, sabe? Há muito tempo, eu fiz a Electra. Parece que foi há tanto tempo como o do reino de Micenas e a guerra de Tróia. Que coisa consoladora! O ódio era puro como cristal; o amor era genuíno e desesperado. Havia nobreza em odiar, um sabor de justiça quando se punia alguém. O prazer só podia submetido por outro prazer – o de ter poder sobre o nosso destino. Agora, veja o que há agora: funcionários, líderes do computador. Somos uma ficha e mais nada. (BESSA-LUÍS, 1996, p.70)

A personagem de Agustina afirma categoricamente: “Eu fiz a Electra” (BESSA-LUÍS, 1996, p.70), quatro vezes no diálogo com Rogério. Na primeira e na segunda, ressalta a dicotomia entre amor e ódio, não exatamente enquanto termos opostos, mas enquanto sentimentos ambíguos capazes de exalar uma beleza (ou uma nobreza) trágica: “Que coisa consoladora: o ódio era puro como cristal; o amor era genuíno e desesperado. Havia nobreza em odiar, um sabor de justiça quando se punia alguém” (BESSA-LUÍS, 1996, p.70).

Ora, convém esclarecer que a Electra grega nutre um profundo ódio por sua mãe (Clitemnestra) em decorrência do assassinato de Agamêmnon (pai de Electra). Em união com Egisto (primo do lendário rei grego assassinado), Clitemnestra planeja assassinar o próprio marido. Assim, “o ódio puro” de Electra junta-se ao amor genuíno pelo pai e pelo desejo obsessivo de vingança, daí que esta notável mulher grega “respira ódio e nem sequer lhe importa saber se está do lado da justiça” (SÓFOCLES, 2008, p.24).

Clitemnestra, por sua vez, ofendida pelas ofensas e rebeldia da filha (e pressentindo seus desejos mortais), pergunta ao coro: “Que punição merece esta mulher? Insulta desta maneira insólita a mãe idosa... Não a julgas capaz de, sem hesitação, chegar a extremos de torpeza inda piores?” (SÓFOCLES, 2008, p.24). Em resumo, este era “o ódio puro como cristal” (BESSA-LUÍS, 1996, p.70) retomado por Agustina (a partir de Irene), em virtude de que Electra, revivendo mágoas infindáveis, com “fluxo constante de tristezas terríveis, tenebrosas, incessantes” (SÓFOCLES, 2008, p.32), mostra-se

implacável em sua decisão. Inclusive, tal figura mitológica sustentava que “mudar de ideia [era] um péssimo defeito” (SÓFOCLES, 2008, p.41).

Agustina parece perceber esta predisposição resistente e corajosa de Electra unida à sua deliberação inabalável, ou seja, a força da mulher marcada por um ódio radioso. Entende-se, portanto, que Irene incorpora esta figura de mulher destemida não sem razão, revelando e enfatizando quatro vezes que interpretara a personagem grega: “Eu fiz a Electra” (BESSA-LUÍS, 1996, p.70). Isto implica dizer que há uma força em sentido feminino que, desde a Antiguidade, “já não desejava viver sujeita a estas leis” (SÓFOCLES, 2008, p.40). Talvez, este seja o pleno sentido agustiniano, retomado de modo consciente, tendo em vista que Irene parece ser uma mulher inabalável, com uma sabedoria que transcende as leis morais de seu tempo. E num espelho da própria Agustina, trata-se de uma mulher insubmissa de matiz sibilina.

Já na terceira vez em que afirma ter interpretado a personagem grega, Irene faz menção ao irmão de Electra (Orestes), aquele que retornou, fingindo sua própria morte, para ajudar a irmã em sua obsessiva vingança:

IRENE: Eu fiz a Electra e, enquanto ensinava o maior dos crimes e o punha nas entranhas do meu irmão como um ovo de víbora, sentia um fio de paixão que percorria toda a nossa linhagem e eu recebia na minha mão como a faca do sacrifício. Matar era oferecer um sacrifício aos deuses; agora é *fait-divers*. (BESSA-LUÍS, 1996, p.70)

Se atentarmos para a relação entre paixão e obsessão, Irene ressalta a ideia de influência para a concretização de seu desejo, ou seja, o prazer no convencimento do outro. A semelhança entre as “paixões” de Irene e Electra consiste no fato de que a ajuda do outro se torna fundamental. Na visão de Agustina, a mulher coloca a sua vontade nas entranhas do homem, “como um ovo de víbora” (BESSA-LUÍS, 1996, p.70), significando a vitória prazerosa do ser feminino. Podemos pensar também que tanto Irene quanto Electra saem triunfantes na execução de seus desígnios: Irene continua com seu amante Miguel, numa silenciosa vingança contra Leonor, a mulher mais jovem. Electra, por sua vez, atinge seu objetivo mortal, ao se unir com o irmão, para assassinar a própria mãe.

Por outro lado, a diferença entre a Electra original e a recriada na obra agustiniana está no fato de Irene ser mais melancólica. Em outras palavras, possui uma triste e desencantada percepção do mundo moderno que nos compreende: “Agora, veja o que há agora: funcionários, líderes do computador. Somos uma ficha e mais nada” (BESSA-LUÍS, 1996, p.70). Desta forma, a personagem agustiniana retoma e exalta o mundo

grego, em sua beleza e tragicidade, com a paixão e o sentido profundo dos gestos: “Matar era oferecer um sacrifício aos deuses; agora é *fait-divers*” (BESSA-LUÍS, 1996, p.70). Em outros termos, pode-se dizer que, no mundo presente, há somente a banalidade do mal.

Em síntese, a palavra *agora* é reiterada no sentido de desencantamento com o contemporâneo. Convém esclarecer que *fait-divers* são notícias dadas nos jornais ou programas televisivos, apenas porque são curiosas ou inusitadas, com o objetivo de chamar a nossa atenção, mas com um humor que beira o tédio cotidiano. Neste gênero, os envolvidos são pessoas comuns, sem nenhuma grandiosidade, ou seja, o que impera é a banalidade das ações. De forma semelhante, Leonor, a mulher mais jovem, revela sua intuição feminina sobre o tempo passado e o desejo de saber, como uma evocação de um passado grandioso e mítico: “Dantes a mulher tinha poder. Não se percebe como perderam o poder, as mulheres. Quando queremos saber, dizem-nos que é a histeria das ilhas” (BESSA-LUÍS, 1996, p.45).

Talvez Agustina queira defender que uma compreensão mais profunda do tempo em que vivemos só pode ser trazida à tona pela voz da mulher. Considerando o substrato mitológico grego como marcadamente patriarcal, Agustina exalta a estética e a visão de mundo sofocliana por não deixar sobressair a figura masculina: Agamêmnon e Orestes não são os personagens principais da tragédia de Sófocles, mas sim Electra. Logo, podemos pensar também que Miguel e Rogério não são as criaturas centrais de *Party*: são, mais uma vez, a meu ver, masculinidades falhadas; e isto se concretiza pelo olhar e pelas vozes das mulheres que os rodeiam, Irene e Leonor. Estes homens falhados parecem mais *túteres* manipulados pelo desejo feminino. Em suma, Miguel é o vulgar sedutor e Rogério é o homem rico que perde todos os seus bens.

O resgate da personagem mítica (Electra) promove um processo de nova focalização, isto é, enfatiza o poder da visão feminina em detrimento da masculina, e, assim, pressupõe crescer em importância o lado feminino da História. O mito, acrescido de uma nova possibilidade, tem por consequência ser a soma das possibilidades e, portanto, torna-se outro (KURY, 2008). Na versão agustiniana, a pluralidade significativa e a investigação sobre o humano advinda da tragédia grega tornam-se ainda mais eficazes com a potência da intertextualidade, na medida em que Agustina retoma e problematiza a ordem das coisas, não apenas cultivando tal obra mitológica, mas criando novos enigmas: “Éramos indigentes sem enigmas. Afastamos uns, criamos outros. Há uma espécie de virgindade no enigma das coisas” (BESSA-LUÍS, 1996, p.60). Assim, pela

última vez, Irene irá repetir a frase “Eu fiz a Electra” (BESSA-LUÍS, 1996, p.71) no sentido de complexificar, agora, a questão da dedicação feminina:

IRENE: Eu fiz a Electra. Era uma grega no sentido mais feminino: cheia de caridade e dedicação, o único tesouro que os deuses deram à mulher. Mas a dedicação é uma forma de desespero, e só no desespero somos felizes. Por isso, livro-me de me privar do abandono do homem que amo. (*Volta a cantar*). (BESSA-LUÍS, 1996, p.71)

É significativo considerar que Agustina não simplifica o ser feminino, muito pelo contrário, posto que problematiza em profundidade aforística os sentimentos e os gestos da mulher que tende a buscar o sentido da felicidade: “Mas a dedicação é uma forma de desespero, e só no desespero somos felizes” (BESSA-LUÍS, 1996, p.71). Nas tragédias gregas, o desespero e a dedicação de Electra são dignos de nota; enquanto modos de existir e enquanto materialização do destino. No entanto, vale lembrar que se tratava de uma época intensamente impregnada de grandiosidade. Já para Agustina, a grandiosidade é ledão engano e suas personagens têm consciência disso, pois tudo se transforma em *fait divers*, banalidade trivial dos homens em geral.

É apenas no horizonte da intertextualidade que o jogo agustiniano toma forma e permanece menos obscuro, o pêndulo entre a nobreza e a decadência se move incessantemente revelando sentidos como algo consolador. Para Irene, importa demonstrar a magnanimidade de interpretar Electra, com a consciência de que os homens em geral não compreenderão o seu enigma. Não obstante, tal dizer torna-se intensamente prazeroso, pois o teatro, enquanto uma encenação dedicada ou uma *performance*, é a singular felicidade a ser alcançada, numa espécie de gesto fictício consolador. Trata-se, por fim, do “único tesouro que os deuses deram à mulher” (BESSA-LUÍS, 1996, p.71).



[Imagem 6: Filme *Party* (1996): Irene, em atitude sedutora, canta para Rogério diante da lareira].

5 SIBILA, FANNY E EMA: TRÊS MULHERES COM MÁSCARA DE FERRO

5.1 Sobre a retomada de um “drama estático”

Cala-te, cala-te. Voltamos ao nosso pedestal
como as três Graças que somos.

[BESSA-LUÍS, *Três Mulheres com máscara de Ferro*, 2014, p. 21]

Joan Scott (2011) formula algumas perguntas muito válidas em seu ensaio sobre a história das mulheres, quando questiona, por exemplo, através de quais processos as ações dos homens vieram a ser consideradas uma norma representativa da história humana em geral. Ou seja, por que as ações das mulheres foram subestimadas e subordinadas a uma arena particularizada, menos importante? Quais perspectivas estabelecem fundamentalmente os homens como atores históricos primários? E qual é o efeito sobre as práticas estabelecidas da História, se olharmos os acontecimentos pelo lado de outros sujeitos, as mulheres, por exemplo?

Neste sentido, a peça *Três Mulheres com Máscara de Ferro* (2014), de Agustina Bessa-Luís, compõe um diálogo dramático muito significativo, considerando uma perspectiva feminina marcante, sem a intervenção masculina no drama, isto é, há unicamente três personagens agustinianas fundamentais: “Sibila”, “Fanny” e “Ema”. Essas mulheres são protagonistas de três romances da autora que, justamente, subvertem os valores vigentes a partir de uma presença e um modo de agir femininos. As obras são, respectivamente, *A Sibila*, de 1954; *Fanny Owen*, de 1979; e *Vale Abraão*, de 1991.

