



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE LETRAS (FL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA (PPGLL)

NAIR FERNANDES PEREIRA

SUBVERSÃO DE ESTEREÓTIPOS MISÓGINOS: representações de
gênero em *A Sibila* de Agustina Bessa-Luís

GOIÂNIA

2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Nair Fernandes Pereira

3. Título do trabalho

Subversão de estereótipos misóginos: representações de gênero em A Sibila, de Agustina Bessa-Luís

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Nair Fernandes Pereira**, Usuário Externo, em 19/05/2026, às 09:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Carlos Louzada Fonseca**, **Usuário Externo**, em 17/06/2026, às 15:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6203665** e o código CRC **442E22D4**.

Referência: Processo nº 23070.004070/2026-56

SEI nº 6203665

NAIR FERNANDES PEREIRA

SUBVERSÃO DE ESTEREÓTIPOS MISÓGINOS: representações de gênero em *A Sibila* de Agustina Bessa-Luís

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras e Linguística. Área de concentração: Estudos Literários. Linha de pesquisa: Literatura, História e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca.

Coorientadora: Profa. Dra. Márcia Maria de Melo Araújo.

GOIÂNIA

2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Pereira, Nair Fernandes
SUBVERSÃO DE ESTEREÓTIPOS MISÓGINOS [Tese]:
REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM A SIBILA DE AGUSTINA BESSA-LUÍS /
Nair Fernandes Pereira. - 2026.
163 f.: 2026

Orientador: Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca; co-orientadora: Dra. Márcia Maria de Melo Araújo
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2026.

1. Literatura Portuguesa. 2. Estudos de Gênero. 3. Agustina Bessa-luís.
4. Subversão de Estereótipos.

I. Fonseca, Pedro Carlos Louzada, orient. II. Araújo, Márcia Maria de Melo, co-orient. III. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 8 da sessão de Defesa de Tese de Nair Fernandes Pereira que confere o título de Doutora em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários.

Aos dezesseis dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e seis, a partir das 14h, Via Google Meet, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “ Subversão de estereótipos misóginos: representações de gênero em A Sibila, de Agustina Bessa-Luís.”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Pedro Carlos Louzada Fonseca (PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Márcia Maria de Melo Araújo (POSLLI/UEG) coorientadora, membro titular externo; Professora Doutora Elizete Albina Ferreira (PPGLL/PUC/GO), membro titular externo, Professora Doutora Nismária Alves David (POSLLI/UEG); membro titular externo, Professora Doutora Renata Rocha Ribeiro (PPGLL/FL/UFG), membro titular interno; Professor Doutor Paulo Alberto da Silva Sales (PPGLL/FL/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Pedro Carlos Louzada Fonseca, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos dezesseis dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e seis.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Elizete Albina Ferreira, Usuário Externo**, em 16/03/2026, às 16:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Márcia Maria de Melo Araújo, Usuário Externo**, em 16/03/2026, às 17:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Rocha Ribeiro, Professora do Magistério Superior**, em 16/03/2026, às 17:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Carlos Louzada Fonseca, Usuário Externo**, em 16/03/2026, às 17:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nismária Alves David, Usuário Externo**, em 16/03/2026, às 20:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5982440** e o código CRC **D36EDCD3**.

Referência: Processo nº 23070.004070/2026-56

SEI nº 5982440

“O que é a sorte? – pergunto-me. É sobretudo uma equação vertiginosa que se efectua entre os dados de que dispomos e os obstáculos que lhes são impostos.”

“A criança de seis anos que eu era andava sozinha pela avenida onde cresciam as grandes tílias e só os pássaros se ouviam como guardas dos meus passos, teve o primeiro pressentimento do extraordinário. Disse para mim: ‘Estou num lugar, numa hora, numa vida que não me são desconhecidos.’ É esse entendimento de que a nossa vida é repetição e pode ser corrigida a ponto de produzir uma forma de profecia aquilo que nos abençoa e protege e alegra. Fazendo com que o sofrimento tenha sentido no mundo.”

(Agustina Bessa-Luís)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca que me acolheu no programa de doutorado e com quem pude aprender tanto.

À minha coorientadora Prof.^a Dr.^a Márcia Maria de Melo Araújo que me acompanha desde a graduação em Letras e que sempre esteve ao meu lado me orientando e guiando nesta jornada tão laboriosa que é a vida acadêmica.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás que contribuíram para a minha formação e amadurecimento como pesquisadora.

Aos nobres professores que integram a Banca Examinadora que aceitaram o convite e se dispuseram a contribuir com este trabalho.

RESUMO

Nossa tese examina as representações de gênero e os modos de desconstrução da misoginia no romance *A Sibila*, publicado pela primeira vez em 1954, da escritora portuguesa contemporânea Agustina Bessa-Luís. Nossa reflexão parte do princípio de que a narrativa de Bessa-Luís rompe com os estereótipos misóginos ao retratar a complexidade humana para além dos papéis de gênero tradicionais. A tese que aqui defendemos é a de que Agustina, no romance em questão, não se limita a representar figuras femininas ou masculinas estereotipadas, mas, sim, explora conflitos universais que rompem as delimitações de gênero. Em *A Sibila*, a protagonista Quina e as demais personagens, tais como Maria, Estina, Germa, Francisco Teixeira e Custódio, não são definidas por categorias simplistas, sejam elas "bem" ou "mal", mas sim por suas nuances psicológicas e emocionais, que refletem dilemas puramente humanos. A obra, portanto, não apenas critica estruturas sociais e de gênero, mas também redefine a representação do feminino ao apresentar uma visão multifacetada e profundamente humana de suas personagens. A partir de uma perspectiva dos estudos de gênero, examinamos como Agustina Bessa-Luís desloca os discursos misóginos tradicionais em seu romance, expandindo-os e ressignificando-os por meio das representações de gênero. Logo, para realizarmos essa investigação, nos amparamos nas reflexões acerca dos *topoi* misóginos elencados por Bloch (1995), de maneira a contrastá-los com as personagens agustinianas. Na análise que desenvolvemos sobre *A Sibila*, constatamos que a ficcionista constrói personagens que desafiam expectativas sociais e culturais. Isto posto, Bessa-Luís promove em sua escrita novas perspectivas sobre o feminino, bem como amplia as possibilidades interpretativas de sua produção literária. Com efeito, chegamos à conclusão de que a obra de Agustina não apenas questiona a misoginia, mas também propõe uma visão mais ampla e humanizada das relações de gênero, reafirmando sua relevância para a literatura e os estudos de gênero. Para tanto, embasamo-nos nas ideias de Pomeroy (1995), Bloch (1995), Butler (2017), Beauvoir (2016), Moisés (2013), Lourenço (1993; 1994), Décio (2001), Saraiva e Lopes (2008), Rio Novo (2019), dentre outros.

Palavras-chave: Romance português contemporâneo. Agustina Bessa-Luís. Misoginia. Gênero.

ABSTRACT

This work aims to analyze the representations of gender and the deconstruction of misogyny in Agustina Bessa-Luís's *A Sibila* (2000), highlighting how the author breaks away from misogynistic stereotypes by portraying human complexity beyond traditional gender roles. The central hypothesis is that Agustina does not limit herself to representing stereotypical female or male figures but explores universal conflicts that transcend gender boundaries. In *A Sibila*, the protagonist Quina and other characters, such as Maria, Estina, Germa, Francisco Teixeira, Abel, and Custódio, are not defined by simplistic categories of "good" or "evil," but rather by their psychological and emotional nuances, which reflect purely human dilemmas. Thus, the work not only critiques social and gender structures but also redefines the representation of femininity, offering a multifaceted and deeply human perspective on its characters. This is a bibliographic and theoretical research project, situated within the field of Literary Studies, with an emphasis on the analysis of the characters Quina, Maria, Estina, Germa, Francisco Teixeira, and Custódio. From a critical-reflective perspective, the study seeks to identify how Agustina Bessa-Luís displaces traditional misogynistic discourses, promoting a re-signification of gender representations. To this end, we reference the misogynistic topoi outlined by Bloch (1995), contrasting them with Agustina's characters. We aim to confirm the hypothesis that the author, by portraying the human complexity of her characters, transcends misogynistic stereotypes and offers a critical and innovative view of gender relations, contributing to contemporary debates on literature and feminism. The analysis of *A Sibila* demonstrates that Agustina Bessa-Luís does not rely on stereotypical representations but instead constructs characters that challenge social and cultural expectations, offering new perspectives on femininity and expanding the interpretive possibilities of her literary work. In doing so, it is confirmed that Agustina's work not only questions misogyny but also proposes a broader and more humanized view of gender relations, reaffirming its relevance to literature and gender studies. For this purpose, we draw on studies by Pomeroy (1995), Bloch (1995), Butler (2017), Beauvoir (2016), Moisés (2013), Lourenço (1993; 1994), Décio (2001), Saraiva and Lopes (2008), Rio Novo (2019) and others.

