



<http://www.diva-portal.org>

This is the published version of a paper published in .

Citation for the original published paper (version of record):

Lentina, A M. (2018)

Três mulheres com máscara de ferro de Agustina Bessa-Luís: feminismo e subversão
e-Letras com Vida — Revista de Humanidades e Artes, 1(n. 1): 90-100

Access to the published version may require subscription.

N.B. When citing this work, cite the original published paper.

Permanent link to this version:

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:du-23724>

Três mulheres com máscara de ferro, de Agustina Bessa-Luís:

Feminismo e subversão

Três mulheres com máscara de ferro, par Agustina Bessa-Luís:

Féminisme et subversion

ALDA MARIA LENTINA¹

Resumo: Propomo-nos analisar, à luz das teorias de Género e «Queer», um texto inédito de Agustina Bessa-Luís, intitulado *Três mulheres com máscara de ferro*. A particularidade deste curto texto, sem indicação de género, reside no facto da autora retomar três personagens femininas emblemáticas da sua obra, Quina, Ema e Fanny, transformadas em estátuas das três Graças da Antiguidade, e que, ao retirarem as máscaras e retomarem vida, instauram um diálogo a três. O nosso propósito será mostrar em que medida este texto marca a manifestação clara, por parte da autora, de um «feminismo subversivo» – problematizando os papéis de género para desenhar um *continuum* feminista – ultrapassando nisso o que Isabel Pires de Lima considera ser «cristalizações do feminino».

Palavras-chaves: Agustina Bessa-Luís; máscara; género; subversão; feminismo.

Résumé: Nous nous proposons d'analyser, à la lumière des théories de Genre et «Queer», un texte inédit d'Agustina Bessa-Luís, intitulé *Três mulheres com máscara de ferro*. La particularité de ce court texte, sans indication de genre, est que l'auteure y reprend trois personnages féminins emblématiques de son œuvre, Quina, Ema et Fanny, transformés en statues des trois Grâces de l'Antiquité et qui, lorsqu'ils enlèvent leurs masques et reprennent vie, entament un dialogue à trois. Notre objectif sera de démontrer à quel point ce texte marque la manifestation claire d'un «féminisme subversif» – problématisant les identités de genre pour dessiner une sorte de *continuum* féministe – dépassant en cela ce que Isabel Pires de Lima estime être une «cristallisation du féminin».

Mots-clés: Agustina Bessa-Luís; masque; identité de genre; subversion; féminisme.

==

¹ Universidade de Dalarna (Suécia).

*Três mulheres com máscara de ferro*² de Agustina Bessa-Luís é um texto de seis páginas, sem indicação de género, apresentado em outubro de 2014 como ópera no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian, por ocasião do Congresso Internacional *Ética e Política na Obra de Agustina Bessa-Luís*. A particularidade deste texto reside no facto da autora, numa «espécie de interpelação intertextual» (Lima, 2014: 62), retomar e fazer dialogar três personagens femininas emblemáticas da sua obra, Quina (personagem do romance *A sibila*), Fanny Owen do romance epónimo e Ema Paiva (a bovarinha de *Vale Abraão*). Estas três mulheres, transformadas nas estátuas das três Graças da Antiguidade, ganham vida, retiram as máscaras de ferro e começam a dialogar.

Propomo-nos fazer um vai e vem entre *Três mulheres com máscara de ferro*, os romances já citados e algumas das produções críticas acerca destes, para mostrar como, ao retomar os destinos destas personagens, a autora consegue desenhar um *continuum* feminista, por vezes oblíquo, subterrâneo e altamente subversivo.

1. Agustina é humanista universal, não é feminista (?)

Se começarmos por analisar a recepção feita na *História da Literatura Portuguesa* aos romances e, por extensão, às personagens femininas convocadas para este estudo, ficamos

==

² Texto datado do dia 7 de março de 1998 e publicado em setembro de 2014 na *Revista Colóquio/Letras*.

com a ideia de que Agustina não é feminista e só se interessa pelas mulheres enquanto seres humanos. Isto deixa bem claro que a questão do feminismo ou, ainda, da ligação de uma autora como Agustina Bessa-Luís ao movimento de emancipação feminina, é problemática, se não polémica. Esta situação dá-se, em primeiro lugar, porque a própria autora sempre se recusou a ser tida como feminista e, em segundo lugar, porque ao contrário do que se passa com outras escritoras na literatura portuguesa³, a crítica literária também se mostra reticente em ligar a autora a qualquer ideário feminista, evocando geralmente uma obra de cunho mais humanista ou universalista, na qual há um enfoque no feminino sem qualquer vinculação ou reivindicações feministas.

