

**O DRAMA ESTÁTICO DAS *TRÊS MULHERES COM MÁSCARA DE FERRO*:
PRECEITOS BRECHTIANOS NO TEATRO DE AGUSTINA BESSA-LUÍS.
THE STATIC DRAMA CALLED *THREE WOMEN WITH IRON MASKS*: BRECHT'S
CONCEPTS IN THE THEATRE OF AGUSTINA BESSA-LUÍS.**

Rodolfo Pereira Passos^{1}*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a peça intitulada *Três Mulheres com Máscara de Ferro* (2014), da escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís (1922-2019). É nosso intuito mobilizar os preceitos do teatro épico brechtiano para refletirmos sobre o caráter anti-ilusionista da obra em questão, uma vez que as personagens mulheres se revelam como pura ficção. Esta análise se aplica ainda ao enlace e à referência intertextual marcante com o “drama estático” *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. De modo semelhante, as peças apresentam o seguinte formato: apenas três mulheres imóveis dialogam entre si sobre a questão do ser, problematizando, fundamentalmente, a noção de realidade e de ficção.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís, Brecht, Drama estático, Intertextualidade, Teatro épico.

ABSTRACT

The present work aims to analyse, in order to understand, the play *Three Women with Iron Masks* (2014), by the Portuguese writer Agustina Bessa-Luís (1922-2019). We have the intention of using the principles from Brecht's epic theatre to illuminate Agustina's play that accurately avoids illusion: that means the three women with iron masks (the Sibyl, Fanny and Ema) are totally fiction. This work also analyses the existent relation between Agustina's play with the static drama of Fernando Pessoa called *The Mariner*. In a similar way, both plays show three static women talking about human being and, essentially, asking about reality and about fiction.

Keywords: Agustina Bessa-Luís, Brecht, Static drama, Intertextuality, Epic theatre.

¹ * Mestre em Estudos Literários pela UNESP/FCLAr, onde, atualmente, vem desenvolvendo sua pesquisa de Doutorado sobre o teatro de Agustina Bessa-Luís, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar), com Bolsa CAPES.



“Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho...”
(*O Marinheiro*, Fernando Pessoa)

Segundo Antônio Braz Teixeira (2017), em seu completo artigo “Em torno do Teatro de Agustina Bessa-Luís”, integrante do livro *Humores e Humor na obra de Agustina* (2017), os textos até hoje conhecidos da escritora portuguesa tendem a uma recusa 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 intencionalmente literário), rechaçando propriamente uma naturalidade banal ou ilusionista da arte, o que culmina, por fim, em um conteúdo amiúde paradoxal e irônico da fala de suas personagens.

O mesmo autor indica ainda 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 os personagens.

É necessário ressaltar que o caráter imaginativo da escritora se mescla, em seu teatro, com uma preocupação notável de caráter social. Trata-se daquele aspecto que Óscar Lopes, de modo sensível, destacou ao analisar os chamados *Contos Impopulares*, de Agustina Bessa-Luís. Segundo ele, 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, 2009, p.16).

Neste sentido, de modo análogo, Eduardo Lourenço considera a obra de Agustina Bessa-Luís como “realista e fantástica ao mesmo tempo” (2009, p.16). Não obstante, o crítico pontua que a autora produziu uma obra a ser considerada inaugural, pois, pela primeira vez, a partir de *A Sibila*, de 1954, a transcrição literária de uma experiência e de um mundo aparecia “solidária, fundida, indistinta desse mesmo mundo” (2009, p.16).

À luz desta perspectiva, nosso interesse de estudo se centra na peça *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, de Agustina Bessa-Luís; texto escrito em 1998 e publicado em 2014. Aqui há um diálogo dramático (mais tarde, transformado em ópera, pelo músico Eurico Carrapatoso), sustentado por três personagens agustinianas fundamentais: Sibila, Fanny e Ema. Estas mulheres são protagonistas de três romances da autora que, justamente, subvertem os valores vigentes a partir de uma perspectiva feminina. São elas, respectivamente, *A Sibila*, de 1954; *Fanny Owen*, de 1979; e *Vale Abraão*, de 1991. Vale a pena sublinhar que, de acordo com Isabel Pires de Lima (2014), a obra *Três Mulheres com Máscara de Ferro* nasce de uma espécie de “autointer-pelação” da autora com 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.