Keywords: Portuguese Literature. Misogyny. Agustina Bessa-Luís. Gender. Femininity. Human.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 FUNDAMENTOS DA MISOGINIA E TEORIAS DE GÊNERO: ENTRE TRADIÇÃO E CRÍTICA.....	18
1.1 Fundamentos ideológicos da misoginia: entre mito, filosofia e religião.....	19
1.2 Teorias de gênero: discursos, representações e desconstruções.....	45
1.3 A literatura de Agustina Bessa-Luís como espaço de representação e contestação de gênero.....	65
2 O LEGADO LITERÁRIO DE AGUSTINA BESSA-LUÍS: ESTÉTICA, CRÍTICA E CONTEXTO CULTURAL.....	76
2.1 Vinho verde: entre o biográfico e o literário.....	76
2.2 Urdidura e estilo: projeto narrativo agustiniano.....	93
2.3 A ficção transgressora de Bessa-Luís.....	106
3 REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM A SIBILA: TRADIÇÃO, RUPTURA E SUBVERSÃO.....	115
3.1 A figura da Sibila: entre mito e narrativa.....	115
3.2 Ruptura de estereótipos misóginos em <i>A Sibila</i>	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS.....	159

INTRODUÇÃO

A literatura pode ser compreendida, em sentido amplo, como uma das formas de expressão artística e cultural da humanidade. Entretanto, interessa notar que ela se configura como um meio valioso para debater e refletir sobre questões essenciais para a sociedade. Conforme Candido (1977), a literatura não pode ser definida como mera forma de entretenimento, mas como uma expressão que manifesta, questiona e influencia a realidade.

Consoante Candido Terry Eagleton (2006) ressalta que a literatura é percebida como uma maneira, não só de compreender o mundo, mas também de transformá-lo. Com efeito, cabe compreendê-la não apenas como um conjunto de textos, mas como uma prática social que reflete e questiona as estruturas de poder e as relações humanas. Nesse sentido, por meio das representações de personagens e universos ficcionais, o texto literário pode ser um instrumento valioso para discutir temas complexos, como desigualdade, identidade, poder e justiça, gênero, misoginia, entre muitos outros, tornando-se um meio de reflexão, ressignificação e de transformação da sociedade.

Examinar as configurações dos gêneros, em especial o feminino é, para Mary del Priori (1997), acessar as visões e as imagens que foram construídas sobre as mulheres em diferentes períodos históricos. Partindo desse pressuposto, entendemos que explorar as dinâmicas de gênero, fomentar diálogos sobre a representação da mulher na cultura ocidental e questionar a misoginia são ações essenciais para enriquecer o debate social. Em nossa perspectiva crítica, valemo-nos da literatura, mais especificamente da ficção portuguesa contemporânea, para que, por meio do texto ficcional, possamos pensar a desconstrução do campo misógino para ressignificar e expandir a noção de gênero.

À luz de tais considerações sobre como o texto ficcional pode promover modos de pensar para além da misoginia, escolhemos como *corpus* de pesquisa a obra *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís. A escolha da obra como objeto de pesquisa surgiu a partir do impacto causado pelo primeiro contato que tivemos com o texto agustiniano. Sua prosa densa e repleta de pormenores, a quebra da linearidade

narrativa e a relação intrincada entre o feminino e o místico, através do resgate da figura das sibilas, despertaram em nós encantamento e inquietação.

Essa inquietação transformou-se em uma necessidade de investigar mais a fundo as camadas simbólicas e temáticas presentes na obra, bem como a forma como Bessa-Luís constrói suas personagens femininas, conferindo-lhes uma complexidade que desafia as convenções literárias e sociais. Durante as investigações e leituras, motivadas sobretudo pelas representações do feminino, chamou-nos a atenção a maneira como a narrativa apresenta a nós, leitores, a subversão dos papéis de gênero, que se manifesta não apenas através das representações femininas, mas também na construção das personagens masculinas.

Enquanto as figuras masculinas são, com frequência, descritas como frívolas, irresponsáveis e passivas – sendo, em muitos casos, as principais responsáveis pela ruína da família –, as personagens femininas emergem como ponderadas, fortes e ativas, assumindo as rédeas da situação e promovendo a reconstrução do patrimônio perdido. Essa inversão de papéis, pela qual as mulheres ocupam o centro da narrativa e se afirmam como sujeitos de protagonismo e resiliência, contrapõe-se à fragilidade e à inconstância dos homens, que, no enredo, se situam às margens da ação. A nosso ver, a romancista reconfigura, assim, as estruturas tradicionais de gênero, convertendo a obra em um campo fértil para análise e interpretação. Para tanto, é necessário examinar mais detidamente o projeto ficcional de Bessa-Luís, como demonstraremos a seguir.

Batizada sob nome civil Maria Agustina Ferreira Teixeira Bessa, mais conhecida pelo pseudônimo Agustina Bessa-Luís, a autora é reconhecida como uma das maiores escritoras da literatura portuguesa do século XX. Sua obra é marcada por uma estrutura intrincada e interconectada, como observa Eduardo Lourenço (1994, p. 166): “[...] de cada ponto da obra pode-se partir para todos os outros, sem que haja um centro definido”. Com um estilo complexo e refinado, a autora entrelaça os fios da narrativa, construindo uma trama que convida o leitor a completar os pontos e, assim, participar da criação de uma grande “tapeçaria literária”.

A Sibila, escrito em 1953 para concorrer ao prêmio Delfim Guimarães, do qual fora vencedor, e publicado em 1954, e agraciado no mesmo ano com o prêmio Eça de Queirós, é o romance de maior repercussão da autora. Eduardo Lourenço (1987)

destaca a originalidade e a profundidade filosófica da obra, de maneira a ressaltar o modo pelo qual Bessa-Luís consegue transformar o regionalismo em uma reflexão universal sobre a condição humana. Seguindo a esteira de Lourenço, devemos destacar que o romance contextualiza o período ditatorial no qual Portugal estava sob o domínio de Salazar. Também conhecido como “Estado Novo”, o regime teve início em 1933 e só foi derrubado em abril de 1974, com a conhecida “Revolução dos Cravos”. Nesse período de repressão, a voz de Agustina Bessa-Luís ressoou como uma contradição às normas impostas às questões de gênero pela ditadura salazarista. Através de representações femininas que desafiavam, de maneira sutil, mas poderosa, os padrões determinados pelo regime, suas personagens, dotadas de complexidade e autonomia, emergiam como contrapontos às expectativas tradicionais, questionando, de forma indireta, as estruturas patriarcais e opressivas da época.

Na obra, Agustina Bessa-Luís tece um enredo arrevesado sobre a Família Teixeira, desde a ruína patrimonial causada pelo patriarca, Francisco Teixeira, até a sua reestruturação, cujas responsáveis são Maria Encarnação e, principalmente, Quina. O romance é narrado por Germa, sobrinha e herdeira de Quina. A narrativa evoca em seu título a imagem das sibilas que, na antiguidade clássica, tratavam-se de figuras mitológicas, mais especificamente sacerdotisas do deus grego Apolo. Essas personalidades eram detentoras de grande sabedoria e, ainda, eram capazes de realizar profecias.

No que tange ao tempo da narrativa, Bessa-Luís ambienta a história em um período de pouco mais de cem anos, mais detidamente entre os anos de 1850, ano estimado do nascimento de Maria da Encarnação, até 1953, momento em que, em meio a uma conversa com Bernardo, Germa rememora a figura metafórica e paradigmática da tia. Seixo (1986) define a figura de Quina como emblemática, além de destacar a maneira como Agustina explora a dualidade entre o real e o místico. Interessa notar que o romance em questão não segue uma ordem cronológica dos acontecimentos. Pelo contrário, Bessa-Luís utiliza-se de recursos como analepse e prolepse, bem como pausas e elipses, numa espécie de “urdir” literário, na construção do romance.