É de notar a esse propósito que, quando Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso analisam o seu lugar na *História da Literatura Portuguesa*, assinalam que a escritora

[...] is constructed as an exemplary ideal of a woman writing «beyond feminism» on uni-

==

³ Ver a este propósito o trabalho de Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso que observam, ao analisar a presença da escritora nas diferentes edições da *História da Literatura Portuguesa*, que «In the third edition, in 1965, Bessa Luís does interestingly figure in the “women” category once again. However, she is specially praised this time for being a “story teller with much of her imagination seeking to structure itself in existential novel”. Thus, the scope and existential depth of her work clearly place her above other female authors whose focus on women’s political issues is deemed to confine them to “the sociological aspect of phenomenon”» (Owen e Pazos Alonso, 2011: 99).

versal humanist and existentialist themes, and thus she finds herself paternally authorized and institutionalized by the *História da Literatura Portuguesa* at a very early stage of her career. (Owen e Pazos Alonso, 2011: 99)

As duas pesquisadoras acrescentam que esta posição para «além do feminismo» se instaura progressivamente depois do triunfo do romance *A sibila* em 1954. A partir deste marco, a autora parece transcender «as preocupações de género e de sexualidade» (Owen e Pazos Alonso, 2011: 99) no olhar da crítica literária. Concluem acerca deste romance inaugural que «Não é difícil encontrar em *A sibila* uma parábola antifeminista exemplar contra a emancipação das mulheres»⁴. Esta afirmação parece corroborar outra opinião, expressa por Óscar Lopes anos antes, numa das primeiras recensões ao romance em 1954, e que escrevia: «Duvido que muito que sem glosas explicativas, a mulher portuguesa da próxima geração queira rever-se neste livro torturado» (Lopes, 1987: 156). Mais recentemente, num dos seus artigos, Isabel Pires de Lima qualifica «Agustina, [de] Conservadora Subversiva» observando que «é sempre pela ironia que ela caminha na denúncia, central na sua obra, do poder patriarcal e falocêntrico que, dentro da tradição judaico-cristã, domina as muitas mu-

⁴ «It's not hard to find in *A sibila* an exemplary, antifeminist parable against women's overachievement» (Owen e Pazos Alonso, 2011: 99).

lheres que povoam os seus romances» (Pires de Lima, 2007: 28-29).

Partindo destas opiniões diversas, mas que convergem na ideia de que não podemos ou não devemos ligar a obra de Agustina Bessa-Luís ao movimento feminista⁵, queremos, no entanto, valendo-nos do texto *Três mulheres com máscara de ferro*, evidenciar uma tentativa de resgate da memória destes tempos vividos pelas mulheres portuguesas, para desenhar, em filigrana, um *continuum* feminino que poderia enquadrar-se nas diferentes fases do feminismo português. A nosso ver, este texto e as personagens aqui revisitadas surgem não só como uma «cristalizações do feminino» (Lentina, no prelo), mas também como uma cristalização do que constitui «a memória histórica feminista portuguesa»⁶, segundo a expressão de Manuela Tavares. Convém aqui notar que, na cena inaugural deste curto texto, a tradição teatral grega das máscaras, utilizadas geralmente como meio para aproximar-se da fisionomia e particularidade do papel, é subvertida para aludir claramente aos papéis de género

⁵ Ver a este propósito o nosso artigo, «Questions de genre au Portugal: Le cas d'Agustina Bessa-Luís», a ser publicado em dezembro de 2018 na revista eletrónica *Iberic@l*.