Na concepção de Isabel Pires de Lima (2014), a obra teatral *Três Mulheres com Máscara de Ferro* nasce de uma espécie de “autointerpelação” de Agustina Bessa-Luís perante os seus próprios textos, sem deixar de notar também os significativos cruzamentos intertextuais que, por exemplo, *Fanny Owen* realiza com o universo camiliano, ou *Vale Abraão* com *Madame Bovary*, de Flaubert, e a tradição do bovarismo.

Nesta peça, de forma emblemática, as três mulheres agustinianas estão “na atitude das três Graças” (BESSA-LUÍS, 2014, p.15), como a didascália inicial indica:

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, 2014, p.15)

Segundo Pierre Grimal (2005), as Graças (Cárites, em latim *Gratiae*) são divindades da Beleza e, talvez, na sua origem, fossem apenas forças da vegetação. Elas são as responsáveis por espalhar a alegria na natureza e no coração dos homens e dos deuses. Moram no Olimpo, na companhia das Musas, com as quais, por vezes, formam coros, além de participarem do séquito de Apolo, sendo, geralmente, representadas como três irmãs, com os nomes de Eufrosina, Talia e Aglaia, ou seja, três donzelas nuas agarradas umas às outras pelos ombros. Duas delas olham numa direção e a do meio olha na direção contrária. Têm Zeus como pai e Eurínome, filha de Oceano, como mãe, mas, às vezes, em algumas versões, esta função é desempenhada por Hera. Atribui-se às Graças toda a espécie de influências nos trabalhos do espírito e nas obras de arte. São elas que tecem a veste de Harmonia, acompanham de bom grado Atena, deusa dos labores femininos e da atividade intelectual, e também fazem companhia a Afrodite, a Eros e a Dioniso:



Imagem 7: *A primavera* de Sandro Botticelli (1480)



Imagem 8: Detalhe das “Três Graças”

De acordo com Isabel Pires de Lima (2014), a partir do lugar das Graças do mundo clássico, enquanto divindades da beleza, isto é, inebriando o coração dos homens e dos deuses por meio da dança e do coro, as mulheres da obra de Agustina também cantam através do manuseio da arte da palavra, num jogo de desvendamento e ocultação.

Estas mulheres, que vão se apresentar umas às outras, se assemelham, de modo apaixonante, às mulheres veladoras de Fernando Pessoa no drama estático *O Marinheiro*, de 1913, cujo enredo dramático, de modo análogo, não apresenta nenhuma ação. Essa peça promove, porém, “a revelação das almas” (PESSOA, 1966, p.113) por meio da palavra. Desta perspectiva, vale a pena lembrar a própria definição de “teatro estático”, a partir da ótica de Fernando Pessoa:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas (PESSOA,1966, p.113).

Segundo Renata Soares Junqueira (2013), são precisamente as características simbolistas da peça de Fernando Pessoa (sobretudo a valorização de elementos rítmicos e sonoros), que perfazem uma linguagem sensivelmente poética, capaz de sugerir com eficácia o universo onírico das protagonistas (das mulheres veladoras), indicando, assim, os mistérios que envolvem a vida e a morte, diante dos quais não somos nada, e a realidade aparente do nosso cotidiano torna-se insignificante. Pode-se depreender, portanto, que estes valores simbolistas, reelaborados pelo poeta dramaturgo, criam um misterioso espetáculo musical, uma sinfonia de vozes femininas com poder de acalentar o espectador.

Não obstante o domínio da presença feminina, o homem como tema não é, em nenhum momento, excluído dos diálogos agustinianos. A primeira personagem a falar sobre os homens na peça *Três Mulheres com Máscara de Ferro* é Ema (Bovarinha), que se revela ou se autointitula, logo no início da peça, como “a mulher do médico”, explicando às demais amigas que se casou por amor: “Ele vivia do outro lado do rio e eu via-o pelo binóculo e parecia-me que estava ao meu lado. Parecia que podia arranjar-lhe a gravata e tirar-lhe um fio do casaco” (BESSA-LUÍS, 2014, p.16).

Fanny, porém, contesta-a, logo em seguida, supondo ou desconfiando de uma traição por parte de Carlos, o marido de Ema: “um cabelo, queres dizer” (BESSA-LUÍS, 2014, p.16). Ema, todavia, responde: “Um cabelo? Hã não! Os homens são-me fiéis, não sei porquê. Acho que tenho qualquer coisa de bruxa” (BESSA-LUÍS, 2014, p.16). Ema, na verdade, confessa não se importar com os homens; entretanto, preocupa-se principalmente com a sua imagem diante deles, ou seja, com a sua aparência: “Então tenho que agradar ao meu espelho. Aos homens não me importo. Eles são o meu espelho, também é verdade” (BESSA-LUÍS, 2014, p.17).

Logo depois, Fanny Owen, que parece saber tudo sobre Ema, tece a sua opinião sobre os amantes da Bovarinha: “Acho que eles a amam. Amam-na como doidos. Choram e torcem as mãos de desespero e depois fingem que não sentem nada e abandonam-na

para parecer que não sentem nada. Eles também têm orgulho” (BESSA-LUÍS, 2014, p.17). Fanny conclui, de modo categórico, que somente acredita nos hábitos, declarando: “As mulheres são hábitos de homens”, e que “um homem que ama nunca é um homem honesto” (BESSA-LUÍS, 2014, p.18).

Pode-se dizer, assim, que Agustina apresenta um feminismo por meio do paradoxo, posto que, em suas obras, os *homens* são tema e motor para as suas reflexões sobre o amor, porém, na maior parte das vezes, a representação compreende homens falidos ou inválidos. Por sua constante fraqueza ou sedução duvidosa, corroboram, no fundo, um pungente tédio nas relações amorosas. Não será à toa, portanto, que Alda Maria Lentina, ao propor uma análise dessa obra, estabelece a conjugação de dois eixos principais: “feminismo e subversão” (LENTINA, 2018, p. 90), sublinhando que, se, por um lado, as discussões em torno do posicionamento de Agustina em relação aos feminismos se pulverizam em diferentes direções, por outro, de acordo com a investigadora, a escritora portuguesa cria um “*continuum* de vozes no feminino”, afirmando uma “preocupação em rastrear a evolução da condição feminina portuguesa, resgatando, portanto, a quintessência da memória dos feminismos portugueses” (LENTINA, 2018, p. 99).

Nesse sentido, acredito que o feminismo velado e complexo de Agustina Bessa-Luís, todavia, torna-se patente e inequívoco em *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, seja pela disposição acima descrita por Lentina (2018), seja por meio da contundente fala de uma de suas criaturas, 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, 2014, p.24).



[Imagem 9: *As Três Graças* de Antonio Canova, 1813].

Fica claro, portanto, que, na visão de Agustina, a liberdade e a tão sonhada igualdade entre homens e mulheres ainda não foram alcançadas ou, simplesmente, não foram conquistadas. Se o feminismo, a partir de 1980, começou a preocupar-se com o tema da diversidade entre as mulheres, da mesma forma, de modo significativo, ele se caracteriza por criticar o uso monolítico da categoria “mulher”. De acordo com Carla Cristina Garcia (2015), apesar dos diferentes rumos que foi tomando, a maior força do feminismo (e de sua longa história) nasce, em primeiro lugar, por ser uma teoria sobre justiça, e em segundo, por ser uma teoria crítica: isto implica dizer que “o feminismo politiza tudo o que toca” (GARCIA, 2015, p. 94). De fato, verificamos que o mesmo ocorre com o teatro épico de Brecht.

Desta perspectiva, é importante destacar que tradição e vanguarda constituem um par dialético estruturante da história literária e social (DINE, 2000, p. 23). Como bem percebeu a poeta portuguesa Ana Hatherly (1979), ciclicamente, a tradição é recusada e revolvida; uma nova ordem proposta que começa a ser recusada, é depois instaurada e, por fim, ultrapassada. Por outro lado, como era na visão de T.S. Eliot, o sentido histórico, que tanto é o sentido do intemporal como do temporal, é o que torna um escritor curiosamente tradicional; é, de modo paralelo, o que o torna mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade. Este mesmo sentido envolve uma percepção não do que há de passado no passado, mas da sua presença; assim, o sentido histórico compele um autor e um artista a escrever não meramente com a sua própria geração nos olhos, mas sim com um sentimento de que toda a literatura da Europa, desde Homero, e dentro dela toda a literatura do seu próprio país (como é o caso inescapável de Agustina em Portugal), possui emblematicamente uma ordem e uma existência simultâneas.

5.2 A tragédia do emudecimento

Sem o sofrimento, uma mulher não é ninguém.
[Bessa-Luís, *Três Mulheres com máscara de Ferro*, 2014, p. 21]

Agustina Bessa-Luís, no fundo, pretende questionar os limites do silenciamento humano, principalmente, o da mulher, a partir de um enigma dado pelo choque intersubjetivo entre o masculino e o feminino, mas também do enigma dado na construção ficcional, a partir da articulação de diversas vozes femininas que se encontram. Por outro lado, a aparente tragicidade da mulher é fortalecida por meio do próprio silenciamento ou

emudecimento construído na cena. Duma análise mais detida da peça *Três Mulheres com Máscara de Ferro* (2014) resulta, com efeito, a percepção de uma imposição trágica contemporânea; em outras palavras, Agustina cria um obstáculo misterioso, inerente ao diálogo intersubjetivo, deixando entrever, de modo emblemático, a condição paralisante da mulher no mundo contemporâneo.

Charles Segal (1993), um dos mais reconhecidos estudiosos da tragédia, esteve especialmente preocupado com a dimensão afetiva das tragédias de Eurípides, no que diz respeito à resposta emocional do público, mas também se interessou pelo potencial de reflexão que gerariam estas tragédias enquanto obras monumentais. Queremos destacar, assim, a autoconsciência de Eurípides em relação à sua própria arte dramática e à sua linguagem poética. O mais interessante na análise de Segal (1993), porém, é, na verdade, indicar a diferença entre a experiência masculina e a feminina, concernente às mais diferentes situações de luto, tristeza e lamentação, tendo em vista, por exemplo, a contenção das "lágrimas" por parte dos homens, cujo choro não era bem visto na sociedade grega (SEGALL, 1993), sendo sinal de feminilidade. Logo, tal ação deveria ser severamente contida. Este tipo de análise interessa na sua carga histórica e cultural, a princípio, mas de modo especial, nos chama a atenção por estar ligada a uma significativa interpretação do presente.