É notório, conforme Caldas (2011), a figura feminina ser tema recorrente nas obras agustinianas, e não é diferente em *A Sibila*. Com efeito, suas personagens femininas possuem uma natureza universal, que promovem uma reflexão sobre o lugar da mulher na sociedade. Segundo a autora, a trajetória e a construção das figuras femininas no romance agustiniano sugerem uma reavaliação dos valores tradicionais consolidados pela estrutura do patriarcalismo na sociedade ocidental. A nosso ver, os leitores, ao se depararem e interagirem com as ficções de Agustina Bessa-Luís, são capazes de associá-las às suas próprias vivências, uma vez que a autora consegue retratar conflitos profundamente humanos, portanto universais, que ultrapassam as limitações dos papéis atribuídos aos gêneros.

Diante do exposto, decidimos tomar para nossa análise a representação dos gêneros na obra supramencionada, dando destaque às representações do feminino. Todavia, em nossas análises do romance, constatamos que há a desconstrução de estereótipos misóginos não somente das representações femininas, mas também da construção das personagens masculinas. Para isso, tomamos como parâmetro os *topoi* misóginos, ou lugares comuns, elencados e definidos por Bloch (1995), em sua obra *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*, com o objetivo de compreender como Agustina Bessa-Luís, em *A Sibila*, desloca os discursos misóginos ao apresentar em suas personagens masculinas os estereótipos associados tradicionalmente à figura feminina.

Ademais, acreditamos que a construção das personagens agustinianas exprime a complexidade humana que transcende limitações de gênero. Ao apresentar personagens femininas não estereotipadas, e ao associar os *topoi* às personagens masculinas, Bessa-Luís causa uma ruptura com os padrões patriarcalistas.

Em nossa pesquisa, refletimos sobre os modos pelos quais Agustina Bessa-Luís subverte estereótipos misóginos através das representações de gênero na obra. Ao lermos sua ficção em diálogo com os estudos de gênero de Judith Butler (2017), entendemos que a escritora desconstrói os papéis atribuídos à sexualidade por meio da reinterpretação das normas de gênero. Ao associarmos os *topoi* elencados por Bloch (1995), e que foram ao longo do tempo e da tradição literária associados às mulheres, pensamos a obra de Bessa-Luís como um exemplo de ruptura com as

representações estereotipadas que foram na tradição, por séculos, associadas ao sexo feminino.

Por tradição literária, nesse estudo, entende-se o conjunto de generalizações históricas que foi reproduzido e perpetuado na sociedade ocidental, cujos resquícios estão presentes ainda hoje na sociedade atual. Paralelamente ao que diz Candido (1981, p. 24): “É uma tradição, no sentido completo do termo, [...] o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõe ao pensamento ou ao comportamento, aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar”. Segundo Bloch (1995), as configurações de gênero tradicionais estão profundamente enraizadas em estruturas patriarcais que perpetuam a desigualdade e a misoginia. Essas estruturas limitam as mulheres a papéis subalternos, associados ao doméstico, ao cuidado e à submissão, enquanto os homens ocupam espaços de poder e autoridade. Fonseca (2020) ressalta, ainda, que a misoginia opera não apenas como uma forma de opressão direta, mas também através de mecanismos simbólicos e culturais que naturalizam a inferiorização feminina.

Ao examinarmos a ficção de Bessa-Luís, teremos mais compreensão sobre as configurações de gênero a partir da análise da misoginia na cultura ocidental. Além disso, nosso foco de leitura crítica tem como norte refletir sobre como a autora constrói os gêneros em suas narrativas, retratando, de forma contundente, a complexidade do humano. No universo agustiniano, não há personagem exemplar, masculina ou feminina, mas, sim, há a representação da imperfeição humana. Mesmo Quina, protagonista de *A Sibila*, traz consigo essa imperfeição, ao ser retratada como “chicaneira”, característica que compartilha com sua Tia Balbina. Por essas e outras razões, nosso objetivo é destacar a contribuição de Agustina Bessa-Luís ao abordar de maneira profunda a condição humana e sua conexão com a realidade.

Logo, nossa tese procura contribuir de forma significativa ao campo dos estudos literários, com ênfase nas questões de gênero e nas reflexões sobre a misoginia. Para tanto, o desenvolvimento que empreendemos deu-se a partir da observação e do levantamento de estudos e pesquisas acadêmicas na área de Literatura, História e Sociedade, a partir de uma perspectiva crítico-reflexiva a fim de realizar um levantamento bibliográfico-teórico acerca das configurações da misoginia e sua relação com as delimitações dos papéis de gênero. A fundamentação teórica

baseou-se em uma ampla variedade de fontes, incluindo obras bibliográficas, referências teóricas previamente publicadas, textos eletrônicos, livros, capítulos de livros, artigos em periódicos e revistas científicas, entre outros materiais pertinentes.

Para isso, estruturamos nossa tese em três capítulos. No primeiro, intitulado “Fundamentos da Misoginia e Teoria dos Gêneros: entre Tradição e Crítica”, são apresentadas considerações acerca do conjunto de generalizações históricas que compõem o que chamamos aqui de tradição literária da misoginia, bem como a sua relação com as delimitações dos papéis de gênero. Conforme apontam Bloch (1995) e Fonseca (2020), as raízes da misoginia são inúmeras e de difícil rastreamento, entretanto, podemos remontar um percurso histórico que data desde a Antiguidade Clássica.

Por coerência estrutural, este capítulo está organizado em três subseções. A primeira, intitulada “Fundamentos ideológicos da misoginia: entre mito, filosofia e religião”, dedica-se a explorar as possíveis origens do pensamento misógino, bem como a discutir as figurações femininas presentes na sociedade ocidental. Nela, apresentamos os *topoi* misóginos descritos por Bloch (1995) e fundamentamos a análise em autores como Bloch (1995), Fonseca (2020), Pomeroy (1975), entre outros.

A segunda subseção, “Teorias de Gênero: discursos, representações e desconstruções”, tem como objetivo examinar criticamente as teorias de gênero formuladas por Beauvoir e Butler, aplicando-as às representações femininas na literatura portuguesa, com o intuito de revelar os mecanismos discursivos que naturalizaram estereótipos misóginos ao longo dos séculos. Essa abordagem se justifica, a nosso ver, pela necessidade de evidenciar como a tradição literária portuguesa, ao reduzir a mulher a arquétipos fixos (a donzela, a adúltera, a mãe sacralizada) não apenas refletiu, mas também reforçou as estruturas de poder patriarcais. Ao articular teoria e representação literária, este tópico propõe oferecer ferramentas conceituais para desconstruir os automatismos interpretativos que ainda condicionam a percepção do feminino na tradição literária portuguesa.

Na terceira e última subseção deste capítulo, intitulada “A literatura de Agustina Bessa-Luís como espaço de representação e contestação de gênero”, analisamos as figurações de gênero presentes nas narrativas agustinianas *O Mosteiro* (1980), *Eugénia e Silvina* (1990) e *Vale Abraão* (1991). Para tanto, examinamos como essas obras constroem e problematizam papéis e identidades de gênero no universo

ficcional da autora. A análise fundamenta-se, principalmente, nos estudos de Caldas (2005; 2011), Dumas (1997; 2015; 2022), entre outros pesquisadores que se debruçaram sobre a temática agustiniana.

Diante do exposto, este tópico tem como objetivo examinar as possíveis origens do pensamento misógino e investigar de que modo as figurações femininas presentes na sociedade ocidental contribuíram para a consolidação e a naturalização dos papéis de gênero.

No segundo capítulo, intitulado “O Legado Literário de Agustina Bessa-Luís: Estética, Crítica e Contexto Cultural”, propomos uma reflexão sobre o lugar de Agustina Bessa-Luís e de suas dicções no contexto da literatura portuguesa. Tomamos como referência os estudos de Lourenço (1994), Saraiva (1999), Moisés (2013), Real (2012), entre outros. Na primeira subseção deste capítulo, denominada “Vinho Verde¹: entre o biográfico e o literário”, abordamos a trajetória de Agustina Bessa-Luís, partindo do reconhecimento de que sua vida e sua obra se encontram profundamente entrelaçadas. A esse respeito, Antonio Candido observa:

Quando nos colocamos ante uma obra, ou uma sucessão de obras, temos vários níveis possíveis de compreensão, segundo o ângulo em que nos situamos. Em primeiro lugar, os fatos externos, que a vinculam a um tempo e se podem resumir na designação de *sociais*; em segundo lugar o fator individual, isto é, o autor, o homem que a intentou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, o *texto*, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que os transcendem e não se deixam reduzir a eles. (Candido, 1981, p. 34).