Podemos verificar um notável distanciamento épico na peça em questão, cujo anti-naturalismo é um traço relevante; isto é, as três personagens se destacam e se revelam como ficção, indicando um anti-ilusionismo patente. Desta forma, o espectador é levado ao questionamento constante, e passa a refletir, primordialmente, sobre o tema da imobilidade das mulheres com máscara de ferro². Para Brecht, tal espírito crítico era essencial, e, portanto, o distanciamento deveria promover no espectador uma crítica pertinente do ponto de vista social e político.

Neste sentido, o que, de fato, as mulheres-estátuas de Agustina Bessa-Luís poderiam suscitar no leitor-espectador já no final do século XX e início do século XXI? Os pressupostos épicos ainda permitiriam o questionamento do espírito do tempo, que, de certa forma, tende também a imobilizar os indivíduos?

Iná Camargo Costa (1998) responde a essas perguntas de modo exemplar em sua obra *Sinta o Drama*, também de 1998: o teatro épico não se preocupa apenas com o indivíduo de modo isolado, mas antes, olha para as grandes organizações de que estes são parte: “o teatro épico tem interesse em acontecimentos de interesse público (mesmo os da vida privada), de preferência os que exijam explicação por não serem evidentes nem naturais” (COSTA, 1998, p.72-73).

Deste prisma, pensamos que o campo do “poder”, como refletiram mais tarde Foucault e Barthes, torna-se um solo propício para um questionamento daquilo que pode cooperar ou imobilizar as ações dos indivíduos no mundo moderno e contemporâneo. Os sistemas manipuladores dos gestos e do pensamento devem ser problematizados, e, por conseguinte, as ações dos homens no plural (a esfera da vida pública) podem ser questionadas pelo viés da arte; nessa medida, poder-se-á refletir ainda sobre uma constante e pungente alienação cotidiana.

Na obra teatral de Agustina Bessa-Luís, verifica-se um questionamento pautado nas relações de poder (humanas e intersubjetivas), considerando fundamentalmente o binômio masculino-feminino como parte integrante da problematização da produção literária. É necessário ter em conta que a problemática do *poder* se encontra propriamente nas relações sociais, logo, devemos 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.

Vale a pena sublinhar que Roland Barthes (2007) chamou o poder de *libido dominandi*, sendo que este estaria, fundamentalmente, atrelado a todo e qualquer discurso. Desta forma,

² De acordo com o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018), o ferro é comumente adotado como símbolo da robustez, de dureza, de obstinação, de rigor excessivo e de inflexibilidade. Todas essas características, contudo, são qualidades físicas do metal em questão que só se confirmam de modo incompleto.

chama a atenção o fato de que as relações de poder estão situadas e inseridas justamente na *linguagem*. Assim, 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 familiares.

Este fato pode dar lugar a duas observações importantes no momento de análise da obra dramaturgica de Agustina Bessa-Luís. Primeira: verificamos a relevância de uma construção teatral assente numa matriz de relações conjugais e familiares, comumente elaborada pela autora portuguesa, 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. A princípio, é possível entender o teatro agustiniano como um projeto tendente a dar ênfase ao choque intersubjetivo, delineando um espaço representacional próprio para o questionamento das relações de poder, principalmente entre homens e mulheres. Contudo, na obra *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, não há a presença masculina no drama e este fato também nos é muito significativo: o questionamento identitário poderia ser visto como a tônica de toda a obra da escritora portuguesa.

É preciso ressaltar que a questão da liberdade é marcante nesta discussão, na medida em que o problema sobre a libertação da mulher reflete-se sistematicamente em toda a obra ficcional de Agustina Bessa-Luís, com reflexos significativos no seu teatro. A título de exemplo, em um texto intitulado “A Condição da Mulher”, de 1967, a escritora já antecipa suas ideias sobre a condição feminina de modo essencial:

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, 1967, p.164).