Nesta linha de pensamento, há uma fraqueza masculina indicada pelo choro que aparece na peça *Três mulheres de Máscara de Ferro* (2014), de Agustina Bessa-Luís. Na descrição de Ema (a Bovarinha), há a lamentação da personagem articulada com a imagem simbólica de uma mulher triste, no relato do passado, mas também é indicado o choro de seu pai, por ouvir justamente o desejo mortal da filha:

EMA: (...) Não conheci a minha mãe. Morreu quando eu era pequena, muito pequena. Nós tínhamos um oratório grande como uma carruagem e ele tinha dentro flores de cera e a imagem duma mulher triste, sentada. Tinha brincos de brilhantes nas orelhas e sete espadas de prata espetadas no peito. Um dia, meu pai, que gostava muito de mim, disse-me assim: “Estes brincos, dou-tos quando fores grande. Podes levá-los aos bailes com um vestido cor de açafão”. *Eu fiquei triste. Devia ficar contente, mas fiquei triste. “Porque ficaste triste” disse-me meu pai. “Eu quero os brincos; mas sem as espadas não prestam. Quero as sete espadas no meu coração” O meu pai começou a chorar.* (BESSA-LUÍS, 2014, p.21, *grifos meus*)

No que diz respeito ao silenciamento da mulher, Agustina parece perceber esta significativa relação entre o passado e o presente, uma vez que a tragicidade da mulher envolveria a questão de um emudecimento fatal. Em *Três mulheres com máscara de ferro*

(2014), este fato é emblemático, na medida em que o “principal” não pode ser dito, nem é revelado exatamente pelas personagens mulheres da peça, sendo, na verdade, Ema a única a perceber esta questão enigmática: “Não disseste o que é o principal, Fanny Owen” (BESSA-LUÍS, 2014, p.25). A conversa entre estas mulheres agustinianas desdobra-se, portanto, em *emudecimento*. A atitude final de Fanny Owen é a do silenciamento impositivo, em virtude do gesto de colocar o dedo nos lábios, pedindo o silêncio da outra personagem:

EMA: Cala-te, cala-te. Voltamos ao nosso pedestal como as três graças que somos.

SIBILA: Eu não gosto muito de lugares altos.

FANNY: Nem eu, nem eu. Anda, eu seguro em ti.

SIBILA: Então vamos.

(sobem para o sítio das Graças e ficam transformadas em estátuas. Ema volta a mexer-se e pergunta:)

EMA: *Não disseste o que é o principal*, Fanny Owen.

(*Fanny põe o dedo nos lábios pedindo silêncio. Ficam imóveis.*)
(BESSA-LUÍS, 2014, p.25, grifos meus)

A tragédia do emudecimento composta por Agustina estabelece uma ligação com a percepção grega, na mesma linha das reflexões de Charles Segal, em *Euripides and the Poetics of Sorrow* (1993). O autor defende que o sofrimento e a tristeza são essenciais para a compreensão da beleza trágica. Deve-se sublinhar ainda que a fronteira entre o espaço masculino e o feminino era algo que já existia na sociedade grega; não obstante, os tragediógrafos souberam explorá-la com variações sutis. Por meio desta intersecção de papéis entre as experiências masculina e feminina, estaria, por exemplo, a percepção de que o poder masculino se desdobra, curiosamente, em persuasão e sedução femininas. O que vem a comprovar que a vulnerabilidade masculina estaria não apenas inscrita nas tragédias gregas, mas seria um tema recorrente no mundo contemporâneo, com potencial reflexivo na construção e desdobramento da arte dramática.

Na visão de Segal (1993), a tragédia grega já apresentava as tensões e as angústias femininas que não podiam ser facilmente verbalizadas na sociedade. A arte trágica já se preocupava com questões como o amor verdadeiro e o casamento. Daí, pode-se inferir que, de modo indireto, muitas tragédias apenas validavam as normas que envolviam a submissão da mulher, sobretudo em relação ao pai e ao marido, condenando qualquer comportamento feminino desviante. Entretanto, as tragédias gregas, como as de Eurípides, já abordavam os perigos do sistema social sufocante, em virtude da extrema limitação econômica e emocional imposta às mulheres. Neste sentido, a arte trágica dava

asas à imaginação do público e gerava justamente a reflexão sobre os desejos reprimidos, incluindo as fantasias reprimidas das mulheres. Este ponto estabelece uma ligação com a obra de Agustina, que gera uma reflexão sistemática sobre a repressão dos sentimentos femininos, incluindo a supressão da própria fala, como é o caso de *Três Mulheres com máscara de Ferro* (2014), na sintomática cena em que Fanny põe o dedo nos lábios pedindo silêncio (BESSA-LUÍS, 2014, p.25).

Contudo, a derradeira reflexão grega era de que a entrega total em tais paixões poderia levar o ser humano à ruína. Não à toa, os desejos de natureza erótica e sexual das mulheres eram a causa de serem consideradas seres mais fracos, isto é, incapazes de lidar propriamente com a questão. Nas tragédias de Eurípides, este fato fica claro em virtude da dicotomia aguda entre a experiência masculina e a feminina, indicando que os homens apreciam mais o poder, o privilégio e o acesso à vida pública, enquanto as mulheres deveriam encontrar caminhos ocultos para compensar a sua falta de poder na sociedade.

Como percebeu muito bem Isabel Pires de Lima (2014), as personagens de *Três mulheres com máscara de Ferro* são duplamente *personae*, pois transportam, para além das máscaras, enquanto personagens *per se*, as máscaras de ferro postas no rosto desde o início deste emblemático drama estático, indicadas já no título da peça. A ensaísta portuguesa relembra, ainda, que muitas das personagens femininas de Agustina transportam máscaras que lhes vão conferindo identidades mutantes. Basta lembrar, apenas a título de exemplo, a protagonista de *A Corte do Norte* (Emília), que se transforma em Rosalina, Sissi e Rosamunde. Do mesmo modo, as três protagonistas da peça de Agustina são todas marcadas pela duplicidade, e, por conseguinte, não se mostram de forma transparente, porque, assim, "prolongam o enigma do feminino" (LIMA, 2014, p.46). É justo notar que, ao se apresentarem mutuamente no gesto simbólico de retirada das máscaras, parece que elas apenas ensaiam um desvelamento que, em última análise, não ocorre, uma vez que o enigma "principal" das mulheres com máscara de ferro não é revelado.

Desta forma, as falas das personagens desta peça situam-se num terreno indeterminado e híbrido entre o monólogo e o diálogo, sendo que as mulheres não conseguem "ultrapassar eficazmente o silêncio que as separa" (LIMA, 2014, p.47). Isto se configura em virtude dos momentos de rememoração que contribuem para a compreensão de seus próprios percursos de vida e suas identidades fictícias. Estes momentos de monólogo rememorativo, em suma, desenvolvem-se como forma de

protesto e reflexão, na medida em que se erigem como brevíssimas narrativas de um episódio passado e alçado a uma dimensão metonímica.

Vasco Graça Moura (1999), em "Sobre a melancolia em Portugal", analisa o quadro do pintor português de ascendência grega Nikias Skapinakis, nascido em 1931, intitulado *Encontro de Natália Correia com Fernanda Botelho e Maria João Pires* (1974). Duas escritoras e uma musicista: todas elas artistas portuguesas com obras premiadas. Segundo Graça Moura (1999), há, especificamente nesta tela, os recessos secretos de uma certa incomunicabilidade, arvorada em dimensão ontológica da mulher portuguesa:

Podemos aperceber-nos hoje de que o que Nikias quis representar, e nos quis comunicar com grande economia de recursos plásticos, foi também a melancolia enquanto modalidade saturniana do conhecimento do mundo, exercida como atributo e ofício privativos das mulheres que ele pintou nas várias tríades contemplativas a que deu sempre aquele mesmo nome obsessivo, "para o estudo da melancolia em Portugal"(...) Talvez tudo isto, que é também uma dimensão visceral do tão português sonhar acordado e amarrado a saudades do futuro, aconteça sob o signo de uma indelével melancolia apegada ao nosso sentido de realidade e dele indissociável, como a nossa existência o é do chão em que nos movemos ou nos imobilizamos, afinal esse mesmo chão em que ela está sentada no retrato, vestindo de azul forte e com as mãos pousadas sobre os joelhos, e em que se vai estendendo, sob a sombra que projetamos à medida que a luz avança, a dúplice fronteira das devorações do tempo e da memória. (MOURA, 1999, p.112-113)

Ora, articulando essa linha de pensamento aos textos aqui analisados, a melancolia parece ser o denominador comum do povo português e, nesse sentido, Agustina Bessa-Luís também soube captar este ponto com um rigor singular em suas obras. À luz desta perspectiva, podemos depreender, sobretudo, que há uma dimensão melancólica que continua a emanar da obra de Agustina (como no quadro de Skapinakis), suscitando a reflexão: a potência da intuição e da incomunicabilidade. Em resumo, estas artistas mulheres poderiam ser "qualificadas sob o signo da melancolia pelo que tinham de intuição certa, mas não explicitamente verbalizável ou representável, no captar da sua ligação à medula dos mundos respectivos" (MOURA, 1999, p. 111).



[Imagem 10: *Encontro de Natália Correia com Fernanda Botelho e Maria João Pires* (1974)]

De acordo com Silvina Rodrigues Lopes (2008), na obra agustiniana o elemento feminino contamina a dilaceração trágica com o irrisório do humor. Essa, aliás, constitui a característica de certas personagens femininas de Bessa-Luís: a de passarem como intensidades que vão garantindo o estremecimento do mundo. Por outro lado, o que estaria implicado no trágico, em Agustina, seria a consciência da duplicidade ou forma do disperso, tal como explica Lopes: “[...] a consciência através do qual o irreparável se comunica e se estanca” (LOPES, 2008, p.325).

Se, tal como postula Lopes (2008), seria condição de uma cultura manter viva a contradição e a comunicabilidade dos opostos, a obra de Agustina Bessa-Luís situa-se na linha que, desde Proust e Virginia Woolf, divergiu anarquicamente em muitas direções para tocar e dar espessura verbal ao fundo inominável em que assenta a nossa linguagem. Por conseguinte, há uma ideia trágica em Agustina que assimila perfeitamente a divisão, e isto compreende um destino enigmático que só pode ser afirmado através de interpretações enigmáticas, uma vez que “[...] não é fácil dizer como as coisas se passam. Quase tudo jaz debaixo do peso do encoberto, na profundidade da História” (BESSA-LUÍS, 1985, p.247).

Ainda de acordo com Silvina R. Lopes (2008), por meio da curiosidade agustiniana, que envolve a descoberta do mundo, interessa sublinhar sobretudo dois aspectos: o primeiro é o fascínio pelo vivo e pelo estranho, pelo indecifrado; o segundo é a intensidade da experiência, que a desvia de critérios de bem e de mal: “Na História como lastro dos acontecimentos, não há nada, as larvas são simulacros de simulacros, que repetem uma memória imemorial” (LOPES, 2008, p.327).

No meu entender, o teatro de Agustina Bessa-Luís descortina-se a partir destes aspectos: a melancolia, a incomunicabilidade e o enigma do feminino. Não obstante, o efeito retórico de Agustina gera um excesso de significação, que não deve ser tomado como ponto negativo, mas que pode ser o desdobramento do mais íntimo pormenor, integrante de um movimento problematizador. Isto é, a manifestação de um excesso que abre na obra zonas de obscuridade.