Neste ponto específico, buscamos identificar as intersecções entre vida e obra, uma vez que a leitura dos textos agustinianos revela como os diversos aspectos da experiência pessoal da autora – as pessoas que conheceu, os lugares em que viveu ou pelos quais transitou – refletem-se diretamente em sua produção literária.

¹O vinho verde é uma denominação de origem típica do noroeste de Portugal e região onde nasceu Agustina Bessa-Luís, produzido na região demarcada dos Vinhos Verdes, que inclui Amarante, situada na sub-região do Vale do Sousa. Caracteriza-se por ser um vinho jovem, leve e fresco, com acidez marcante e baixo teor alcoólico (geralmente entre 8,5% e 11%). Pode ser tinto, branco ou rosê, sendo os brancos os mais conhecidos internacionalmente. O termo “verde” refere-se não à cor do vinho, mas à sua juventude e ao caráter vibrante, destacam-se notas cítricas e florais, resultantes do clima úmido e fresco da região. Em sua autobiografia, Agustina denomina-se, assim como o vinho verde, um produto da região.

Para essa análise, tomamos como principais referências *O Poço e a Estrada: Biografia de Agustina Bessa-Luís*, de Isabel Rio Novo (2019), e *O Livro de Agustina: uma autobiografia* (2014), da própria Agustina Bessa-Luís.

Na segunda subseção deste capítulo, intitulada “Urdidura e estilo: projeto narrativo agustiniano”, discutimos o projeto estético-literário de Agustina Bessa-Luís, com ênfase na investigação de aspectos de seu processo de criação. Buscamos, nesse contexto, evidenciar as particularidades de sua escrita e uma parte de sua fortuna crítica. Para esse fim, fundamentamos a análise em autores como Décio (2001), Lourenço (1987; 1994), Machado (1979), Magalhães (1989), Moisés (2013), Saraiva (2008), Seixo (1986) e Real (2008; 2012).

Na última subseção, intitulada “A ficção transgressora de Bessa-Luís”, abordamos a obra vasta e singular de Agustina Bessa-Luís como um marco transformador na ficção portuguesa contemporânea e, por essa razão, o cerne de seu legado. Sua prosa, ao combinar densidade filosófica, ironia aguda e uma escrita desassombrada — isto é, livre de receios diante das convenções morais, sociais e literárias de seu tempo —, não apenas inaugurou um novo conceito de romance em Portugal, mas também desestabilizou as representações tradicionais do feminino. Esse legado manifesta-se, sobretudo, na ousadia com que a autora desloca o feminino do lugar de “Outro” – na acepção de Simone de Beauvoir – para o de sujeito de ação e reflexão. Assim, o conjunto de sua obra configura-se como um campo fértil para o aprofundamento das discussões acerca das representações de gênero na literatura. O terceiro capítulo constitui o núcleo analítico desta tese, pois nele nos detemos diretamente sobre a obra que compõe o corpus de pesquisa. Intitulado “Representações de Gênero em *A Sibila*: Tradição, Ruptura e Subversão”, o capítulo organiza-se em duas partes: “A figura da Sibila: entre mito e narrativa” e “Ruptura de estereótipos misóginos em *A Sibila*”. Na primeira, revisitamos as imagens das sibilas – figuras mitológicas da Antiguidade – que, no jogo intertextual, dão título ao romance de Bessa-Luís. A partir desse diálogo, analisamos os pontos de intersecção entre a Sibila Quina e as sibilas antigas, investigando de que modo a prosadora portuguesa reinterpreta a figura das sacerdotisas de Apolo.

Na subseção “Ruptura de estereótipos misóginos em *A Sibila*”, analisamos as personagens Maria, Estina, Elisa Aida, Domingas, Francisco Teixeira, Abel, João e

Custódio sob uma perspectiva crítico-reflexiva, com o intuito de compreender de que modo Agustina Bessa-Luís subverte os discursos misóginos tradicionais e promove uma resignificação das representações de gênero. Para isso, recorremos aos *topoi* misóginos elencados por Bloch (1995), a fim de confrontá-los com as personagens criadas pela autora. Essa análise busca aprofundar a compreensão das formas de representação do feminino em sua literatura, evidenciando como Agustina rompe estereótipos e elabora personagens que transcendem as expectativas sociais e culturais que historicamente limitaram o papel da mulher na ficção.

A partir dessa análise, buscamos confirmar a hipótese de que Agustina Bessa-Luís, em *A Sibila*, constrói personagens que transcendem estereótipos, revelando, em vez disso, a riqueza e a complexidade da condição humana. Ao analisar as figuras supramencionadas, observa-se como a autora redefine a retórica misógina convencional, oferecendo uma perspectiva crítica e plural sobre as dinâmicas de gênero e as estruturas sociais, ao mesmo tempo em que aborda conflitos universais que extrapolam as categorias tradicionais de feminino e masculino. Dessa maneira, evidencia-se que sua ficção não apenas problematiza a misoginia, mas também propõe uma visão mais abrangente e humanizadora das relações de gênero, reafirmando a relevância de sua obra tanto para a literatura quanto para os estudos de gênero.

Em *A Sibila*, as representações de gênero transcendem dicotomias hierarquizantes, oferecendo aos leitores uma visão humanizadora que revela as falhas e as complexidades inerentes aos seres humanos, independentemente do gênero. Ao desconstruir estereótipos misóginos, inclusive por meio das personagens masculinas, a autora não inverte hierarquias, mas evidencia a imperfeição humana, de modo a nos permitir refletir sobre os gêneros sem recorrer a essencialismos. Nesse sentido, nossa tese contribui não apenas para a fortuna crítica de Agustina Bessa-Luís, mas também para as discussões contemporâneas sobre gênero, ressaltando a relevância de sua obra para (re)pensar novas figurações do feminino e, sobretudo, do humano.

1 FUNDAMENTOS DA MISOGINIA E TEORIAS DE GÊNERO: ENTRE TRADIÇÃO E CRÍTICA

Neste capítulo, investigamos as complexas relações entre misoginia e gênero, com o objetivo de refletir sobre como essas dimensões se entrelaçam na construção das identidades sociais e culturais e se manifestam nas representações de gênero na sociedade ocidental. A misoginia não é um fenômeno isolado, mas sim está profundamente enraizada em estruturas históricas que perpetuam desigualdades. Por sua vez, o gênero revela-se como uma construção social dinâmica, moldada por contextos históricos e culturais. A articulação entre misoginia e normas sociais é, portanto, fundamental para compreender as dinâmicas de poder que organizam as relações de gênero e moldam suas representações literárias.

A priori, partiremos do próprio conceito de misoginia, contextualizando-o historicamente e explorando os *topoi* misóginos identificados por R. Howard Bloch (1995). Esses *topoi* — lugares-comuns ou estereótipos — revelam como a misoginia foi naturalizada e perpetuada ao longo dos séculos, influenciando a percepção social acerca das mulheres e dos papéis que lhes foram historicamente atribuídos. Partimos, também, da relação entre misoginia e gênero, demonstrando como o ódio às mulheres se vincula à manutenção de hierarquias de gênero e à construção de representações sociais e literárias do feminino ao longo da história.

A importância deste capítulo para a tese reside em sua capacidade de conectar teoria e prática, oferecendo um arcabouço teórico para analisar as representações de gênero e misoginia na literatura. Ao desvendar as raízes históricas e culturais da misoginia e ao explorar as teorias contemporâneas de gênero, este capítulo fornece as ferramentas necessárias para compreender como essas questões se refletem na obra de Agustina Bessa-Luís e, por extensão, na sociedade atual. Essa análise não apenas enriquece a interpretação literária, mas também contribui para discussões mais amplas sobre igualdade de gênero e justiça social.

1.1 Fundamentos ideológicos da misoginia: entre mito, filosofia e religião

Há alguma coisa de farsa em tudo o que se repete.

(Agustina Bessa-Luís)

Conforme o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (1955), de Antenor Nascentes, a palavra misoginia tem origem no grego *misogynia*, que significa literalmente “ódio à mulher”. Para Cunha (2007), a palavra grega é resultado da união de duas palavras, “*miseó*”, que significa “ódio”, e “*gyné*”, “mulher”. Com efeito, a misoginia pode ser definida como o ódio ou a aversão à mulher ou ao feminino.