Este ponto estabelece um significativo enlace com a questão da liberdade; isto implica dizer que a estética do inacabado (uma característica da escrita agustiniana e própria do pensamento moderno), unida a um potencial imaginário libertador corroboram mutuamente com a atuação e presença subversiva de suas personagens, sobretudo no que tange às ações das personagens mulheres.

Refletindo, de modo análogo, sobre o problema da liberdade simbólica da mulher, Catherine Dumas (2002) verifica que as personagens femininas de Agustina Bessa-Luís, comumente, vivem o drama de um processo de libertação pela inversão simbólica de valores, no tocante

aos signos do masculino e do feminino³. Em outras palavras, as mulheres tendem a infringir a ordem masculina vigente e, neste sentido, a passividade é constantemente problematizada. Assim, por este viés, constata-se que “a inversão simbólica serve ao propósito da romancista de escrever e interpretar o mundo moderno das relações humanas” (DUMAS, 2002, p.92).

É preciso frisar que as três mulheres do drama de Agustina Bessa-Luís em estudo estão “na atitude das três Graças”, como a didascália principal da peça 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 origem, fossem apenas forças da vegetação. São elas que espalham a alegria na natureza e no coração dos homens e dos deuses. Moram no Olimpo, na companhia das Musas, com as quais, às vezes, formam coros. Fazem parte do séquito de Apolo, o deus músico. Geralmente, são representadas como três irmãs que têm os nomes de Eufrosina, Talia e Aglaia: três donzelas nuas agarradas umas às outras (pelas mãos ou pelos ombros). Duas delas olham numa direção, a do meio olha na direção contrária. Têm Zeus como pai, e como mãe Eurínome, filha de Oceano, mas, por vezes, a mãe é Hera. É importante sublinhar que se atribui às Graças toda a espécie de influências nos trabalhos do espírito e nas obras de arte. Foram elas que teceram a veste de Harmonia. Acompanham de bom grado Atena, deusa dos labores femininos e da atividade intelectual; também fazem companhia a Afrodite, a Eros e a Dioniso.



Tela: *A primavera* de Sandro Boticelli (1480)



Detalhe das “Três Graças”

De acordo com Isabel Pires de Lima (2014, p.41), a partir do lugar das Graças do mundo clássico como 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

³ Por este viés, Catherine Dumas (2002), a propósito da obra ficcional de Agustina Bessa-Luís, percebe que não nos parece apropriado falar de uma escrita feminina, mas antes de uma escrita do feminino. Devemos compreender, portanto, que o trabalho de escrita da escritora portuguesa dá primazia a um espaço contemporâneo no qual a partição dos sexos confere um conteúdo dramático à sua obra.

manuseio da arte da palavra, num jogo de desvendamento e de ocultação.

Estas mulheres que vão apresentar-se 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; porém, promove, justamente, “a revelação das almas” por meio da palavra. Desta perspectiva, parece-nos importante recordar a própria definição de Fernando Pessoa:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – 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 ação; 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 ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas (PESSOA, 1966, p.113).

Segundo Renata Soares Junqueira (2013, p.90), 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) deixando entrever essencialmente 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; valores simbolistas que, reelaborados pelo notável poeta português, criam um espetáculo musical, uma sinfonia de vozes femininas com poder de acalantar, e, ao mesmo tempo, causar um terrível efeito de choque no espectador.

Por esta perspectiva, pode-se dizer que, de modo semelhante, Agustina Bessa-Luís pensou e elaborou sistematicamente uma genealogia feminina em sua obra ficcional, 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 fortes e sábias, pudessem ecoar no tempo de forma perene.