Em suma, o processo de divergência, inerente à obra agustiniana, contempla a afirmação do duplo como constitutivo. Como a exibição de uma cena que possui dentro de si vários espelhos, assim o método agustiniano de construção expõe uma pluralidade de significados e, ao mesmo tempo, uma operação literária na sua irreduzível contradição. Para Virginia Woolf, por exemplo, no que tange à sombra dos gregos que nos atinge até hoje, há uma espécie de tristeza e permanência inexoráveis:

Com apenas o som do mar em seus ouvidos, o vinho, o prado e os riachos, os gregos foram até mais conscientes do que nós em relação ao implacável destino. Há uma espécie de tristeza no fundo da vida a qual eles não desejaram minimizar. Inteiramente conscientes de sua própria permanência na sombra, e, ainda assim, atentos a cada tremor e clarão da própria existência, eles perduram e resistem. (WOOLF, 1925, p.38)

Em contrapartida, como bem destacado por Anamaria Filizola (2000), somente a ficção incorpora o mistério como matéria de escrita, trabalho de pastora sedentária, como Bessa-Luís o faz de modo exemplar. A ficcionista portuguesa, portanto, não é uma historiadora caçadora, posto que a fábula, envolta eternamente em um mistério essencial, será, nas palavras de Agustina, “mais saudável ao espírito que a poeira das horas” (BESSA-LUÍS, 1985, p.10). Ela preocupava-se, em suma, com o livro em que o “grande mundo deve ser escrito” (BESSA-LUÍS, 1985, p.10). E tal crença a autora deixa explícita e endereçada ao leitor, desde o prólogo de sua obra *A monja de Lisboa*, de 1985:

Ao leitor deixo uma palavra confortadora: volto à ficção em que o livro do grande mundo deve ser escrito. Porque um resto de mistério é necessário às opiniões. A História é uma tradução deficiente que tem por ela o fator da atividade, fator que falta ao escritor. O historiador situa-se entre os povos caçadores; o escritor, entre os povos pastoris. Volto aos meus campos de trevo, onde a pseudo-realidade nada tem de fuga; é tudo que nos informa sobre o espírito de conciliação. (BESSA-LUÍS, 1985, p.10)

Este “resto de mistério” (BESSA-LUÍS, 1985, p.10) envolve uma tristeza e uma consciência trágica do mundo; por conseguinte, as mulheres agustinianas absorvem tal elemento trágico. Desejosa do destino fatal – como, a título de exemplo, em *Vale Abraão* (1991), e também na peça *Três Mulheres com máscara de Ferro* –, Ema Boverinha, a partir de sua duplicidade, torna-se um sinal patente de que todas as mulheres agustinianas, no fundo, refletem sistematicamente sobre seu destino, potencial e nebuloso, porém ainda “querem as sete espadas no coração” (BESSA-LUÍS, 2014, p.21).

5.3 Desvelando a “sororidade” agustiniana

Vamos contar um caso importante das nossas vidas.
Vemos aí o que é o principal.
[Bessa-Luís, *Três Mulheres com máscara de Ferro*, 2014, p. 19]

Uma miríade de mulheres agustinianas, fortes e ousadas, toma a palavra para si, e, ganha voz pela força do questionamento teatral e ficcional. O que significa o eterno

retorno de Sibila, Fanny e Ema? Quem são estas mulheres indeléveis que, pela escrita de Agustina, “a poeira das horas” não corroeu? (BESSA-LUÍS, 1985, p.10). Estas mulheres conseguiram, dentro da ficção, rasurar o papel de subalternidade que lhes foi imposto. Em outros termos, conseguiram sobreviver a essas intempéries reanimando seu próprio passado. E se ninguém sobrevive apenas à sombra do passado, ninguém sobrevive renegando o passado. Deste prisma, inferimos que, por causa do poder de tecer fortes redes de intertextualidade, plural e significativa, a arte literária agustiniana torna-se instrumento de liberdade.

Segundo Eduardo Paz Barroso (2017, p.68), as mulheres agustinianas são inteligentes e controversas. Entretanto, permanecendo e disfarçando-se no tempo, a contundente voz das mulheres na ficção de Agustina “[...] resiste à usura dos instantes e, de cada vez que as encontramos, encontramos-nos num diálogo com o presente” (BARROSO, 2017, p.68). Isto implica considerar um processo de indagação por meio da escrita, enquanto possibilidade reflexiva. Porém, o que deve ser salientado é o lastro de “enraizamento” na terra arquetípica como possibilidade de semear e colher. Nesses parâmetros, a personagem Quina desdobra-se da ficção para o teatro de Bessa-Luís e se move como uma das principais representações do feminino na obra agustiniana. Por isso, “[...] a capacidade de tornar a palavra profética e a mobilidade nos espaços reais e simbólicos para que a casa da Vessada remete, é o bem mais importante que Quina tem para transmitir” (BARROSO, 2017, p.69).

Uma contribuição importante à discussão sobre a liberdade das mulheres, no âmbito do próprio pós-estruturalismo, foi dada por Gayatri K. Spivak (1985), que cunhou a expressão “essencialismo estratégico” (SPIVAK, 1985, p.05). Isto implica dizer que os grupos em posição subalterna, como é o caso das “mulheres”, tendem a ser reduzidos a uma categoria simplificadora e estereotipada, que tanto nega a multiplicidade de suas experiências quanto naturaliza os efeitos da dominação. É contra essa “simplificação” que o feminismo pretende enfatizar os problemas da utilização da categoria “mulheres”. Spivak (1985), no entanto, propõe um uso estratégico de categorias “essencializadoras”, entendendo que elas são necessárias para a produção da identificação, sem a qual a mobilização política não poderia inicialmente se realizar.

Nessa mesma linha de pensamento, é preciso entender que a recusa a conceder qualquer validade à categoria coletiva “mulheres” pode ter interesse no mundo contemporâneo, mas pode inviabilizar, na concepção de Miguel e Biroli (2014), a atuação do feminismo como movimento político, já que ele deixaria de se referir a qualquer grupo

social concreto. Assim, independentemente do impacto das provocações das autoras pós-estruturalistas, o feminismo permanece às voltas com a identificação do seu sujeito, *a mulher*. É justo notar que a política pós-identitária, defendida pela teoria *queer*, encerra uma contradição em termos, uma vez que o ponto de partida de toda ação política é a produção de uma identidade coletiva, o que não quer dizer que tal identidade deva ser absoluta, imutável ou irrevogável.

Nesta linha de reflexão, conforme Maristela Kirst Girola (2013, p. 79), as personagens masculinas de Bessa-Luís opõem-se às femininas, contribuindo para a configuração de seu caráter, ou seja, as oposições estabelecidas por meio de pares antitéticos são comuns na obra agustiniana. A título de exemplo, no romance *A Sibila*, uma oposição significativa ocorre mesmo entre as personagens femininas: Maria e Estina representam mulheres que se submetem ao jugo masculino, perpetuando o sistema patriarcal, enquanto Quina e Germa não aceitam o matrimônio, nem a supremacia dos homens. Ainda segundo Girola (2013), é importante sublinhar que, de um modo geral, os homens representam a instabilidade, o transitório, e as mulheres, pelo contrário, simbolizam a permanência e a continuidade.

É importante frisar que Agustina Bessa-Luís, por meio de suas personagens mulheres, propõe-se questionar a incomunicabilidade reinante e, com muita sutileza, torna suas personagens integrantes e unidas por meio da ficção. Trata-se de um questionamento cíclico e aberto que pretende, na verdade, rasurar o silêncio hereditário.

Exemplar nesta ótica de mulheres livres e desejosas de novos mundos, temos a reflexão sobre Quina de *A Sibila*. De acordo com Girola (2013), por exemplo, Quina é uma personagem complexa, pois irá transgredir seu espaço inicial, a casa da Vessada (um espaço fechado e feminino), para transitar no espaço aberto e público, dominado pelos homens, de forma histórica. Assim, a heroína passa a transitar entre estes dois mundos, o público e o privado, todavia estabelecendo um elo significativo entre eles. É interessante observar, nesse sentido, que Quina, ao expandir suas fronteiras, percorrendo espaços abertos, alcança também ascensão social, sendo um ganho significativo para a personagem, no que diz respeito à sua condição como mulher, pois agora é “considerada rica e [começa] a ser saudada no adro pelas fidalgas” (BESSA-LUÍS, 2017, p.56).

Quina, portanto, sente atração pelo mundo exterior, associado historicamente aos homens, como signo de dominação. Sendo assim, Quina, de modo semelhante, também “amava o mundo, as suas manifestações de poder, de grandeza (BESSA-LUÍS, 2017, p.89). Deste prisma, Quina, ou a “sibila”, parte para o espaço aberto e público,

comumente dominado pelos homens, para defender inicialmente a sua propriedade, a casa da Vessada.

De acordo com Agustina Bessa-Luís, em sua obra *As metamorfoses* (2005), a Sibila é uma mulher também sujeita a metamorfoses, já que esta seria a mais patente e curiosa unidade de suas personagens mulheres. A metamorfose exorciza o medo. Esta criatura, por conseguinte, é uma sedutora complexa, a paixão tornava-a incansável e o medo era a sua forma de esperança. Desde criança esteve entregue aos trabalhos mais pesados da casa. Embora tivesse uma irmã mais velha e a mãe em idade ativa, ela escolhe a parte mais pesada, que era gerir a cozinha, cozer o pão e aprontar as refeições para a família. No entanto, Quina é movida por uma paixão de competência, de se fazer valer aos olhos do pai e dos irmãos que a tratavam como se dela não houvesse nada a esperar. Para Agustina, Quina (a Sibila) não era bonita nem muito saudável: "Uma dor aguda no peito fazia-a parar um momento e respirar fundo" (BESSA-LUÍS, 2005, p.64). Contudo, seu pai, se estava presente, olhava-a com doçura. E esse olhar era tudo o que ela desejava: "[...] voltava ao trabalho, a sua forma de sedução" (BESSA-LUÍS, 2005, p.64).

Fanny, outra mulher sedutora e fatal, também é sujeita a metamorfoses. Segundo a própria Agustina, não é uma mulher bonita, é sem dúvidas uma rapariga estranha, possuindo o esplendor dum mancebo na sua idade mais perturbante. Enquanto sua irmã se contenta com segredos de pequeno alcance, Fanny lê muito e escreve num diário. Ela assume, portanto, um papel de artista: "Tinha sempre à cabeceira um livro e uma lamparina, junto aos anéis que brilhavam" (BESSA-LUÍS, 2005, p.16). Fanny, na verdade, nasceu para um amor trágico e, segundo Agustina, as mulheres, ironicamente, não se apaixonam, antes vivem em estado de unidade com o universo, e isso pode ocasionar uma revelação na multiplicidade da criação que elas transportam em si. Por isso, "[...] quem ler com o coração a Fanny, quem vir o filme e seguir o seu diálogo, quem assistir à morte de Fanny, cruza um rio donde não volta mais. É bom que isso não aconteça, porque as verdades não são para a gente a quem é proibida a metamorfose" (BESSA-LUÍS, 2005, p.36).

Por esta perspectiva, pode-se dizer que Agustina Bessa-Luís pensa e elabora sistematicamente uma genealogia feminina em sua obra teatral, compondo uma linhagem de mulheres ficcionais também ilustres, e que se destacam, justamente, por uma subversão (criada a partir da esfera da literatura) em que as vozes sibilinas, de mulheres em metamorfose, fortes e sábias, podem ecoar no tempo de forma perene.



[Imagem 11: Ensaio do espetáculo *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, setembro de 2014].

5.4 À sombra das veladoras de Fernando Pessoa

Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser queremos-lo sempre ter sido no passado...

[Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, 2003, p.06].

Vem à tona todo o azeite das contradições, dos complexos, dos conflitos interiores, das ambiguidades, das perversões, das insatisfações, dos fetichismos, dos recalamentos, das saudades, das ilusões, das desilusões [Eurico Carrapatoso, 2014, p. 69]

São muitas as semelhanças entre as três mulheres agustinianas de *Três mulheres com Máscara de Ferro* (2014) com as três enigmáticas veladoras de Fernando Pessoa. O fato mais marcante é que todas são plenamente personagens e têm consciência disso. Se Sibila, Fanny e Ema são icônicas criações agustinianas, as veladoras de Pessoa também sabem que são manipuladas por um ser ilustre, que possui a dimensão do todo, como o próprio Fernando Pessoa poderia ter sido enquanto dramaturgo: “Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?” (PESSOA, 2003, p. 164). Nesta perspectiva, todas as mulheres usam máscaras; isto, é, as de Agustina e as de Pessoa, uma vez que a máscara simboliza este inextricável fingimento teatral: uma encenação propositada que as afasta do mundo real e adensa o mistério do ser.