⁶ Manuela Tavares escreve que «Na história dos feminismos, a questão da memória é, de facto, fundamental por duas razões: a história tradicional não abriu espaço para que as mulheres surgissem como sujeito históricos; o eclodir dos movimentos feministas situa-se numa "história do tempo presente", para a qual a reconstituição da memória, o recurso a fontes orais e a fontes escritas de alguma especificidade são imprescindíveis» (Tavares, 2010: 29).

como uma construção. Mais precisamente, o tirar das máscaras e a descida do pedestal das três personagens aludem à passagem da mulher mitificada, deusa feita estátua e idealizada pelos homens, à mulher real. Além disso, as primeiras frases trocadas pelas personagens inscrevem-nas, como veremos a seguir, 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, erguendo-as, desde já, ao nível de figuras emblemáticas desta memória histórica e cultural feminista.

Para contextualizar esta «memória histórica feminista», lembremos que Julia Kristeva, no seu ensaio intitulado «Le temps des femmes», destaca 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 linear como tempo do projecto e da história»⁷. A armadilha constituída por

esta posição é que, sem ter verdadeiramente consciência disso, as primeiras feministas reproduziam modos de pensamento machistas e patriarcais. Podemos afirmar que é o caso da primeira personagem, Fanny Owen, burguesa provincial da segunda metade de século xix, cuja particularidade é a de viver num mundo circunscrito pelo patriarcado. Por outro lado, escreve Kristeva, a segunda fase do movimento feminista é marcada por uma recusa sistemática da temporalidade linear considerada como masculina, abrindo uma luta pelo «reconhecimento sociocultural das mulheres» e interessando-se «essencialmente pela especificidade da psicologia feminina e pelas suas realizações simbólicas» (Kristeva, 1996: 307). Procura-se assim «dar uma expressão às experiências corporais e intersubjectivas silenciadas pela cultura anterior» (Kristeva, 1996: 307-308). Em suma, o que é reconhecido neste movimento é uma «singularidade irreduzível e estilhaçada em si, plural, fluída, não idêntica» (Kristeva, 1996: 307-308). Consideramos que a singularidade da personagem de Quina encontra-se na encruzilhada destas duas vertentes feministas, preparando o terreno para Ema Paiva, que será, por sua vez, portadora de uma singularidade «estilhaçada em si, plural, fluída» muito «queer» e contemporânea.

2. Fanny, a mulher-objecto romântica

Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso (2011) observam que a personagem de Fanny Owen

⁷ «[...] tout en étant d'emblée universaliste, le mouvement s'enracine profondément dans la vie socio-politique des nations. Les revendications politiques des femmes, les luttes pour l'égalité des salaires et des fonctions, pour la prise du pouvoir dans les institutions sociales au même titre que les hommes, le rejet des attributs féminins ou maternels jugés incompatibles avec l'insertion dans cette histoire-là, relèvent de cette *logique d'identification* avec les valeurs non pas idéologiques (celles-ci sont combattues à juste titre comme réactionnaires) mais logiques et ontologiques de la rationalité propres à la nation et à l'État» (Kristeva, 1996: 306).

funciona como uma «musa romântica incorpórea» (p. 19), representada numa bipolaridade tipicamente romântica:

Nunca lhe permitindo figurar como mulher real, encarnada, os dois homens percebem-na em termos da Natureza assustadora, e dos opostos românticos anjo maternal e *femme fatale*. [...] Fanny é representada, por assim dizer, à distância, no acto de ser construída pelo olhar masculino da tradição romântica europeia consagrada. (Owen e Pazos Alonso, 2011: 19)

Logo de início, em *Três mulheres com máscara de ferro*, o que chama a atenção na cena que serve de abertura, é que Fanny se inscreve num tempo linear masculino, ou seja, numa «lógica de identificação» (Kristeva, 1996: 306) com o patriarcado. Frases como: «Eu apresento-me: sou Fanny, filha do coronel Owen» (Bessa-Luís, 2014: 70) ou ainda «O meu pai dizia que a escova é a grande educadora das mulheres.» (Bessa-Luís, 2014: 71), indicam explicitamente uma filiação e um forte vínculo com a figura paterna. O pai é aqui uma figura central na educação e destino da sua filha Fanny. Esta afirmação reenvia assim para uma época em que o feminino era profundamente marcado pelo olhar e a lógica masculinos. Ora, a particularidade de Fanny Owen, no romance, é a de fazer parte da categoria das mulheres burguesas cultas, mas ainda com ocupações tipicamente «femininas» e caseiras: «bordar, pentear-se, vestir-se bem», «sentar no jardim