De acordo com Sarrazac (2012, p.104), mais do que meramente objetos cênicos, a noção de “material” se desenvolveu para designar, atualmente, o próprio texto, ou “os textos” que entram na composição de um espetáculo. Por esta perspectiva, o material remeteria a um texto teatral moderno, despedaçado, cujas partes caberiam ao “autor-rapsodo” costurar (no seio de uma vasta trama híbrida e fragmentária). Podemos citar, como exemplo, autores como Heine Müller ou Didier-Georges Gabily, que compõem seus textos a partir de materiais literários e mitos transmitidos pelo tempo, para propô-los ao leitor ou ao encenador como outros tantos materiais; neste sentido, podemos lembrar a obra de Heiner Müller, intitulada “Medeamaterial”, cujo material é operacionalizado no bojo de uma forma polifônica aberta, na qual o sentido é suspenso e sempre a ser construído. Assim, a materialidade da peça está intimamente relacionada à própria linguagem (Cf. Sarrazac, 2012, p.104).

De modo semelhante, Agustina Bessa-Luís trabalha em suas peças, fazendo uso de uma intertextualidade plural e significativa; significação esta que vem de autores como Almeida Garret, Kierkegaard e Fernando Pessoa, para citar apenas 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 propositado. Esta questão contempla a noção de um “presépio aberto”, um artifício criado pela própria escritora portuguesa, a partir dos escritos de Kafka; mais especificamente, trata-se de uma reflexão a partir das cartas de Kafka e que a escritora incorpora, de modo análogo, à sua obra. Isto é, para Agustina, a obra de Kafka é minuciosa e não se reduz a dois ou três livros célebres; isto implica dizer que o próprio Kafka (toda a sua criação) torna-se um presépio aberto, um “fato messiânico de nascimento” (BESSA-LUÍS, 2012, p.46), nas palavras da escritora portuguesa, em que o mundo está presente: todos nós o podemos abordar, visitar e amar.

Assim, à transparência do material-objeto que “conta”, que se anuncia como signo, pode-se pensar mais na opacidade do “material texto”, que resiste às tentativas de lhe conferir um sentido único, de interpretá-lo de forma inequívoca, pois ele é justamente aberto. Esta mesma abertura contempla o teatro de Agustina Bessa-Luís e sua produtora intertextualidade. Assim, em consonância com as ideias de Jean Pierre Sarrazac já mencionadas (2012), esse processo pode ainda estar relacionado com toda uma corrente filosófica: com Derrida, que se opõe ao ideal de transparência da comunicação, sublinhando a resistência e a opacidade da fala, ou com Foucault, que defende a entrada do acaso, do descontínuo, da materialidade no pensamento. Essa estética do material desemboca em outra concepção de teatralidade: não mais como representação, mas apresentação, “*mise en présence*”.

Assim, o desafio estético se desloca, uma vez que não se trata mais, evidentemente, de uma encenação do real, mas de colocar em presença os signos. Nesse mesmo sentido se dá o teatro de Agustina Bessa-Luís, uma vez que o palco não pode ser mais contíguo à realidade e, contemplando as ideias de Sarrazac, o teatro não pode mais ser dominado ou “colonizado” pela vida. Portanto, é a dimensão da ficção que acaba sendo sublinhada, e colocada em primeiro plano; todavia, sem mais a pretensão de iludir o espectador. Esta é a nossa hipótese essencial de leitura: o “drama estático” de Agustina Bessa-Luís, *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, estabelece um significativo enlace com os conceitos brechtianos de teatro épico; isto é, sua formulação anti-ilusionista e fundamentalmente crítica é adaptada e potencializada pela autora portuguesa para promover um pungente viés crítico no espectador: uma espécie de eterno retorno das ideias de Brecht e de Fernando Pessoa.

À luz desta perspectiva, 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 possuem 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” (1983, p.9-10).

Desta forma, podemos pensar que a sibila agustiniana se duplica (ou se multiplica, de modo feérico), sendo que sua voz se torna nossa contemporânea (isto é, ecoando até mesmo no século XXI), pois o espaço ficcional criado pela escritora ganha força por meio da palavra e, exclusivamente, pela voz de suas personagens mulheres. A título de exemplo, na peça *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, são colocadas em cena apenas três seres ficcionais com valor e força suficientes (Sibila, Fanny e Ema), promovendo a supressão da presença masculina. Dito de outro modo, há um significativo valor social na peça, por meio do qual a exclusão das mulheres não é, nem pode ser efetuada (no universo ficcional de Agustina Bessa-Luís), garantindo, assim, uma emblemática perspectiva feminista.