Os rizomas da misoginia ocidental são muitos e extremamente profundos, o que os tornam complexos em estabelecer quando e onde eles tenham surgido. Para Muraro (2014), é de consenso entre a maioria dos antropólogos que os seres humanos têm habitado a Terra por mais de dois milhões de anos, e que, nos primórdios dessa existência, as sociedades poderiam ter sido, por essência, matriarcais. Em princípio, os seres humanos restringiam-se à coleta de frutos e à caça de pequenos animais, o que não exigia força bruta. Segundo a autora, disso decorre que, “[...] nessas sociedades não havia necessidade de força física para a sobrevivência, e nelas as mulheres possuíam um lugar central” (Muraro, 2014, p.5).

Nas primeiras sociedades de caça e coleta, conforme destaca Muraro (2014), a mulher era vista como uma figura sagrada, pois tinha o dom divino de gerar a vida. Os homens, excluídos desse poder, sentiam-se à margem e desenvolviam uma espécie de inveja da capacidade reprodutiva feminina. Ainda segundo a estudiosa, essa antiga “inveja do útero” masculina pode ser considerada a raiz da “inveja do falo” que, em sociedades patriarcais posteriores, algumas mulheres passaram a sentir diante do poder simbólico atribuído ao homem.

Em contraposição, Fonseca (2020, p. 37) ressalta que, a cada passo dado em direção ao passado, encontramos motivos que denotam a impossibilidade de haver

realmente existido na história das sociedades ocidentais, grupos humanos verdadeiramente matriarcais. Por se tratar de sociedades extremamente patriarcais, “[...] a impressão que se tem [é] de que elas [as raízes da misoginia] podem ser localizadas cada vez mais regressivamente na história”.

Em *Introdução à misoginia medieval de Tertuliano a Chaucer: estudo e leitura de textos fundamentais* (2020), e em *Mulher e misoginia na visão dos padres da Igreja e do seu legado medieval: estudo e leitura de textos fundamentais* (2017), Fonseca elenca as possíveis raízes ideológicas da misoginia. Conforme destacado pelo estudioso, mesmo que profundos e de difícil rastreio, há dois possíveis rizomas da misoginia na cultura ocidental:

[...] as fontes da misoginia medieval [...] podem ser identificadas em duas direções: uma conduzindo à antiga lei hebraica, e a outra, ao alvorecer da cultura grega, em que, por exemplo, já em Hesíodo (c. 750 – 650 a.C.), aparecem certas imagens da mulher como responsável pela introdução do mal no mundo (Fonseca, 2020, p.37).

A Antiga Lei Hebraica, apontada por Fonseca (2020) como uma das possíveis fontes da misoginia ocidental, codificada no Pentateuco², não apenas estabelecia os fundamentos jurídicos e religiosos de Israel, mas também refletia, e reforçava, uma visão da mulher como figura secundária e potencialmente perigosa, ecoando arquétipos misóginos presentes também em outras culturas antigas, como a greco-romana.

Embora a Lei Mosaica previsse algumas garantias às mulheres, como certa proteção contra acusações infundadas de adultério (Deuteronômio 22:17-19) e punições para casos de violência sexual (Deuteronômio 22:25-27), sua estrutura geral ainda as situava em condição de subordinação. A virgindade feminina, por exemplo, era concebida sob uma lógica patrimonial vinculada à autoridade paterna, como se observa em Êxodo 22:16-17: “Se alguém enganar alguma virgem, que não for desposada, e se deitar com ela, certamente a dotará e tomará por sua mulher. Se seu pai inteiramente recusar dar-lha, pagará ele em dinheiro conforme ao dote das virgens.”

²É a designação usada pelos cristãos para identificar os primeiros cinco livros da Bíblia, que corresponde à Torá judaica.

O mito de Eva, presente na tradição judaico-cristã, narrado no livro do Gênesis, conforme destacado por Bloch (1995), constitui uma peça fundamental na construção de imaginários misóginos nas tradições judaico-cristãs. A narrativa bíblica apresenta Eva como derivada de Adão, criada não como igual, mas como auxiliadora (Gênesis 2:18), o que desde o princípio instaura uma relação hierárquica entre os gêneros: “E disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma ajudadora idônea para ele”.

Em consonância com o pensamento de Bloch (1995), Fonseca afirma que os discursos teológicos do Cristianismo se embasaram fortemente na figura de Eva como pretexto para subjugar o feminino:

Santo Ambrósio constrói exegeticamente, com recorrência à tradição bíblica, a origem inferior da mulher. Para tanto, vai buscar na criação de Adão e Eva a razão fundamental da imperfeição moral e espiritual da mulher, da sua tendência inata a ser enganada e enganar e, de forma tendenciosamente silogística, a partir desses defeitos, naturaliza-a como sujeita ao comando do homem. (Fonseca, 2020, p.76)

Sua representação como origem do pecado e da queda humana estabelece uma associação direta entre a figura feminina e a transgressão com consequências culturais duradouras. Essa subordinação inata se aprofunda no episódio da queda, quando Eva, dialogando com a serpente, torna-se a primeira a ceder à tentação e induz Adão ao erro (Gênesis 3:6): “E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela.”.

Notavelmente, embora ambos comam do fruto proibido, as punições divinas recaem de forma particularmente severa sobre a mulher, condenada a parir com dor e a viver sob domínio masculino (Gênesis 3:16); “E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará”, elementos historicamente mobilizados para justificar a inferiorização social das mulheres.

Apontado por Fonseca (2020) como a segunda possível fonte da misoginia ocidental, o surgimento da cultura grega refere-se ao período formativo da civilização grega antiga, quando suas bases culturais, políticas e filosóficas começaram a se

consolidar (VIII e VI a.C.). A literatura e a filosofia gregas antigas construíram uma narrativa profundamente misógina que associou a figura feminina à desordem, à inferioridade natural e à corrupção moral. Hesíodo (2003), já no século VIII-VII a.C., estabeleceu as bases dessa tradição ao narrar o mito de Pandora em *Teogonia*. Ele apresenta a primeira mulher como um presente enganoso dos deuses, uma armadilha divina moldada para punir a humanidade pelo crime de Prometeu.

O mito de Pandora constitui uma narrativa fundamental para a compreensão da cosmovisão grega acerca da mulher como introdutora do mal no mundo e a origem do sofrimento. Segundo a versão mais difundida, com base em Hesíodo (século VIII a.C.), como parte de um castigo à humanidade – após Prometeu ter roubado o fogo sagrado do Olimpo para entregá-lo aos homens – Zeus reúne Hefesto, Afrodite, Atena e as Horas e manda criar a primeira mulher, Pandora:

Manda Hefesto molhar a argila com água e modelar uma espécie de estátua com a figura de *parthénos*, ou seja, uma figura de mulher ou, mais exatamente, de donzela, de mulher pronta para o casamento mas ainda solteira, e, sobretudo, ainda sem filhos. Então, Hefesto começa a modelar uma espécie de estátua de feições graciosas de bela virgem. (Vernant, 2008, p.68).

Essa construção multiforme evidencia a ambivalência atribuída à mulher na cultura greco-romana, simultaneamente sedutora e potencialmente perigosa, muito embora a presença do sexo feminino já existia na figura das deusas. Entretanto, Vernant (2008) destaca que o arquétipo feminino fora construído através da imagem de Pandora, a primeira de seu tipo, e da qual, todas as outras descendem por natureza. Pandora é modelada à imagem das deusas imortais [*parthénos*], lhe é dado a força dos homens [*sthénos*], e a voz humana [*phoné*]. Entretanto:

Hermes também põe em sua boca palavras mentirosas, dota-a de um espírito de cadela e de um temperamento de ladra. Essa estátua, que é a primeira mulher, da qual saiu toda a 'raça de mulheres', tem uma aparência externa enganadora [...]. (Vernant, 2008, p.69).