com um livro na mão» (Bessa-Luís, 2014: 75) ou ler o *Correio das Damas*⁸ (Bessa-Luís, 1979: 30). Uma vida feita de limites e ociosidade, deixando logo transparecer uma marca sexual e social, através da qual Fanny parece obedecer à ordem/lógica masculina, oferecendo, simultaneamente, uma resistência. Esta postura é sublinhada, no texto aqui analisado, quando Fanny afirma: «Eu era o rapaz da casa. Gostava de ler, de vestir roupas de homem, de andar a cavalo. Meu pai tinha orgulho em mim. Ensinou-me a usar o sabre e deu-me uma pistola como prenda de anos» (Bessa-Luís, 2014: 74). Nesta passagem, a autora frisa, na personagem feminina, uma certa liberdade individual típica da mulher da elite burguesa do século XIX que, no entanto, parece assimilar-se, conformando-se com os códigos e valores masculinos.

É interessante notar que, ainda no texto, Fanny expressa precisamente a consciência do lugar ambíguo da mulher, típica deste século, quando convoca a figura da sua irmã Maria, dizendo, numa espécie de contraponto consigo própria: «Era uma enfermeira e mãe; era um anjo de ouro ao lado dos altares» ou, ainda, «Parecia uma santa no andor e os homens ficavam doidos por ela» (Bessa-Luís, 2014: 74). Fanny e Maria funcionam aqui como os dois lados de uma só medalha feminina, sublinhando, como escreve Mónica Rector que, no romantismo, a

⁸ O *correio das Damas* era um jornal de literatura e de modas feminino, editado por J.S. Mengo, n.º 1 (1 de janeiro de 1836) a n.º 24 (31 de dezembro de 1852).

imagem da mulher «[...] oscila entre dois tipos de representações femininas: a mulher-anjo, frágil e inocente, a mulher-demônio, fatal e má» (Rector, 1999: 139).

É através da recuperação de tais aspectos do destino de Fanny que se delineia o resgate de uma memória histórica feminista. Na verdade, não podemos deixar de ver em Fanny Owen a «cidadã paradoxal»⁹ por excelência, uma figura que releva que, no início, a história do feminismo não se resumiu a uma história de contestações ou opiniões dissidentes, mas também a práticas discursivas de assimilação e de incorporação dos valores dominantes. Com efeito, como explica Isabel A. Magalhães: «Apesar dos gestos de emancipação e fuga ao útero familiar, Fanny não encontra um contexto que lhe permita *ser* ela própria» (Magalhães, 1987: 247). Por isso, a pesquisadora define o tempo paradoxal no qual esta personagem feminina se insere como um «tempo de máscaras» (Magalhães, 1987: 242).

3. Quina: a mulher portuguesa dos primórdios do século xx

Diz Agustina Bessa-Luís, num ensaio incluído num volume colectivo *A condição das mulheres em Portugal*, que «A mulher teve prolongada aprendizagem da humildade, esteve durante milénios sujeita ao seu drama biológico, [aprendendo] as artes dos fracos, a duplici-

dade, a mentira, a exploração, a lisonja» (p. 42). À luz desta afirmação da própria autora, podemos afirmar que, no romance *A sibila*, Quina é exemplar desta «arte do fraco», isto é, do que James C. Scott (2008) qualifica de «artes da resistência». De facto, Quina é a personagem que, apesar da sua condição de mulher-camponesa, num meio principalmente dominado por homens, fica registada pela crítica como aquela que conseguiu «superar a sua condição histórica feminina» (Lopes, 1987: 156). Por isso, numa genealogia feminina e, acrescentaríamos, feminista, encarna uma «feminilidade à procura de identificação» (Lopes, 1987: 156). Em *Três mulheres com máscara de ferro*, esta posição é realçada pela apresentação bastante elucidativa que a personagem faz de si mesma: «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 dinheiro nem para comprar um bacorinho na feira. Nem socos para o Inverno» (Bessa-Luís, 2014: 70). É de notar que a camponesa se situa, ao mesmo tempo, numa tradição feminil portuguesa mas, também, numa subversão desta tradição. Para ilustrar esta ideia seria interessante relembrar o que escreve Urbano Tavares Rodrigues a propósito da condição feminil em Portugal, na segunda metade de século xx:

Entre o mundo arcaico, ao qual a esmagadora maioria das mulheres portuguesas está religada ainda agrilhoada, nalguns remotos rincões da província, a superstições e magias,

==

⁹ Ver Joan W. Scott (1998: 19-38).

sujeitas a tabus, nivelada ora com o mero objecto de satisfação erótica retribuível ora com o animal útil das fainas domésticas, mesmo quando venerada na função maternal, e o mundo médio-burguês das cidades populosas, onde ela já se afirma [...], escalona-se a imensa falange das mulheres portuguesas amorfas, sem consciência da sua alienação e dos seus direitos, que vegetam entre a tutela do macho soberano [...] e a pseudo-obra pia, a leitura para senhoras, enfim, todo esse cortejo de avatares da doce condição de anjo do lar. (Rodrigues, 1972: 13)

Porém, apesar desta condição de camponesa, Quina rompe com esta tradição feminil ao impor-se com a uma «figura feminina dominadora» (Lopes *apud* M.G. Padrão e M.H. Padrão, 1982: 57). Não é por acaso que, no texto aqui em análise, Quina saliente para se apresentar o domínio da casa e, a seguir, o poder manifestado ao emprestar dinheiro a todos. A personagem está do lado do poder e, da mesma maneira, é capaz de problematizar e superar a sua condição de mulher do campo. De facto, já dizia ela, no romance *A sibila*, não querer «[...] ser considerada um número entre a descendência de raparigas submissas e incapazes [...]» (Bessa-Luís, 1954: 24). Aqui, vemos como esta personagem consegue superar a sua condição com as armas do dominante, daí não se poder falar a seu respeito de «feminismo reivindicativo» (Bulger, 1989: 128), se bem que, dentro de um ideário feminista, Quina permita:

[..] saisir, au-delà de quelques révoltes individuelles, les femmes comme agents de l'histoire, dans leur résistance diffuse, leurs gestes, ou leurs actions positives; faire apparaître une identité féminine et une capacité d'autonomie des femmes dans des domaines mixtes et plus encore dans des domaines qui leurs sont propres. (Thébaud, 2007: 86)

É através destes elementos que a existência de Quina se aproxima do que Michel de Certeau (1990) qualifica como uma «história do quotidiano», uma história na qual nos deparamos com um «quotidiano que parece ilusoriamente fragmentado e monótono» (Magalhães, 1987: 513), mas que não deixa de ter o seu valor testemunhal sobre uma identidade feminina autónoma. Com efeito, na senda do que afirma Christiane Dufrancatel em *Histoire sans qualités*, se não déssemos importância e valor cultural a esta «história sem qualidades» vivenciada por Quina, isto significaria «perder a memória uma segunda vez» (p. 10).

4. Ema, a «terceira mulher»¹⁰

Se atentarmos agora na personagem de Ema Paiva (a bovarinha), podemos dizer que esta se situa precisamente «num contexto histórico pós-revolucionário, em que as mulheres começavam a ter gestos emancipatórios...» (Bulger, 1998: 36). Ema será então a mulher que marca uma nova fase emancipatória feminina, a da segunda geração do feminismo

¹⁰ Gilles Lipovetsky (1997).

delimitada por Julia Kristeva e que aparece em França por volta de 1968. Através desta personagem central de *Vale Abraão*, Agustina Bessa-Luís retoma as características da Bovary de Flaubert, tais como as da mulher adúltera e transgressora, para ultrapassá-las, transformando-a numa mulher sexualmente ambígua e capaz de expressar os seus desejos e livre vontade.