Vale a pena lembrar que as veladoras de Pessoa conversam apenas entre si, exatamente como as mulheres agustinianas, sem nenhuma outra voz (de outra personagem) que atrapalhe o seu misterioso e inefável diálogo. Nestas duas peças, o que impera é a palavra feminina, o saber da mulher e a profundidade da alma de cada uma. Todas têm algo a dizer umas às outras, ou seja, contam o que foram no passado (ou falam sobre a indeterminação de quem foram no passado) e, assim, parecem falar simplesmente para aliviar o tédio: “Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...” (PESSOA, 2003, p. 03). Todavia, nesta ambiência

irreal de sonho, as três donzelas desejam ou simplesmente tentam revelar de forma nebulosa o que amaram e o que odiaram, onde viveram e o que sonhavam; e também quais eram os seus medos. Entendo que no texto dramático de Agustina este dado não será diferente, simbolizado, em outros termos, pelo medo da paralização ou petrificação plena.

Todas essas questões são pertinentes (e solidárias) e merecem algum esclarecimento, pois a revelação do ser torna-se fulcral no drama estático de Agustina. Cada mulher, entretanto, desconhece a outra, (nenhuma parece conhecer as irmãs fictícias), sendo necessária uma apresentação no tempo presente de cada uma, como revela a 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 comprar um bacorinho na feira” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 15). E pergunta em seguida, dirigindo-se a Ema Bovarinha: “E aquela quem é?” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 15).

Fanny Owen também mostra o seu desconhecimento em relação à sua irmã personagem: “Quem és? Uma atriz? (...) “Uma mulher da vida?” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 15). E Ema (ainda sem tirar sua máscara de ferro) responde diretamente não ser nem uma atriz, muito menos uma prostituta, pois “as aparências enganam” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 15). Pode-se dizer que as enigmáticas donzelas de Pessoa são ainda mais indeterminadas (se comparadas com as personagens de Agustina), já que as veladoras não possuem nomes próprios: são elas apenas conhecidas como *Primeira*, *Segunda* e *Terceira* veladoras. A irrealidade também é marcante em relação ao espaço das veladoras: “Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo” (PESSOA, 2003, p. 03).

De acordo com Renata Junqueira (2013), a supressão do tempo alia-se a elementos bem conhecidos da tópica simbolista, tais como a reflexão sobre a efemeridade das coisas e sobre o significado do ser; o desejo de substituir a vida pelo sonho, a valorização das pausas (que nos remete ao império do silêncio e da morte), tudo isso, ao que se acrescenta a completa imobilidade das personagens no palco, provoca a sensação de suspensão da vida. “Num tal contexto, a fala das personagens é o único sinal de vida, de resistência à estagnação” (JUNQUEIRA, 2013, p.92).

A meu ver, Agustina refletiu sistematicamente sobre este ponto (contra a petrificação da mulher), ao transformar suas personagens mulheres em estátuas, restando apenas as palavras trocadas (ou cantadas) num profícuo diálogo com as veladoras de Pessoa. Se o texto simbolista era intensamente musical, não podemos nos esquecer que o texto de Agustina foi posteriormente transformado em libreto, sendo apresentado

enquanto ópera em outubro de 2014 (no Teatro Aberto de Lisboa, com direção artística de João Lourenço). “Como texto escrito para ser visto e ouvido, o apelo assim feito aos sentidos poderia ser potenciado numa realização através da música, tal como acontecera nos primórdios da ópera” (LEMOS, 2014, p.53). Segundo escreveu o compositor Eurico Carrapatoso, que participou da transformação musical da peça, a partitura ficou com três seções distintas:

Prelúdio instrumental, no qual as três Graças, saindo da letargia da sua condição mitológica, ganham o sopro da vida. Três planos *ostinati*: 1º plano, no piano, relativo a Fanny (alfa e ômega, princípio e fim, anjo e demônio, qual ícone bizantino alçado em posição *pantocrator*); 2º plano, nas cordas, relativo a Ema (aqui, pedais cavas e uterinas no violoncelo; ali, harmônicos no violino a saber a um vento de insustentável leveza); 3º plano, no clarinete, relativo a Sibila (canto telúrico/duriense de ave divinatória, com alguns laivos gregorianos que, no conjunto dos três planos, poderá fazer lembrar rituais litúrgicos de um tempo pós-nuclear). (CARRAPATOSO, 2014, p. 70)

Na primeira seção, o lirismo, a dissonância e a incompreensibilidade moderna e contemporânea tornam-se a tônica musical do espetáculo. Já na segunda seção, a música estaria mais distante, ou na “terceira pessoa”, como diz o compositor, “rolando livremente sobre os carris de meia dúzia de motivos recorrentes, alguns deles bem cinéticos, como por exemplo, o gorjeio acidulado do clarinete, sempre sibilino” (CARRAPATOSO, 2014, p. 70). No momento em que as três mulheres revelam o que é o principal, a música estaria na “primeira pessoa”, vindo à tona “todo o azeite das contradições, dos complexos, dos conflitos interiores, das ambiguidades, das perversões, das insatisfações, dos fetichismos, dos recalamentos, das saudades, das ilusões, das desilusões, dos remorsos, das pulsões” (CARRAPATOSO, 2014, p. 69). Por último, na terceira parte, o epílogo instrumental acompanharia o regresso das três personagens à sua condição inicial de mulheres petrificadas.

Por outro lado, de acordo com Vera San Payo de Lemos (2014), que participou da elaboração dramaturgical da ópera, o dinamismo da obra de Agustina pode ser dado apenas pelas diferenças e os contrastes entre as mulheres e os respectivos pontos de vista e histórias de vida:

Centrado num tema, inicialmente enigmático, que se vai revelando em variações, desenvolvidas de forma contrastante, o diálogo adquire a dinâmica própria de um debate filosófico em que se reflete sobre a relação entre ser e parecer, essência e aparência, verdade e mentira, os homens e a mulheres, em busca do que possa ser definido

como o principal, o conhecimento que se retira de uma experiência de vida como sendo a essência de toda a vida. (LEMOS, 2014, p.57)

A brevidade do texto de *Três mulheres com Máscara de Ferro* potencializou a transformação da peça em libreto. É curioso notar que um libreto é, na maior parte das vezes, um resultado de reescrita; uma adaptação de um texto já existente. Assim, o libreto e o teatro influenciaram-se mutuamente ao longo dos tempos, adotando de forma livre os respectivos conteúdos e técnicas (LEMOS, 2014). Neste sentido, a potencialidade musical é outro dado marcante na semelhança entre o drama estático de Fernando Pessoa e de Agustina.

Se a música pode ser considerada a mais abstrata das artes, estas peças interligadas representariam uma espécie de estética da ausência. Em Agustina o espaço é nulo ou indefinido; já em o *Marinheiro*, o quarto do castelo também nos remete a um dado completamente onírico ou fantasmagórico. Talvez a arte simbolista do fim do século XIX nos traga alguma luz para entendermos melhor a conexão destes dois dramas estáticos. A resposta desenvolver-se-á, por conseguinte, no “interior de um quadro que proclama a superioridade da lírica, impõe a simbiose de modos e géneros, rejeita a conflitualidade e o movimento bem definidos, condensa a acção, reduz as personagens, esbate e simplifica os cenários” (PIMENTEL, 1991, p.64).

Tal superioridade lírica é perceptível na peça de Agustina, como nesta fala de Ema: “Meu marido era um homem honesto mas não um homem de palavra. Amava-me e morreu porque morri. Mas a palavra destina-se à vida e não à morte” (BESSA-LUÍS, 2014, p.18). Ou ainda nesta fala da Sibila, ao modo Alberto Caeiro de compor poesia: “Pensar, não penso. Choro e rio, que são conversas que não precisam de estudo. (BESSA-LUÍS, 2014, p.18). Se Caeiro, o mestre, é ligado à natureza, a Sibila agustiniana está semelhantemente ligada à terra: “Eu sou Quina, lavradeira. Nasci no campo” (BESSA-LUÍS, 2014, p.15). Será a Sibila a mulher mais importante das três, num diálogo com o processo de heteronímia de Pessoa? Será também a Sibila a mulher mais sábia? Fanny Owen, a mulher mais ciumenta das três, não concordaria, retrucando: “Quer dizer que é mais esperta do que eu?” E a própria Sibila, sem despertar a fúria da sua irmã ficcional responderá: “Não quero dizer isso. Nunca se quer dizer a verdade” (BESSA-LUÍS, 2014, p.18). Aqui, o fingimento também se revela fulcral e indica a profunda ligação com a “autopsicografia” de Fernando Pessoa: “O POETA é um fingidor/Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/A dor que deveras sente” (PESSOA, 2010, p.42).

N´O *Marinheiro*, verifica-se a questão do Ser / Não Ser, o que ocorre também em grande parte dos heterônimos poéticos de Pessoa. Por isso, podemos considerar que na obra pessoana como um todo existe uma espécie de "germinação contínua, a partir de núcleos originários que se ramificam e entrelaçam numa rede múltipla e intrincada de relações mútuas" (SEABRA, 1974, p. 37). Coerente com este postulado, a obra de Agustina proporciona um entrelaçamento ficcional. Ou seja, suas personagens, Sibila, Fanny e Ema de *Três Mulheres com máscara de Ferro* contam suas histórias, que advêm originariamente dos romances agustinianos, numa teia ficcional intrincada e entrelaçada. Neste sentido, numa tentativa de encontrar “o que é o principal” (BESSA-LUÍS, 2014, p.18). Sibila propõe contar um caso importante de sua vida:

SIBILA: Eu começo. Não sou tímida nem tola, senhoras. Eu começo: minha mãe contava que quando tinha sete anos a chuva apanhou-a no caminho para casa. Era já de noite porque no Inverno os dias são pequenos, e havia um ribeiro que ela não podia passar. A água tinha crescido muito e ela não via onde pôr os pés. Estava assim aflita quando um rapaz de aí dezoito anos chegou à beira dela. “Aonde vais, menina?” – disse ele. Era loiro como o trigo e levava na mão uma vara de marmeleiro. “Segura-te nesta vara que eu ajudo-te a passar”. Minha mãe ficou toda contente e disse-lhe, já do outro lado do ribeiro: “Sr. Josezinho, muito agradecida.” O rapaz gritou-lhe, quando a viu correr pelo caminho fora. “Quando fores grande, eu caso contigo. Não te esqueças.” (BESSA-LUÍS, 2014, p.19)

Tais lembranças nos levam ao avanço do elemento épico na peça de Agustina: não há ação, tudo se torna longínquo e altamente ficcional, pois, tal como postulou Pessoa, há tão somente “momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade” (PESSOA, 1966, p.113). A história narrada do passado de seus pais por Sibila remete ao amor ou paixão repentina do rapaz pela inocente menina. Trata-se ainda da obsessão agustiniana pela relação conflituosa entre homens e mulheres. Se analisarmos mais detidamente a cena descrita, há uma distância que separa o rapaz da moça, representada pelo ribeiro, talvez como símbolo da dificuldade ou da incomunicabilidade entre os seres. Ainda assim, há o esforço para a junção amorosa, que, de fato, ocorre, pois segundo a Sibila-Agustina: “No leito do ribeiro também se faz a cama” (BESSA-LUÍS, 2014, p.18).