Segundo a versão de Hesíodo (2003), Pandora recebe um *pithos* (vaso) com a estrita ordem de nunca o abrir. No entanto, movida por uma curiosidade incontrolável, traço que Hesíodo enfatiza como característica intrínseca ao feminino, ela desobedece e destampa o recipiente, liberando sobre a humanidade todos os males até então desconhecidos: doenças, guerras e sofrimentos diversos. Brandão (2014)

ressalta esse momento como crucial na narrativa, pois estabelece o arquétipo da mulher como agente involuntário da desgraça humana:

A raça humana vivia tranquila, ao abrigo do mal, da fadiga e das doenças, mas quando Pandora, por curiosidade, abriu a jarra de larga tampa, que trouxera do Olimpo, como presente de núpcias a Epimeteu, dela evolaram todas as calamidades e desgraças que até hoje atormentam os homens. Só a esperança, (hē elpís) permaneceu presa junto às bordas da jarra, porque Pandora recolocara rapidamente a tampa. É assim que, silenciosamente, porque Zeus lhes negou o dom da palavra, as calamidades, dia e noite, visitam os mortais. Foi com Pandora, por conseguinte, que se iniciou a degradação da humanidade. (Brandão, 2014, p. 528).

Vernant (2008, p. 75), por sua vez, oferece-nos uma interpretação interessante sobre essa questão ao sugerir que Zeus teria “cochichado” no ouvido de Pandora, instruindo-a a abrir o vaso, detalhe que atenuaria sua culpa direta. Contudo, na tradição hesiódica, segundo Brandão (2014), a ênfase recai sobre a desobediência feminina como catalisadora do mal. O único elemento positivo que resta no vaso fechado é *Elpis* (Esperança), inacessível aos homens. Hesíodo (1991), contudo, descreve as mulheres como um fardo para os homens, que consomem seus recursos e energia, reduzindo-as a instrumentos de reprodução, fontes de preocupação e a causa da miséria humana:

[...] doenças, a velhice precoce e a morte; a ignorância do amanhã e as incertezas do futuro; a existência de Pandora, a mulher fatal e a necessidade premente do trabalho. A causa de tudo foi, já se mencionou, o desafio de Zeus por parte de Prometeu e o envio de Pandora. Desse modo, o mito de Prometeu e o de Pandora formam as duas faces de uma só moeda: a miséria humana na Idade de ferro. A necessidade de sofrer e batalhar na terra para obter o alimento é igualmente para o homem a necessidade de gerar através da mulher: nascer e morrer, suportar diariamente a angústia e a esperança de um amanhã incerto. (Brandão, 2014, p.532).

Essa visão foi amplificada e sistematizada pelos filósofos gregos posteriores, que consolidaram as bases da misoginia ocidental. Aristóteles, por exemplo, em *Política*, definiu a mulher como um “homem incompleto”, um ser inferior por natureza, destinado à submissão. Para ele, a hierarquia entre homens e mulheres era tão natural quanto a da alma sobre o corpo: o masculino representava a razão e o comando, enquanto o feminino encarnava a passividade e a emotividade.

É de consenso entre grande parte dos antropólogos que a Antiguidade Clássica é o berço da Civilização Ocidental, por tanto, os estudos das ciências, em seus mais

variados campos, têm como base os estudos da filosofia. Por conseguinte, os Postulados Aristotélicos acerca da reprodução da espécie humana e animal ou *De generatione animalium*, segundo Fonseca, “[...] foram de fundamental influência na formação da tradicional misoginia, não só na época em que foram elaborados, mas também, posteriormente, no pensamento medieval e moderno” (2020, p.37). Para o autor, Aristóteles só perpetuou o que já existia desde os primórdios da humanidade, o discurso misógino que serviu de base para a instauração e manutenção do patriarcalismo.

A obra aristotélica, no que diz respeito à reprodução humana e animal, é um marco na história da biologia e da filosofia natural. Aristóteles dedicou-se a observar e teorizar os processos reprodutivos, estabelecendo fundamentos que influenciaram a ciência por séculos. Suas ideias, embora algumas delas tenham sido refutadas pela ciência moderna, revelam uma abordagem sistemática e empírica para compreender a natureza. Esse filósofo grego acreditava que a reprodução era um processo natural essencial para a perpetuação das espécies. Ele defendia que todos os seres vivos possuíam uma “alma” [*psyche*], que era responsável por suas funções vitais, incluindo a reprodução. Sua teoria da geração atribuía papéis distintos ao masculino e feminino, o macho forneceria a forma, o princípio, enquanto a fêmea forneceria o corpo e a matéria, reduzindo a fêmea à uma espécie de envoltório.

Aristóteles acreditava que o macho fornecia o princípio ativo da reprodução, representado pelo sêmen, que continha a “forma” [*eidos*] do ser a ser gerado. Já a fêmea fornecia o princípio passivo, representado pelo material menstrual, que era a “matéria” [*hyle*] necessária para a formação do embrião:

Se, portanto, o macho representa o princípio eficaz e ativo, e a fêmea, considerada como fêmea, representa o passivo, segue-se que o que a fêmea contribuiria para o sêmen do macho não seria sêmen, mas matéria para o sêmen atuar. (Aristóteles, 1912, livro I, p.20, tradução nossa³).

³ Traduzido do original em inglês: *If, then, the male stands for the effective and active, and the female, considered as female, for the passive, it follows that what the female would contribute to the semen of the male would not be semen but material for the semen to work upon.*

Essa distinção reflete a visão hierárquica de gênero presente no pensamento aristotélico, segundo a qual o masculino é associado à atividade e à perfeição, enquanto o feminino à passividade e à imperfeição:

Por isso, a palidez da mulher e a ausência de vasos sanguíneos proeminentes são bastante evidentes, e o desenvolvimento deficiente de seu corpo, em comparação com o do homem, é óbvio. Agora, uma vez que isso [a menstruação] é o que corresponde, na fêmea, ao sêmen no macho, e como não é possível que duas descargas desse tipo ocorram simultaneamente, é evidente que a fêmea não contribui com sêmen para a geração da prole. Pois, se ela tivesse sêmen, não teria os catamênios [menstruação]; mas, como ela tem estes, não tem aquele. (Aristóteles, 1912, livro I, p.15-16, tradução nossa⁴).

Essa ideia influenciou profundamente a cultura ocidental e foi questionada apenas muitos séculos depois. Ele sugere que a menstruação seria a “matéria bruta” ou “primitiva”, que o sêmen masculino molda para gerar a prole, reforçando a ideia de uma hierarquia entre os sexos: “É exatamente isso que encontramos ser o caso, pois os catamênios [menstruação] têm, em sua natureza, uma afinidade com a matéria primitiva” (Aristóteles, 1912, livro I, p.20, tradução⁵ e grifo nosso).

Ao descrever a fêmea como “passiva” e “imperfeita”, Fonseca (2020) ressalta que Aristóteles não apenas naturalizou a subordinação das mulheres, mas também legitimou uma hierarquia de gênero que persistiu por séculos. Sua teoria da reprodução, ao atribuir ao princípio masculino o papel de “forma” ativa e ao feminino o de “matéria” passiva, revela uma concepção reducionista do corpo da mulher, entendido apenas como mero receptáculo da geração da vida.

Além disso, essa associação evidencia a dualidade que atravessa a tradição filosófica ocidental, em que o masculino é vinculado ao racional, ao espiritual e ao ativo, enquanto o feminino ao corporal, ao emocional e ao passivo. Tal dicotomia, criticada por teóricas feministas como Judith Butler (2017), reforça uma estrutura

⁴ Tradução do original em Inglês: *Wherefore her pallor and the absence of prominent blood-vessels is most conspicuous, and the deficient development of her body compared with a man's is obvious. Now since this is what corresponds in the female to the semen in the male, and since it is not possible that two such discharges should be found together, it is plain that the female does not contribute semen to the generation of the offspring. For if she had semen she would not have the catamenia; but, as it is, because she has the latter she has not the former.*

⁵ Tradução do original em Inglês: *This is just what we find to be the case, for the catamenia have in their nature an affinity to the primitive matter.*

binária e hierárquica de gênero, que limita a compreensão da complexidade e da pluralidade da experiência humana.

É comum imaginar que a sociedade em que surgiu o conceito de democracia — e que serviu de referência para os atuais Estados Democráticos de Direito — fosse justa e igualitária. Todavia, como observa Pomeroy (1975), as sociedades grega e romana estavam longe de representar ideais de igualdade: eram estruturadas sobre profundas desigualdades sociais e de gênero. Por se tratarem de sociedades patriarcais, o poder e a autoridade concentravam-se nas mãos dos homens.