Nestas condições, não é de espantar que, em *Três mulheres com máscara de ferro*, a autora sublinhe a posição ambivalente desta personagem de uma maneira muito concreta, isto é, através das perguntas que Quina e Fanny lhe dirigem para questionar a sua identidade. Quando ainda não tinha tirado a sua máscara, pergunta-lhe Quina: «Quem és? Uma actriz?»; ou, ainda, acrescenta Fanny: «Uma mulher da vida?» (Bessa-Luís, 2014: 70). Estas perguntas fazem uma alusão clara aos estereótipos contraditórios femininos e, ao mesmo tempo, interpelam-nos, para deixar emergir novos códigos da feminilidade. A resposta de Ema surgirá pela negativa: nem actriz/nem mulher da vida (Bessa-Luís, 2014: 70). Ao recuperar a Bovary, a autora transforma-a numa heroína dos tempos modernos, símbolo da emancipação feminina. Mais adiante no texto, Ema Paiva afirma: «Eu ponho as mãos nas ancas e fumo também. Mas não sou uma mulher da vida. As aparências enganam. [...] Eu digo quem sou. Sou mulher do médico. Casei-me por amor, sabem?» (Bessa-Luís, 2014: 70-71). Através destas frases, impõe-se um modelo

feminino muito «senhora de si» e alheio a quaisquer preconceitos. Esta ideia vai encontrar as suas raízes, em *Vale Abraão*, na imagem de uma personagem feminina que acumula as aventuras masculinas e se transforma em verdadeira *Mangeuse d'hommes*, «munida de um apetite sexual fora do comum» (Bulger, 1998: 32). Por isso, diz Ema Paiva no romance: «Suspeitava que os amantes eram as melhores provas do seu conhecimento interior; que só eles podiam ser uma via de acesso para ela própria» (Bessa-Luís, 1991: 31). Esta sexualidade assumida e quase compulsiva reenvia naturalmente para uma geração de mulheres da pós-revolução 25 de Abril, à qual Agustina Bessa-Luís se refere em *Contemplação carinhosa da angústia* escrevendo que eram «muito interessadas em sexo» (p. 147). Ora, é interessante sublinhar que a posição ambígua já aludida na abertura de *Três mulheres com máscara de ferro*, nem actriz/nem mulher da vida, é de facto uma componente essencial da personalidade/identidade dupla desta personagem. Esta ideia encontrava-se já no romance quando a narradora dizia de Ema:

Os desejos bizarros de comer fora de horas, de beber champanhe sem que nada o justificasse, [...] punham Ema no número das mulheres cujas extravagâncias denuncia uma passagem dum sexo a outro. Eram vontades de homem e não apetites de mulher grávida o que ela manifestava. (Bessa-Luís, 1991: 191)

Como salienta Laura F. Bulger, a identidade sexual de Ema Paiva alterna entre a androginia de um «travesti inverso – mulher-homem» e «os signos exteriores de uma sexualidade ambígua revelada pela passagem de um sexo para outro, logo quase transexual» (Bulger, 1998: 47-48). Acrescentemos que é a partir desta identidade iminentemente «queer» de Ema Paiva, já anunciada nesta cadeia feminina pela feminilidade fálica de Quina¹¹, que aparece uma «singularidade irreduzível e estilhaçada em si mesma, plural, fluída, não idêntica» (Kristeva, 1996: 307), reenviando, por sua vez, ao que Gilles Lipovetsky (1997) denomina a «terceira mulher ou a mulher indeterminada». Mais particularmente, esta terceira mulher é

==

¹¹ Ao nosso ver, esta cristalização de um *continuum* feminista está patente ao longo da obra da autora. Assim, se atentarmos para outros romances de Agustina Bessa-Luís, adicionando-os à lista dos romances citados no presente estudo, poderíamos considerar que a autora consegue desenhar um quadro muito pormenorizado da emancipação feminina em Portugal. A título de exemplo e muito esquematicamente, poderia iniciar-se este lento processo de resgate de uma memória feminista com a personagem de Inês de Castro, em *Adivinhas de Pedro e Inês*, uma subversão do modelo feminino medieval do século XIV, prolongando-o com a personagem de Maria da Visitação (*A monja de Lisboa*) que, pelos modos místicos, expressa uma forma de autonomia subversiva em pleno século XVI, continuando com Eugénia Viseu (*Eugénia e Silvina*), ou ainda, como já vimos, com Fanny Owen, ambas as personagens sendo modelos típicos da aristocracia letrada e proto-feminista, ainda fortemente marcadas pelos grilhões patriarcais do século XIX. Este *continuum* prolonga-se, no início do século XX, com personagens como Matilde (*O mosteiro*) ou Quina (*A sibila*), simples camponesas mas emancipadas, prosseguindo com Silvina, a parricida do romance *Eugénia e Silvina*, ou, ainda, com Ema Paiva, personagem assumidamente ambígua sexualmente e emancipada. Ver, a este propósito, o capítulo «Pour une Histoire féministe» da nossa tese de doutoramento: *Agustina Bessa-Luís et l'écriture de l'Histoire*.