Por conseguinte, de acordo com a Sibila, esta história e esta moral seriam “o principal”. Já para suas irmãs personagens (Fanny e Ema), o principal será algo distinto. Para Ema, numa história contada também sobre a sua mãe e sobre uma imagem de mulher triste: trata-se do sofrimento e do desejo de morte. “Sem o sofrimento, uma mulher não é ninguém” (BESSA-LUÍS, 2014, p.21). Já Fanny não tem a oportunidade de dizer o

principal ou simplesmente não quer dizê-lo, logo que é interrogada ao final da peça por Ema: “Não disseste o que é o principal, Fanny Owen” (BESSA-LUÍS, 2014, p.25). “Fanny põe o dedo nos lábios pedindo silêncio” (BESSA-LUÍS, 2014, p.25). Logo em seguida, voltam a estar petrificadas. Nesses parâmetros, o horror da petrificação se dá na mesma medida (e no mesmo momento) da tragédia do emudecimento.

Desta análise do drama estático *Três Mulheres com Máscara de Ferro* (2014), inferimos que a plenitude do imaginário em Agustina somente se realiza neste pleno processo intertextual, numa espécie de “presépio aberto” para que seus leitores-espectadores possam fitar e admirar, ao fim e ao cabo, a própria teia infinita e nebulosa da literatura portuguesa, com seus múltiplos e enigmáticos significados.

6 CONCLUSÕES MOVEDIÇAS

Satisfaz-se a inteligência com uma teoria, mas o espírito fica sempre interrogativo, alternando entre a crise de recato e de despudor.
[Agustina Bessa-Luís, *Kafkiana*, 2012]

Agustina Bessa-Luís foi decididamente uma autora esfíngica, isto é, não pretendia solucionar seus enigmas, mas, pelo contrário, era pródiga em propor mistérios ficcionais infinitos, fazendo com que seu leitor se perdesse em um labirinto obscuro e aforístico, numa intertextualidade fecunda com a literatura ocidental, desde Sófocles até Brecht; e também numa intertextualidade com sua própria obra sibilina. Qualquer tentativa de definição da obra agustiniana carrega em seu bojo uma dúvida que se aprofunda em seu âmago, pois, afinal, parece mais justo pensar que Agustina é astuciosamente indecifrável. No entanto, tentamos lançar alguma luz no que nos pareceu mais fecundo ou supostamente claro de perceber: Agustina foi uma leitora voraz do teatro português.

Neste sentido, nomes importantes como Almada Negreiros, Raul Brandão, Alfredo Cortez, António Patrício e Fernando Pessoa foram convocados de modo exemplar, o que nos leva a concluir que Agustina dialogou com a dramaturgia de Portugal para compor a sua própria obra teatral. Em sua intensa obsessão pelos enigmas, a escritora modifica significativamente a ordem das coisas, reelaborando o modo de escrever teatro. Daí, na minha perspectiva, ela inscreve-se na arte moderna e pós-moderna, posto que tende a construir e a alimentar animais multifacetados ou desfigurados. Em outras palavras, isto significa que Agustina desconstrói a ideia de obra perfeitamente ordenada para compor sua estranha ou híbrida obra teatral, obedecendo, na verdade, a uma lógica moderna e contemporânea de retomada e de decomposição.

O labor estético de Agustina Bessa-Luís obedece, sobretudo, a um “desejo de mover a História e tirá-la da sua imobilidade” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 2). Desta forma, este aspecto contempla a ideia de “plenitude do imaginário”, tal como pensada por Álvaro Manuel Machado (1983), quando há uma elaboração complexa que é, na verdade, “[...] plenitude do imaginário – mas que é também plenitude do inacabado, do infinitamente recomeçado” (MACHADO, 1983, p.11).

Assim, cristaliza-se no horizonte estético um conceito fundamental para compreender a obra de Agustina: *a plenitude do imaginário* como caudal libertador. Esta noção tende, realmente, a retirar a História de sua imobilidade, e, de modo paralelo, por meio da linguagem e da reflexão, deseja suprimir uma estagnação profunda dos indivíduos e da própria cultura, tal como propôs Agustina Bessa-Luís: “[...] este

congelamento do indivíduo, como exemplo circular e perfeitamente emparedado, que eu quis sempre evitar” (BESSA-LUÍS, 1982, p.02).

Agustina tende mais para o elemento mágico no enfrentamento da questão entre a arte e realidade, arte e política, por exemplo, sem excluir totalmente um e outro termo. Ancorada no tempo do paradoxo, com uma dicção que muito a aproxima, em vários momentos, de um pensamento pós-moderno, a autora sublinha o elemento mágico da realidade, sem dar respostas definitivas para as questões complexas do mundo. Ou seja, o paradoxo erige-se como base para a reflexão sobre o ser humano e a sua inserção na sociedade, na qual o diálogo artístico e ontológico aparece, porém, sublinhando a impotência do homem face ao contraditório.

Em nossa análise, a “memória do amor”, presente na obra e no pensamento de Agustina Bessa-Luís, está, efetivamente, repleta de incomunicabilidade. Isto implica dizer que as personagens agustinianas, sobretudo as de seu teatro, vivem permanentemente em contenda e em distanciamento, o que resulta na incompreensão do próprio *eu* (constantemente decadente, entediado, melancólico e estático). Por outro lado, tais criaturas são marcadas pelo abismo da ignorância do *outro*. Daí que seja patente na obra dramaturgica de Bessa-Luís a crise do diálogo, problemática ainda sem solução.

A tendência estático-dinâmica aparece, portanto, como um signo marcante no teatro agustiniano, com suas personagens transformadas em *manequins* de forma recorrente, tal como ocorre na peça *O tempo de Ceide* (1994), cujo eixo central foi a família e a vida ficcionalizada do escritor português Camilo Castelo Branco, muito admirado e requisitado pela autora. Tal tendência estática será adotada de forma inequívoca mais tarde, como pudemos notar, na peça *Três mulheres com máscara de ferro*, (2014), uma vez que as próprias personagens agustinianas clássicas (Sibila, Fanny e Ema) se apresentam neste estado de petrificação (na atitude das três graças do mundo clássico), apenas dialogando (ou filosofando) entre si, numa referência pontual ao drama estático *O Marinheiro* (1915), de Fernando Pessoa.

Nesses parâmetros, conseguimos chegar a três conclusões (movediças): a primeira, a relevância de uma construção teatral assente numa matriz de relações conjugais e familiares, comumente elaborada por Agustina Bessa-Luís, e ancorada no nível da linguagem ficcional para uma constante subversão dos valores vigentes. Segunda: a outra face deste mesmo problema parte da constatação de que não há exterioridade possível para o poder, pois ele está presente em todas as relações sociais. Logo, torna-se plausível entender o teatro agustiniano como um projeto com ênfase ao

choque intersubjetivo, delineando um espaço representacional próprio para o questionamento das relações de poder, principalmente entre homens e mulheres. Terceira: a patente incomunicabilidade entre estes mundos (feminino e masculino), ressaltada a todo instante pela escritora por meio de seus diálogos.

Podemos dizer ainda que o tédio se torna algo caro à estética agustiniana porque constitui, na verdade, uma espécie de sombra dos personagens representados em toda a sua obra dramaturgica, uma sombra que encobre o falhanço do homem moderno. Podemos mencionar, neste sentido, os personagens Sören, Camilo, Garrett, Miguel e Rogério. Este último personagem dirá com todas as letras: "Para o tédio não há remédio nenhum. Senão, veja como prosperam os cartomantes, os adivinhos e os curandeiros. Prometem vencer a impotência e a frigidez, fazem negócio com o sexo, e afinal do que se trata é do imenso tédio" (BESSA-LUÍS, 1996, p.67).

De acordo com o filósofo Lars Svendsen (2006), o tédio não é apenas um estado mental interior, mas uma característica do mundo, pois participamos de práticas sociais saturadas de tédio. E a literatura, ao fim e ao cabo, traz luz a esta questão: "Via de regra, a literatura é muito mais iluminadora que estudos sociológicos ou psicológicos quantitativos" (SVENDSEN, 2006, p.13). Vimos que, na obra agustiniana, o tédio não constitui um problema menor, sendo necessário estudar a questão mais a fundo. Assim, deve-se olhar o tédio, enquanto uma experiência existencial fundamental. No entanto, é preciso lembrar que ele só passou a ser um fenômeno cultural há cerca de dois séculos, destacando-se como um fenômeno típico da modernidade. A explicação para tal incidência poderia ser encontrada no ambiente social do indivíduo: "Estamos lidando aqui com uma investigação do homem numa situação histórica particular (...) nós que vivemos à sombra do Romantismo, como românticos inveterados, sem a fé hiperbólica do Romantismo no poder da imaginação para transformar o mundo" (SVENDSEN, 2006, p.13).

Convém notar, todavia, a recorrência do prazer pelo paradoxo. Esta questão foi percebida, inclusive, pelo cineasta Manoel de Oliveira, quando destacou o feérico paradoxo do pensamento agustiniano, ao demonstrar o que as mulheres têm de bom e, ao mesmo tempo, como "perversos" são os homens. Em contrapartida, é também possível "fazer exatamente a demonstração contrária, isto é: a das mulheres maldosas e dos 'santos' homens" (OLIVEIRA *apud* LEÃO, p. 57, 2017). Por meio dessa problemática, encontramos a forma dinâmica do pensamento de Bessa-Luís, repleto de ironia e paradoxo, florescendo a composição complexa e conflituosa de suas personagens

(homens e mulheres) em seu teatro. Isto tende a comprovar que a incomunicabilidade é um elemento patente na estética da autora, incluindo esta espécie de humor desviante, que se constitui como a base de sua elaboração artística, capaz de desconstruir toda e qualquer superficialidade no desvelamento das modernas relações humanas.

No meu entender, o universo masculino está em constante desmoronamento na obra teatral agustiniana, e este fato é revelado, na maioria das vezes, pelas personagens mulheres, dotadas de uma força e de uma sabedoria mística reveladora. Em outras palavras, tal como analisamos, todo o espaço masculino, no teatro de Agustina, está envolto numa névoa de queda e de debilidade, representado no significativo falhanço de seus personagens sedutores (homens) e na banalidade cotidiana das famílias, ou seja, na decadência do lar burguês. Tal esfacelamento surge indicado pela presença e pelas palavras femininas, ou seja, é a mulher quem determina o sentido das coisas por meio de uma esfera de força mística, ou simplesmente por meio da palavra poética.

A rebeldia clássica de D. Juan é desconstruída e trespassada de um lado a outro, afetando as mulheres agustinianas. Assim, este dado concerne à ideia de insubmissão e de força das personagens femininas e à falta de virilidade dos homens sedutores. Sobre este ponto, as mulheres não estão alheias e não são colocadas em estado secundário nas peças agustinianas; muito pelo contrário, elas contemplam um protagonismo e um desejo de liberdade de modo exemplar. Desde a primeira peça de Agustina, *O Inseparável* de 1958, até a última *Três mulheres com Máscara de Ferro*, publicada em 2014, as mulheres lutam contra o seu próprio apagamento. Suas vozes são ouvidas em alto e bom som pelos interlocutores homens, tal como faz Maria ao próprio marido, em *O Inseparável*: “És um pobre diabo, estou farta de ser tua criada” (BESSA-LUÍS, 1958, p. 53).

Se levarmos em conta que o conflito entre o masculino e o feminino é uma obsessão agustiniana, pois está presente em todas as suas peças de teatro, na minha perspectiva, a insubmissão feminina revela um singular potencial feminista da autora, que desejou dar a sua contribuição para as letras portuguesas por meio de uma reivindicação ficcional ou um “direito” neste conflito de reinos: “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, 2014, p.24).