Essas ideias não eram meras abstrações filosóficas. Elas refletiam e legitimavam as estruturas sociais da Grécia antiga. As mulheres atenienses, conforme destaca Pomeroy (1975), viviam sob o regime da *kyrieia*, uma tutela masculina que as acompanhava da infância à velhice, passando do controle do pai para o do marido. Excluídas da vida política, restritas ao espaço doméstico e valorizadas quase exclusivamente por sua capacidade de gerar herdeiros legítimos, elas eram vistas como seres perigosos se deixadas à própria sorte. A associação entre o feminino e o descontrole já se manifestava na tragédia grega, em que personagens como Medeia e Clitemnestra personificavam os temores diante da autonomia feminina.

Esses conceitos sobre o feminino refletiam diretamente nas representações literárias da mulher na Grécia clássica, como se observa em *A Assembleia das Mulheres*, comédia satírica escrita por Aristófanes por volta de 392 a.C. A peça insere-se em um contexto de crise política e moral, após a derrota de Atenas na Guerra do Peloponeso, e aborda, de forma irônica, temas como gênero, poder e organização social. Assim, a obra reflete as tensões e os debates do século IV a.C. em torno do papel das mulheres na sociedade ateniense.

A trama gira em torno de um grupo de mulheres atenienses que, lideradas por Praxágora, decidem tomar o controle da Assembleia, o principal órgão político da cidade. Elas se disfarçam de homens e conseguem aprovar uma série de reformas radicais, incluindo a abolição da propriedade privada e a instituição de uma comunidade de bens e parceiros sexuais. As mulheres argumentam que, com suas qualidades domésticas e práticas, seriam capazes de governar melhor do que os homens, que haviam levado a cidade à ruína.

Em *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, observa-se uma interessante aproximação temática com a comédia de Aristófanes, especialmente no modo como ambas as obras atribuem às mulheres a tarefa de restaurar a ordem social e econômica após o fracasso masculino. Em Aristófanes, as mulheres, disfarçadas de homens, tomam o controle da Assembleia ateniense e implementam reformas radicais sob o argumento de que, dotadas de senso prático adquirido na vida doméstica, governariam melhor do que aqueles que haviam conduzido a cidade à ruína. De forma análoga, em *A Sibila*, quando os homens da família Teixeira depredam o patrimônio herdado, é a ação feminina, especialmente a autoridade e a visão organizadora de Quina, que reergue a casa e restaura a prosperidade.

Assim, tanto a peça clássica quanto o romance contemporâneo convergem ao representar a mulher como agente de reorganização, lucidez e competência diante do colapso provocado pela má administração masculina, ainda que cada obra explore essa inversão de papéis com nuances próprias: a sátira política em Aristófanes e a **reflexão psicológica e moral em Agustina**. Nesse aspecto, Quina encarna a autoridade moral e a astúcia prática – qualidades que, na comédia grega, são propostas explicitamente para a Assembleia, mas que em Agustina Bessa-Luís se manifestam como um saber ancestral e uma capacidade de gerência que ultrapassa o formal.

Assim, enquanto as atenienses buscam uma revolução pública e radical (abolição da propriedade), Quina representa uma mudança lenta e inegável na estrutura familiar e fundiária. O triunfo das mulheres em Aristófanes é uma utopia política; o domínio de Quina, uma realidade psicológica e socioeconômica. Ambas as narrativas, porém, questionam a eficácia do governo masculino e elevam a capacidade feminina de administração.

Aristófanes retrata as mulheres como organizadas, práticas e focadas no bem comum, qualidades associadas ao seu papel doméstico na sociedade ateniense. No entanto, a peça também satiriza a ideia de que as mulheres poderiam governar, sugerindo que suas propostas, embora bem-intencionadas, são ingênuas e impraticáveis. Essa dualidade reflete os preconceitos da sociedade ateniense em relação às mulheres: por um lado, elas são elogiadas por suas habilidades domésticas, por outro, são ridicularizadas por sua suposta incapacidade de assumir funções políticas.

A obra de Aristófanes reflete e ao mesmo tempo reforça os preconceitos misóginos da sociedade ateniense, que seriam posteriormente consolidados por filósofos como Aristóteles. Sua sátira evidencia como a cultura e o pensamento da Antiguidade contribuíram para moldar as representações femininas e perpetuar a misoginia ao longo dos séculos. Ao caricaturar as mulheres, Aristófanes cristaliza estereótipos que ainda hoje influenciam a forma como a sociedade ocidental as percebe.

O impacto dessas concepções foi duradouro, influenciando não apenas o direito greco-romano, mas também a teologia cristã posterior, que herdou e reinterpretou muitos desses arquétipos. Quando os Padres da Igreja escreveram sobre Eva como a responsável pela queda da humanidade, estavam ecoando, conscientemente ou não, a sombra de Pandora. A filosofia grega, ao transformar a misoginia em discurso supostamente racional, forneceu as ferramentas intelectuais para justificar séculos de opressão ao ratificarem como ideias podem se cristalizar em estruturas de poder.

A perpetuação de mitos e crenças que associavam a mulher à introdução do mal no mundo conferiu grande descrédito à imagem feminina, influenciando todos os aspectos da vida social, da família à política, da religião à economia. Essa visão sustentou a ideia de inferioridade feminina e legitimou a atribuição de papéis restritos às mulheres, confinando-as ao espaço doméstico e à função primordial de esposas e mães, cujo cumprimento era, em contextos históricos como o da Antiguidade Clássica, imperativo e definidor da própria identidade feminina:

Como uma consequência lógica do dever da mulher para com Atenas, o casamento e a maternidade eram considerados os principais objetivos de toda cidadã. A morte de uma jovem frequentemente provocava lamentações específicas por sua incapacidade de cumprir seu papel pretendido como esposa. Epitáfios expressam esse sentimento, e alguns vasos do tipo usado para transportar água para um banho pré-nupcial marcam os túmulos de moças que morreram solteiras. A jovem falecida é retratada vestida como uma noiva nesses vasos memoriais, conhecidos como loutróforos. (Pomeroy, 1975, p.52, tradução nossa⁶).

⁶Traduzido do original em inglês: *As a logical consequence of the woman's duty to Athens, marriage and motherhood were considered the primary goals of every female citizen. The death of a young girl often elicited lamentations specifically over her failure to fulfill her intended role as a wife. Epitaphs express this feeling, and some vases of the shape used to transport water for a prenuptial bath mark*

A esse propósito, podemos inferir que, na Antiguidade Clássica, a sociedade institucionalizou a identidade feminina em torno das funções reprodutivas e matrimoniais, convertendo o casamento e a maternidade em imperativos sociais que definiam o valor da mulher. A recorrente lamentação pela morte de jovens solteiras, não pela perda de suas vidas, mas pela impossibilidade de cumprirem os papéis socialmente atribuídos de esposa e mãe, expõe a instrumentalização do corpo feminino como recurso social e cívico, subordinando a existência das mulheres aos interesses da polis. Sob esta perspectiva, Gerda Lerner (2019) demonstra que o patriarcado se constituiu historicamente por meio do controle da sexualidade e da capacidade reprodutiva das mulheres, transformando o corpo feminino em um dos principais mecanismos de manutenção das estruturas de poder e das hierarquias sociais. Dessa forma, o matrimônio e a maternidade consolidaram-se como instrumentos fundamentais para a perpetuação da ordem patriarcal.

Na Grécia antiga, especialmente em Atenas, as mulheres eram vistas como propriedade dos homens. Primeiramente, elas pertenciam aos seus pais e, depois, eram propriedades de seus maridos. Elas não tinham direitos políticos, não podiam participar da vida pública e sua principal função era gerar filhos legítimos e gerenciar o lar. Em Roma, as mulheres tinham um pouco mais de liberdade do que na Grécia, mas ainda eram subordinadas aos homens. Elas podiam possuir propriedades e participar de algumas atividades sociais, mas sua autonomia era limitada pelo *paterfamilias*⁷:

As cidadãs estavam perpetuamente sob a tutela de um homem, geralmente o pai ou, se ele estivesse morto, o parente masculino mais próximo. Ao se casar, a mulher passava para a tutela do marido na maioria dos assuntos, com a importante ressalva de que o pai, ou quem quer que a tivesse dado em casamento, mantinha o direito de dissolver o matrimônio. Se o marido morresse antes da esposa, a tutela de seu dote e, possivelmente, de sua pessoa, passava para os filhos, caso fossem maiores de idade, ou para os tutores deles. Se uma viúva não tivesse filhos, ela retornaria ao poder de seu tutor original ou de seus herdeiros. Uma viúva era protegida pelo arconte, que

the graves of girls who died unwed. The dead maiden is portrayed dressed as a bride on these memorial loutrophoroi vases.