«uma autocriação feminina»¹², incorporando como elementos da sua personalidade o «Um e o Outro», segundo a terminologia de Elisabeth Badinter¹³. É precisamente neste sentido que podemos interpretar o final do texto em que Ema diz: «Vamos pôr as nossas máscaras e voltar ao 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: 75). Efectivamente, com esta frase final, Agustina Bessa-Luís cristaliza o que constitui a pedra de toque das reivindicações feministas, ou seja, a questão da igualdade entre os sexos, revelando, indiretamente, uma clara vinculação das suas obras às ideias feministas.

Voltando agora às razões que levam a crítica literária a considerar como não pertinente a eventualidade de uma reivindicação feminista nas obras de Agustina Bessa-Luís, podemos procurar um elemento de resposta, para explicar este hermetismo, no que observa Chararina Edfeldt, num capítulo da sua tese intitulado «Feminina sim, emancipada talvez, feminista não». A pesquisa-

==

¹² Gilles Lipovetsky explica que «La première comme deuxième femme étaient subordonnées à l'homme; la troisième femme est sujette d'elle-même. La deuxième femme était une création idéale des hommes, la troisième femme est auto-création féminine» (Lipovetsky, 1997: 291).

¹³ Como afirma Elisabeth Badinter: «[...] dire que l'Un est l'Autre ne signifie pas ici que l'Un est le même que l'Autre, mais que l'Un participe de l'Autre et qu'ils sont à la fois semblables et dissemblables» (Badinter, 1986: 295).

dora repara que houve, e há ainda no discurso histórico-literário português, uma repressão do

[...] conteúdo político da autoria feminina. Assim, o conteúdo feminista é fortemente marginalizado e não reconhecido [...], enquanto a expressão de intervenção política é reconhecida, mas ao mesmo tempo reduzida a uma actividade «feminina» no discurso histórico-literário. (Edfeldt, 2005: 188)

Nestas condições e, talvez em razão do lugar à parte de Agustina Bessa-Luís na literatura portuguesa¹⁴, não é difícil compreender as razões que conduzem a crítica literária a concluir que, apesar deste interesse manifesto em resgatar as experiências e vivências femininas, «isto não é feminismo»¹⁵. Isto explicaria também a quantidade exponencial de estudos sobre o «feminino» na obra da autora e a ausência completa de estudos sobre a influência do(s) «feminismo(s)»¹⁶ na sua obra, o que equivale a uma descontextualização das questões, recorrentes nos seus romances, do feminino e dos papéis de género ou da hierarquia sexual, de qualquer intencionalidade reivindicativa ou política.

—

¹⁴ Ver a este propósito Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso (2011: 98-99).

¹⁵ Retomamos aqui o título de uma entrevista dada por Manuela Tavares a São José Almeida, no jornal *Público* de 28 de fevereiro de 2011, sobre a questão do feminismo em Portugal e intitulada «Elas não acham que é feminismo, mas é».

¹⁶ Lembremos ao de leve que, contrariamente ao que se pensa, o(s) feminismo(s) não é/são um conjunto de doutrinas unificadas ou uma ideologia, mas sim diversas posições ou correntes (políticas e filosóficas) face à vida humana, defendendo os direitos das mulheres, mas também a igualdade dos sexos.

Finalmente, gostaríamos de enfatizar que, ao retomar três personagens emblemáticas da sua obra para as fazer dialogar, Agustina Bessa-Luís forma um coro feminino, patenteando um *continuum* de vozes no feminino. Nisso, a autora afirma uma preocupação em rastrear a evolução da condição feminina portuguesa, resgatando, portanto, a quintessência da memória dos feminismos portugueses.