O teatro de Agustina Bessa-Luís permite ainda uma articulação entre diversos conceitos teóricos sobre o teatro moderno: da incomunicabilidade ao estatismo (no modo de pensar Szondi-Sarrazac) e no distanciamento brechtiano, levando principalmente uma

alta reflexão para o centro do palco, sempre, por conseguinte, por meio da palavra, a autora portuguesa reivindica a importância dada à linguagem (como na concepção de Fernando Pessoa sobre o teatro estático, designadamente pela “revelação das almas pelas palavras trocadas”, configurando um caminho sem volta no qual as figuras “nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação”; PESSOA, 1966, p.113). De modo paralelo, tal processo desdobra a noção do teatro épico brechtiano, no que diz respeito ao princípio de afastamento: a identificação emocional truncada, com expectativas subitamente corroídas.

Verificamos, ainda, que as personagens agustinianas não estão alheias ao espectador-leitor. Ou seja, elas possuem conhecimento do todo, têm plena consciência de que são personagens e atuam (a exemplo de Sibila, Fanny e Ema), e que, deste modo, suas vozes ecoam no tempo/espço de modo estético e intertextual. Isso se dá em virtude de muitos dos seres ficcionais agustinianos serem artistas ou personagens consagrados e conhecidos no âmbito literário (como Sören, Camilo e Garrett). Por seu turno, o homem torna-se objeto de investigação, em sentido plenamente brechtiano: o espectador é colocado em contraposição ao que é representado, exigindo uma reflexão, para que, a partir daí, seja capaz de tomar as suas próprias decisões. Neste sentido, é despertada a atividade de quem observa, seu raciocínio crítico, por meio da fecunda estranheza e ironia deste processo, com o conhecimento de que o homem é mutável e, ao mesmo tempo, pode ser ainda modificador de sua realidade circundante.

Por fim, Agustina, enquanto escritora esfíngica, não apenas reelabora e revisita o teatro português, mas também joga na tentativa de reescrever ou rasurar o pensamento e o teatro ocidental. Qual seria, pois, a singularidade da obra teatral agustiniana, se os avatares da teoria teatral moderna já foram totalmente dissecados, como a teoria do estranhamento de Brecht? Há algum experimento formal que necessitasse ser reelaborado? Qual foi a motivação de todas estas lembranças?

Se tudo é movediço em Agustina, então, cabe-me concluir na companhia de Peter Szondi: “A história da dramaturgia moderna não tem um último ato, sobre ela ainda não se baixou a cortina” (SZONDI, 2011, p. 155). Em síntese, é provável que Agustina tenha feito uso da sua potente circularidade intertextual para justamente conceder a possibilidade de o leitor voltar a interrogar de forma artística, como um mergulho profundo nas águas modernas e pós-modernas que supostamente conhecemos, a repetição da incomunicabilidade humana.

REFERÊNCIAS

- ABIB, J. R. **O teatro inovador de Natália Correia**. Araraquara: UNESP/FCLAr, 2010 (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários). Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/91541?show=full> Acesso em 08 de março de 2021.
- ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ALVES, M. C. F. “O tempo e a feminilidade sob o vasto manto do arlequim: breve reflexão sobre a epistemologia feminista da diferença a partir do pensamento de Julia Kristeva”. **Revista Brasileira de Direito, IMED**, Passo Fundo, vol. 9, nº 1, p. 98-115, jan-jun 2013. Disponível em: <https://seer.imed.edu.br/index.php/revistadedireito/article/view/510> Acesso em 05 de maio de 2021.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. In: **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2005.
- AVELLA, A. A. **Um concerto em tom de conversa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAIOTTO, C.C. A expressão feminina no filme *O Convento* e no romance *As terras do risco*. In: LIMA, I. P. de *et al.* (coord). **Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís**. Fund. Eng. Antônio de Almeida, 2017, p. 281-290.
- BARBOLOSI, L.; PLANA, M. Épico/Epicização. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 76-79.
- BARRENTO, J. **A chama e as cinzas: um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000)**. Lisboa: Bertrand, 2016.
- BARROSO, E. P. Questões de caráter e valores em três personagens femininas de Agustina. LIMA, I. P. de *et al.* (coord). **Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís**. Fund. Eng. A. de Almeida, 2017, p 67-77.
- BARTHES, R. **Aula**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. **O rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. 2ª. ed. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. Tradução: Heidrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e História da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERTUSSI, L. Almeida Garrett. In: MASINA, L. (org.) **Guia de Leitura: 100 autores que você precisa ler**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BESSA-LUÍS. A. **A bela portuguesa**. Lisboa: Edições Rolim, 1986.

_____. A. A condição da mulher portuguesa (depoimento). In: RIBEIRO, S. *et al.* **A condição da mulher portuguesa**. Lisboa: Estampa, 1972, p. 31-47.

_____. **A corte do Norte**. Lisboa: Guimarães Editores, 2008.

_____. **Aforismos**. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

_____. **Alegria do mundo I**. Escritos dos anos de 1965 a 1969. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.

_____. **A mãe de um rio**. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

_____. **A ronda da noite**. Lisboa: Guimarães Editores, 2006.

_____. **A Sibila**. São Paulo: Mediafashion, 2017.

_____. **As metamorfoses (Graça Morais)**. Lisboa: Don Quixote, 2005.

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

_____. **Contemplação carinhosa da angústia**. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

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

_____. **Doidos e amantes**. Lisboa: Guimarães, 2005.

_____. **Estados eróticos imediatos de Sören Kierkegaard**. Lisboa: Guimarães Editores, 1992.

_____. **Fanny Owen**. Lisboa: A Bela e o Monstro Edições, 2011.

_____. **Florbela Espanca: Vida e obra**. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. **Garrett, o eremita do Chiado**. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

- _____. **Kafkiana**. Lisboa: Babel, 2012.
- _____. **O inseparável ou O amigo por testamento**. Lisboa: Guimarães Editores, 1958.
- _____. **O Manto**. Lisboa: Bertrand, 1961.
- _____. **O Mosteiro**. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.
- _____. **O Sermão do fogo**. Lisboa, 1963.
- _____. **O Susto**. Lisboa: Guimarães Editores, 1958.
- _____. **Party: Garden-party dos Açores**. (Diálogos). Lisboa: Guimarães Editores, 1996.
- _____. **Santo António**. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- _____. **Três mulheres com máscara de ferro**. Lisboa: Babel, 2014.
- _____. **Vale Abraão**. Lisboa: Guimarães Editores, 1991.
- BALDAQUE, M. As três linguagens. **Três mulheres com máscara de ferro**. Lisboa: Babel, 2014.p.75-76.
- BORGES, J. L. **O livro dos seres imaginários**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRECHT, B. **Teatro completo**. Coord. & Trad. Christiane Roehrig e Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. **Estudos sobre teatro**. 2. ed. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROD, M. Posfácio. In: KAFKA, F. **O Castelo**. Paris: Gallimard, 1947, p.137-139.
- BUENO, A. F. Agustina, entre a História e a Ficção. In: LEÃO, I. P. de (org.). **Estudos Agustinianos**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2009, p 409-415.
- BULGER, L. F. **As máscaras da memória**. Estudos em torno da obra de Agustina. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.
- _____. **O ângulo crítico do entendimento do mundo**: estudos em torno da ficção de Agustina. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- BURKE, P. (org.). **A escrita da História**: Novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- BUTLER, J. Atos performáticos. Formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. De (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 213-230.

CABRERA, A. **Censura nunca mais**: a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo. Lisboa: Alêtheia editores, 2013.

CAMÕES, L. V. **Sonetos**. Barueri: Ciranda Cultural, 2015.

_____. **Os Lusíadas**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

CARLSON, M. **Teorias do teatro**. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CARRAPATOSO, E. Entre les trois mon coeur balance. **Três mulheres com máscara de ferro**. Lisboa: Babel, 2014. p. 67-70.

CARVALHO, S. Apresentação. In: **Teoria do drama burguês** (século XVIII). Trad. Luis Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.09-15.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Tradução: J. Guinsburg e Míriam Schnaider-man São Paulo: Perspectiva, 1992.

CERDEIRA, T. C. **O avesso do bordado**: ensaios de literatura. Lisboa: Caminho, 2000.

_____. **Formas de Ler**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

CIXOUS, H. O riso da medusa. In: BRANDÃO, I. *et al.* (org.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 129-155.

CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio Editores, 2018.

CORREIA, N. D. **João e Julieta**, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1999.

CORTEZ, A. **Teatro completo**. Introdução, pesquisa e fixação dos textos por Duarte Ivo Cruz. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

COSTA, I. C. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CRUZ, D. I. **Introdução ao teatro português do século XX**. Lisboa: Guimarães Editores, 1992.

_____. **História do teatro português**. Lisboa: Verbo, 2001.

DENUBILA, R. V. **A enciclopédia aberta de Agustina Bessa-Luís**: uma escrita entre parênteses. (Tese de Doutorado em Estudos Literários). Araraquara: UNESP/FCLAr, 2018. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/154159/denubila_rv_dr_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y Acesso em 30 de julho de 2021.

_____. A memória do amor ou a memória dos sentimentos: o eu e o outro em *O susto e Um cão que sonha*, de Agustina Bessa-Luís. **Landa**, Florianópolis, v. 4, no. 1, p. 39-61, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/175429>. Acesso

em 30 de julho de 2021.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1973.

DUARTE J. **O que é realidade?** São Paulo: Brasiliense, 2004.

DUMAS, C. **Estética e Personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís**. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. As mediações femininas na obra de Agustina Bessa-Luís: repensar o estatuto do artista na nossa contemporaneidade. In: LIMA, I. P. de *et al.* (coord). **Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís**. Fund. Eng. António de Almeida, 2017, p. 57-65.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Tradução de Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESSLIN, M. **O teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FERGUSON, R. **Lições de vida: Kierkegaard**. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FERNANDES, M.L.O. **Narciso no labirinto de espelhos**. Perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

FILIZOLA, A. **O cisco e a ostra: Agustina Bessa-Luís biógrafa**. Campinas: Instituto de Estudos da linguagem da UNICAMP, 2000. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270001?mode=full> Acesso em 02 de setembro de 2020.

_____. Expansões do riso homérico – O humor em Agustina ou humor, humores. In: LEÃO, I.P.; MENDES, M.C. (org.) **Humores e humor na obra de Agustina Bessa-Luís**. Famalicão: Edições Húmus, 2017. p. 11-20.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

_____. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2003.

_____. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1985.

_____. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.

_____. **Vigiar e punir.** Nascimento da prisão. 10^a. ed. Tradução de Ligia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, S. **O mal-estar na cultura.** Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2015.

_____. **Compêndio da psicanálise.** Tradução de Renato Zwick. São Paulo: Porto Alegre: L&PM, 2017.

GARCIA, C.C. **Breve história do feminismo.** São Paulo: Claridade, 2015.

GARRETT, A. **Frei Luís de Sousa.** São Paulo: Núcleo, 1997.

GASSNER, J. **Mestres do teatro II.** Tradução: Alberto Guzik e J. Guinsburg. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GATTI, L. Mauser de Garagem. Les Commediens Tropicales e o teatro de Heiner Müller. In: **Questão de Crítica.** Vol. IX. n. 67, abril de 2016. p. 89-106.

GOBBI, M. V. Z. **A ficcionalização da história:** mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GUIMARÃES, F. Uma poética teatral: Almada Negreiros. In: **Almada Negreiros, a descoberta como necessidade.** Atas do Colóquio Internacional. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p. 95-122.