Contudo, 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 autointitula-se, logo no início da peça, como “a mulher do médico”, explicando às demais mulheres 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, a contesta logo em seguida, supondo ou desconfiando de uma traição por parte de Carlos, o marido de Ema: “um cabelo, queres dizer”. 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 de 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; em toda a sua obra 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. O feminismo velado e complexo de Agustina Bessa-Luís, todavia, se torna patente e inequívoco, em *Três Mulheres com Máscara de Ferro* por meio da contundente fala de 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).



As Três Graças de Antonio Canova (1813)

Em suma, fica claro 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 Garcia (2015, p.94), 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”. De fato, verificamos que o mesmo ocorre a partir da revisitação das noções do teatro épico de Brecht. Isso implica a revelação da face política de Agustina Bessa-Luís.

Nesse sentido, é premente ainda compreender o rico universo ficcional e social de Agustina Bessa-Luís, que joga, sobretudo, com a potência da intertextualidade e a complexidade do ser mulher; radicando uma genealogia ficcional de mulheres fortes e ilustres, cujas vozes conseguem, de modo crítico e feérico, permanecer no tempo.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Três Mulheres com Máscara de Ferro*. Lisboa: Babel, 2014.

_____. *A Sibila*. São Paulo: Mediafashion. Col. Folha de S. Paulo, 2017.

_____. **Fanny Owen**. Lisboa: Relógio D'Água, 2017.

_____. **Vale Abraão**. São Paulo. Ed Planeta, 2004.

_____. **Kafkiana**. Lisboa: Babel, 2012.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BUENO, Aparecida de Fátima. "Agustina, entre a História e a Ficção" In: *Estudos Agustinianos*. LEÃO, Isabel Ponce de. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2009.

BULGER, Laura Fernanda. **As Máscaras da Memória**. Estudos em torno da obra de Agustina. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

BURKE, Peter. (org). **A escrita da História: Novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BRECHT, Bertold. **Escritos sobre teatro**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **O avesso do bordado: Ensaio de Literatura**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1998.

DUMAS, Catherine. **Estética e Personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís**. Porto: Campo das Letras, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2015.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2005.

HELENO, José Manuel. **Agustina Bessa Luís: A paixão da incerteza**. Lisboa: Edições Fim de Século, 2002.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Transfigurações de Axel**. Leituras de Teatro moderno em Portugal. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

LEÃO, Isabel Ponce de. **Estudos Agustinianos**. Porto: Univ. Fernando Pessoa, 2009.

LIMA, Isabel Pires. “Um inédito de Agustina Bessa-Luís. Três Mulheres Com Máscara de Ferro: Cristalizações do Feminino”. Posfácio. **Colóquio/Letras**, n. 187, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. **O canto do signo**. Existência e Literatura. Lisboa: Ed. Presença, 1994.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Agustina Bessa-Luís: O Imaginário Total**. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

PEREIRA, José C. Seabra. Relances no cosmograma crítico de Agustina. Prefácio. **Estudos Agustinianos**. LEÃO, Isabel Ponce de. Porto: Univ. Fernando Pessoa, 2009.

PESSOA, Fernando. **O Marinheiro**. Lisboa: Parque Expo S.A., 1997.

_____. **Páginas de Estética e Teoria Literárias** (textos prefaciados por G.R. Lind e J. P. Coelho) Lisboa: Ática, 1966.

SARRAZAC, Jean Pierre (org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

_____. **Poética do Drama Moderno**. De Ibsen a Koltés. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCOTT, Joan. História das mulheres. **A escrita da História**. BURKE, Peter (org). São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SVENDSEN, Lars. **Filosofia do Tédio**. Trad. Maria Luíza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

TEIXEIRA, António Braz. Em torno do Teatro de Agustina Bessa-Luís. **Humores e humor na obra de Agustina Bessa-Luís**, (org.) MENDES, Maria do Carmo; LEÃO, Isabel Ponce de. Braga, Edições Húmus, p.21-32 set. 2017.