Bibliografia

- Badinter, E. (1986). *L'un est l'autre*. Éditions Odile Jacob. Paris;
- Bessa-Luís, A. (1954). *A sibila*. Guimarães Editores. Lisboa;
- Bessa-Luís, A. et al. (1972). *A condição da mulher portuguesa*. Editorial Estampa. Lisboa;
- Bessa-Luís, A. (1979). *Fanny Owen*. Guimarães Editores. Lisboa;
- Bessa-Luís, A. (1991). *Vale Abraão*. Guimarães Editores. Lisboa;
- Bessa-Luís, A. (2000). *Contemplanção carinhosa da angústia*. Guimarães Editores, Lisboa;
- Bessa-Luís, A. (2014). *Três mulheres com máscara de ferro*. Em: I.P. Lima. Um inédito de Agustina Bessa-Luís: «Três mulheres com máscara de ferro»: Cristalizações do feminino. *Revista Colóquio/Letras*. **187**: 62-75;
- Bulger, L.F. (1989). *A sibila: Uma superação inconclusa*. Guimarães Editores. Lisboa;
- Bulger, L.F. (1998). *As máscaras da memória: Estudos em torno da obra de Agustina*. Guimarães Editores. Lisboa;
- Certeau, M. de (1990). *L'invention du quotidien*. Éditions Gallimard. Paris. **Vol. 1**;
- Dufrancatel, C., Farge, A., Fauré, C., Fraisse, G., Perrot, M., Salvaresi, E. e Werner, P. (1979). *L'histoire sans qualités*. Éditions Galilée. Paris;
- Edfeldt, C. (2005). *Uma História na História. Representações da autoria feminina na História da*

- Literatura Portuguesa do século xx*. Stockholms Universitet, Institutionen för Spanska, Portugisiska och Latinamerikastudier. Stockholms;
- Kristeva, J. (1996). *Le temps des femmes*. Em: *Les nouvelles maladies de l'âme*. Fayard. Paris;
- Magalhães, I.A. (1987). *O tempo das mulheres*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa;
- Lentina, A.M. (2012). *Agustina Bessa-Luís et l'écriture de l'Histoire*. Tese de Doutoramento em Português. Université Paris-Sorbonne – Paris IV. Paris. 436 pp.;
- Lentina, A.M. *Questions de genre au Portugal: Le cas d'Agustina Bessa-Luís*. *Iberic@al, Revue d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines*. (no prelo);
- Lima, I.P. (2007). Agustina, a conservadora subversiva. *MeaLibra, Revista de Cultura*. **21**: 28-29;
- Lima, I.P. (2014). Um inédito de Agustina Bessa-Luís: «Três mulheres com máscara de ferro»: Cristalizações do feminino. *Revista Colóquio/ Letras*. **187**: 62-75;
- Lipovetsky, G. (1997). *La troisième femme*. Éditions Gallimard. Paris;
- Lopes, O. (1955) Uma personalidade: Agustina Bessa-Luís. *Apud* Padrão, M.G., Padrão, M.H. (1982). *A sibila: O romance e a crítica*. Edições ASA. Porto;
- Lopes, O. (1987). *Os sinais e os sentidos: Literatura portuguesa do século xx*. Editorial Caminho. Lisboa;
- Owen, H. e Pazos Alonso, C. (2011). *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writing*. Bucknell University Press. Lewisburg;
- Rector, M. (1999). *Mulher — Objecto e sujeito da Literatura Portuguesa*. Edições Universidade Fernando Pessoa. Porto;
- Rodrigues, U.T. (1972). Apresentação. Em: S. Ribeiro (dir.), *A condição da mulher portuguesa*. Editorial Estampa. Lisboa;
- Scott, J.C. (2008). *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*. Éditions Amsterdam. Paris;
- Scott, J.W. (1998). *La citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l'homme*. Albin Michel. Paris;
- Tavares, M. (2010). *Feminismos, percursos e desafios (1947-2007)*. Texto Editores. Alfragide;
- Thébaud, F. (2007). *Écrire l'histoire des femmes et du genre*. ENS Éditions. Paris.