HELENO, J.M. **Agustina Bessa Luís: a paixão da incerteza.** Lisboa: Edições Fim de Século, 2002.

HEUER, G.S.S. Do facto à ficção: a recriação de Garrett, O Eremita do Chiado de Agustina Bessa-Luís. LEÃO, I. P. de (org.). **Estudos agustinianos.** Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009.

IBSEN, H. **Hedda Gabler.** Tradução: Freire de Andrade. Lisboa: Presença, [196?].

JUNQUEIRA, R. S. As máscaras de Don Juan – apontamentos sobre o duplo no teatro de António Patrício. **Revista Letras,** Curitiba, v. 71, p. 81-94, 2007. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/14902> Acesso em 10 de dezembro de 2020.

_____. **Transfigurações de Axel:** leituras do teatro moderno em Portugal. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

_____. A obsessão das sombras ou culto do fragmento e pulverização da identidade no teatro de Raul Brandão. **SCRIPTA,** Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 137-161, 2º sem. 2003. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12508> Acesso em 2 de março de 2021.

KIERKEGAARD, S. Diário de um sedutor; Temor e tremor; O Desespero humano. **Os pensadores.** Trad. Carlos Grifo; Maria José Marinho; Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. **Ou-Ou: um fragmento de vida**. Primeira parte. trad. Maria José Marinho. Lisboa: Relógio D'água, 2018.

_____. **A Repetição**. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D'água, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Beauvoir presente**. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

LEÃO, I. P. de (org.). Cruzamentos (Humor e angústia em Agustina). In: LEÃO, I.P.; MENDES, M.C. (org.) **Humores e humor na obra de Agustina Bessa-Luís**. Famalicão: Edições Húmus, 2017.

_____. **Estudos agustinianos**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009.

_____. (org.). **Humores e humor na obra de Agustina Bessa-Luís**. Famalicão: Edições Húmus, 2017.

_____. Perversidades (*Party*: entre dois códigos). In: LEÃO, I.P.(org.) **Estudos agustinianos** Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009, p. 497-506.

LEHMANN, H. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEMOS, V. S. P. No séquito de Apolo. **Três mulheres com máscara de ferro**. Lisboa: Babel, 2014. p. 53-65.

LENTINA, Alda Maria. *Três mulheres com máscara de ferro: feminismo e subversão*. e-**Letras com Vida** – Revista de Estudos Globais: Humanidades, Ciências e Artes, Lisboa, no. 1, p. 90-100, 2018. Disponível em: <http://e-lcv.online/index.php/revista/article/view/15> Acesso em 10 de março de 2022.

LIMA, I. P. de *et al.* (coord.). **Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís**. Fund. Eng. António de Almeida, 2017.

_____. Um inédito de Agustina Bessa-Luís. Três Mulheres com Máscara de ferro: Cristalizações do feminino. In: **Três mulheres com máscara de ferro**. Lisboa: Babel, 2014. p.39-51.

LOPES, O. **Os sinais e os sentidos**. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

LOPES, S. R. **As hipóteses do romance**. Lisboa: Edições Asa, 1992.

_____. **A alegria da comunicação**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

_____. O estremecimento do mundo. In: LEÃO, I. P. de (org.). **Estudos agustinianos**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009, p. 325-330.

LOURENÇO, E. **A Nau de Ícaro**. Imagem e miragem da lusofonia. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **O canto do signo**: existência e Literatura (1957-1993). Lisboa: Ed. Presença, 1994.

_____. **O Labirinto da Saudade**: psicanálise mítica do destino português. Rio de Janeiro, Tinta da China, 2016.

LYOTARD, J. **A condição pós-moderna**. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MACHADO, A. M. **A abertura das palavras**. Ensaios de literatura portuguesa. Lisboa: Presença, 2007.

_____. **Agustina Bessa-Luís**: o imaginário total. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

_____. **O significado das coisas**. Ensaios de literatura portuguesa. Lisboa: Presença, 2017.

MAGALHÃES, I.A. **O sexo dos textos e outras leituras**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

MARQUES, E. A doença e o mal em *Os espaços em branco*. In: LIMA, I. P. de *et al.* (coord). **Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís**. Fund. Eng. António de Almeida, 2017, p. 291-300.

McCANN, H. *et al.* **O livro do feminismo**. Tradução: Ana Rodrigues. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

McROBBIE, A. **Postmodernism and Popular Culture**. New York: Routledge, 1994.

MEDINA, J. O Bovarismo (Da Emma Bovary de Flaubert à Luísa de Eça). In: **Eça de Queiroz e a geração de setenta**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

MENDONÇA, F. **Para o estudo do teatro em Portugal (1946-1966)**. Assis: Faculdade de Filosofia e Letras, 1971.

MIGUEL, L. F; BIROLI, F. **Feminismo e Política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014.

MILLET, K. **Política sexual**. Tradução: Alice Sampaio, Gisela da Conceição, Manuela Torres. Dom Quixote, 1970.

MOLIÈRE, D. **João ou o Banquete de Pedra**. Tradução de Nuno Júdice, Porto: Campos das Letras, 2006.

MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo (org). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 33-54.

NAVARRO, A. R. Sobre aforismos. In: LEÃO, I. P. de (org.). **Estudos agustinianos**.

Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009.p. 407-408.

NEGREIROS, J. A. **Teatro (Obras completas)**. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

NIETZSCHE, F. W. **Humano, demasiadamente humano**. Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

OLIVEIRA, A. J. Ética poética de *A Sibila*. In: LIMA, I. P. de *et al.* (coord.). **Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís**. Fund. Eng. António de Almeida, 2017, p. 269-280.

OLIVEIRA, P.M. Garrett: Agustina e o oitocentos. In: LEÃO, I. P. de (org.). **Estudos agustinianos**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009.p. 393-399.

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

PASSOS, R.P. **Ensaio sobre a cegueira e a experiência pós-moderna da verdade**. Latvia: NEA, 2014.

PATRÍCIO, A. D. **João e a máscara**: uma fábula trágica. Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1972.

PEREIRA, J. C. S. Relances no cosmograma crítico de Agustina (Prefácio). In: LIMA, I. P. de *et al.* (coord.). **Estudos agustinianos**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009, p. 15-21.

PESSOA, F. **Poesias**. Porto Alegre: L&PM 2010.

_____. **O Marinheiro**. Minas Gerais: Virtual Books – M&M Editores, 2003.

PIMENTEL, F.V. **Literatura dramática e fim-de-século (1886-1904)**: as duas crises, 1991.

RANK, O. **Don Juan et le Double**. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2001.

REBELLO, L. F. Uma demonstração pelo absurdo (Prefácio). In: FADDA, S. **O teatro do absurdo em Portugal**. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Cosmos, 1998, p. 13-15.

REGUANT, D. La mujer no existe. In: SAL, V. **Diccionario ideológico feminista**, vol. II, Barcelona: Icaria, 2001.

REYNAUD, M. J. Agustina e o problema do mal. In: LIMA, I. P. de *et al.* (coord.). **Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís**. Fund. Eng. António de Almeida, 2017, p. 151-160.

RODRIGUES, M. R. **Algumas considerações sobre o teatro épico de Brecht**. São Paulo: Cultura acadêmica, 2010.

_____. **Absurdo e censura na cena portuguesa:** estudo do teatro de Prista Monteiro. (Tese de Doutorado em Estudos Literários). Araraquara: UNESP, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/126579> Acesso em 01 de julho de 2021.

ROSENFELD, A. **O teatro épico.** 4ª. ed. São Paulo: Perspectivas, 2006.

_____. **Teatro moderno.** 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTOS, M. G. O pensamento filosófico-feminista de Simone de Beauvoir. **Revista Cult**, São Paulo, no. 207, 03 de novembro de 2015. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/pensamento-filosofico-feminista-de-beauvoir/> Acesso em 08 de outubro de 2020.

SARAIVA, A. J. **Iniciação à Literatura Portuguesa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **História da Literatura Portuguesa.** 17ª. edição. Porto: Porto Editora, 2005.

SARRAZAC, J. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** Tradução: André Telles. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

_____. **Poética do drama moderno:** de Ibsen a Koltès. Tradução: Newton Cunha; J. Guinsburg; Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARRAUTE, N. **A Era Da Suspeita – Ensaio Sobre O Romance.** Trad. Betty Milan. Lisboa: Coleção Ideia Nova, Guimarães Editores, 1963.

SCOTT, J. História das mulheres. In: BURKE, P. (org.). **A escrita da História:** novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 2011, p. 63-95.

SEABRA, J. A. **Fernando Pessoa ou o poetodrama.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

SEGAL, C. **Eurípides and the Poetics of Sorrow.** London: Duke University press, 1993.

SOARES, T. A. **Da recriação ao desvendamento:** a (des)construção do mito em Agustina Bessa-Luís. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1993. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas.

_____. Loucas, santas e hereges: faces femininas em Agustina Bessa-Luís. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, v. 16, no. 2, p. 76-88, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/38188> Acesso em 02 de maio de 2020.

SOBRINHO, M.M. **Dom Juan e o Donjuanismo.** Lisboa: Fonte da palavra, 2010.
SÓFOCLES. **Electra.** Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

STRATHERN, P. **Kierkegaard em 90 minutos.** Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

SUSSEKIND, P. Peter Szondi e a filosofia da arte. **Poiésis**, Niterói, n.11, p. 35-46, nov. 2008. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/25591> Acesso em 10 de junho de 2021.

SVENDSEN, L. **Filosofia do tédio**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução: P. Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno**. Tradução e notas: Raquel Imanish Rodrigues São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

_____. **Teoria do drama burguês** (século XVIII). Tradução: Luis Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. O mito no drama moderno e o teatro épico – um suplemento à Teoria do drama moderno e contemporâneo. (Apêndices). **Teoria do drama moderno**. Tradução e notas: Raquel Imanish Rodrigues São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

TAVARES, M. **Feminismos: percursos e desafios** (1947-2007). Amadora: Texto Editores, 2011.

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

TEIXEIRA, E. Vattimo. In: PECORARO, Rossano (org.). **Os filósofos: clássicos da filosofia v. III**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009, p. 376-397.

TOYNBEE, A. **Um Estudo da História**. Tradução: César Benjamim. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

VALENTIM, J.V. “Os sentimentos ocultos são os mais valiosos” ou da literatura como espaço de liberdade e de diversidade: uma leitura de *Ternos Guerreiros*, de Agustina Bessa-Luís. In: **Legados e Heranças: Políticas (inter)sexuais hoje**. (org.). FREITAS, M.; AMARAL, A.L.; SAMPAIO, M.L.; SILVA, A.M. Porto: Edições Afrontamento, p.275-296, 2019.

VALLS. A.L.M. Kierkegaard. In: PECORARO, Rossano (org.). **Os filósofos: clássicos da filosofia v. II**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009, p. 133-158.

VARIKAS, E. **Pensar o sexo e o gênero**. Tradução: Paulo Sérgio de Souza Jr. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

VASCONCELOS V. Considerações sobre amor em narrativas de Agustina Bessa-Luís. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, n. 39, p. 140-149, jan.-jun. 2018. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/248> Acesso em 08 de março de 2021.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade:** Nihilismo e Hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VIÇOSO, V. Raul Brandão. **Instituto Camões – Século XX**, [s.d.]. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/raul-brandao-35424.html#.YQhhuY5KiUk>
Acesso em 30 de julho de 2021.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

ZIZEK, S. (org.). **Um mapa da ideologia**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.