⁷ O termo é utilizado para denominar o chefe da família, geralmente o pai ou marido.

podia processar ofensores em seu nome. (Pomeroy, 1975, p.52, tradução nossa⁸.)

Assim como na Grécia e em Roma, onde as mulheres eram legal e socialmente subordinadas aos homens — seja sob a autoridade do *kyrios* (tutor masculino) em Atenas ou do *paterfamilias* em Roma —, a tradição judaico-cristã também estabeleceu mecanismos similares de controle feminino. No judaísmo bíblico, as mulheres dependiam da figura masculina (pai, marido ou até mesmo filhos) para garantir sua proteção e legitimidade social. Passagens como Números 30:3-16 determinavam que votos ou promessas feitos por uma mulher poderiam ser anulados por seu pai ou marido, negando-lhe autonomia jurídica.

Pomeroy (1975) sugere que, durante o período democrático grego, as mulheres foram progressivamente relegadas à obscuridade. Em contraste, na era arcaica, havia ainda figuras femininas de prestígio associadas à corte de Pisístrato, no século V a.C., o que revela um gradativo apagamento da presença pública das mulheres ao longo do tempo. Sob a democracia ateniense, essas narrativas praticamente desaparecem, o que para a autora indica uma mudança significativa no papel e na visibilidade das mulheres na sociedade, especialmente as de classes mais altas. A autora argumenta que sob a ótica da democracia, todas as mulheres foram submetidas a uma repressão mais intensa durante o período da Atenas Clássica, o que denota uma infeliz ironia.

A divisão do trabalho na Grécia antiga não era apenas uma questão prática, mas uma expressão clara da misoginia e da hierarquização de gênero que permeavam sua cultura. O fato de a preparação dos alimentos ser considerada tarefa exclusivamente feminina reforça a ideia das mulheres como cuidadoras naturais, cujo valor social estava condicionado ao serviço que prestavam aos homens e à família:

Mulheres de todas as classes sociais trabalhavam principalmente dentro de casa ou próximo a ela, a fim de protegê-la. Elas se ocupavam do cuidado das

⁸ Traduzido do original em inglês: *Citizen women were perpetually under the guardianship of a man, usually the father or, if he were dead, the male next-of-kin. Upon marriage a woman passed into the guardianship of her husband in most matters, with the important limitation that her father, or whoever else had given her in marriage, retained the right to dissolve the marriage. If the husband predeceased the wife, the guardianship of her dowry and perhaps of her person passed to her sons if they were of age, or to their guardians. If a widow had no children, she would return to the power of her original guardian or his heirs. A widow was protected by the archon, who could prosecute offenders in her behalf.*

crianças pequenas, do tratamento de escravos doentes, da confecção de roupas e da preparação de alimentos. A preparação de comida comum era considerada exclusivamente um trabalho feminino. Durante o cerco a Plateia⁹, quando a cidade foi evacuada, cento e dez mulheres foram deixadas para trás para cozinhar para os quatrocentos homens que permaneceram para defender a cidade. (Pomeroy, 1975, p.58, tradução nossa¹⁰).

Durante o cerco à Plateia, uma situação de crise extrema, algumas mulheres foram deixadas para trás, não para lutar ou tomar decisões, mas para cozinhar para os homens que defendiam a cidade. Nessa sociedade grega, preparar o alimento não era visto como desonroso, mas sim como uma função vital à comunidade, sendo uma divisão de trabalho estruturada culturalmente. Sua importância era reconhecida apenas na medida em que a manutenção da vida e da força física dos combatentes dependia diretamente desse serviço.

Essa dinâmica histórica, todavia, abre caminho para a reflexão sobre a valoração do trabalho. Embora na Antiguidade a função fosse vital, a associação entre o feminino e o ato de cozinhar consolidou-se na Modernidade, com a privatização da esfera doméstica. Na Idade Média, por exemplo, a atividade de cozinhar assumia significados distintos: enquanto as mulheres cuidavam da alimentação cotidiana (sem prestígio), os cozinheiros profissionais — em mosteiros e palácios — eram frequentemente homens, atuando em um ofício especializado, digno de reconhecimento e remuneração. Tal contraste evidencia como a valoração do trabalho feminino não depende de sua importância social efetiva, mas da posição que ocupa nas estruturas de poder e nos sistemas de gênero que hierarquizam o visível e o invisível na produção da vida cotidiana (Bourdieu, 1999). É fundamental questionar essas narrativas e reconhecer o papel das mulheres não como meras coadjuvantes, mas como agentes centrais na construção da história e da sociedade.

⁹ O cerco de Plateia ocorreu durante a Guerra do Peloponeso (431–404 a.C.), um conflito entre Atenas e Esparta. Plateia, aliada de Atenas, foi sitiada pelas forças espartanas e tebanas em 429 a.C. O cerco durou cerca de dois anos e terminou com a rendição da cidade em 427 a.C.

¹⁰ Traduzido do original em inglês: Women of all social classes worked mainly indoors or near the house in order to guard it. They concerned themselves with the care of young children, the nursing of sick slaves, the fabrication of clothing, and the preparation of food. The preparation of ordinary food was considered exclusively women's work. During the siege of Plataea, when the city was evacuated, one hundred and ten women were left behind to cook for the four hundred men remaining to defend the city.

Em um dos diálogos e discussões, retratado em *A República*¹¹, os filósofos Sócrates, Glauco e Admanto discutem sobre o exemplo de cidade perfeita e propõem uma sociedade estruturada em três classes: os governantes-filósofos, os guardiões (ou guerreiros) e os produtores (trabalhadores). Sua visão de organização social é baseada na concepção de que cada indivíduo deve desempenhar um papel de acordo com suas aptidões naturais, visando o bem comum.

No contexto da Grécia Antiga, especialmente em Atenas, as mulheres tinham um papel restrito à esfera doméstica, sem participação na vida política ou intelectual. No entanto, em uma das discussões relatadas na obra, são apresentadas visões relativamente progressistas para a época sobre o papel das mulheres na sociedade.

No debate entre Sócrates e Glauco, surgem argumentos comparativos nos quais as mulheres, assim como os homens, possuem capacidades naturais que podem ser desenvolvidas e que, portanto, devem receber educação e treinamento equivalentes, desde que tenham aptidão para isso. Os filósofos usam o exemplo da cadela e do cão de guarda para ilustrar que, embora haja diferenças físicas entre homens e mulheres, isso não impede que ambos possam desempenhar funções semelhantes, como a vigilância da cidade:

[...] atribuamos também a mesma gênese e a mesma educação às mulheres, e examinemos se isso nos convém ou não. Somos de parecer que as fêmeas dos cães de guarda devam vigiar com eles aquilo que os machos vigiam, caçar com eles e fazer as demais coisas em comum, ou que elas devam ficar em seu abrigo porque achamos que não podem sair por causa da parturição dos filhotes e de sua alimentação, enquanto são eles que devem penar e manter toda a vigilância em torno do rebanho? Fazer tudo em comum, exceto no que consideramos as primeiras fracas e os segundos mais fortes. Será possível então, utilizar-se de um animal para as mesmas finalidades de outro, se não lhe dás a mesma alimentação e o mesmo adestramento? (Platão, 2021, p.170).

De acordo com essa discussão, para que as mulheres ocupem as mesmas funções que os homens, deve-se dar a ambos as mesmas condições: “[...] se nos servimos das mulheres nas mesmas condições que os homens, é necessário que as adequemos também nelas”. Os filósofos gregos afirmam que as mulheres,

¹¹ Atribuída ao filósofo Platão, por volta de 380 a.C., a obra descreve os diálogos e discussões filosóficas entre o filósofo e seus discípulos, e explora a natureza da justiça, a organização ideal da sociedade e o papel do indivíduo dentro dela.

especialmente as da classe dos guardiões, devem receber a mesma educação e treinamento que os homens, incluindo a formação física e intelectual. Ele acredita que as mulheres podem ser tão capazes quanto os homens em atividades como a guerra e a governança, desde que tenham as mesmas oportunidades de desenvolvimento. No entanto, essa “igualdade” proposta por Platão é limitada às mulheres da classe dos guardiões, pois ele ainda mantém a divisão de classes sociais rígida.

É ressaltado ainda que a ideia de uma possível igualdade entre os gêneros poderia ser considerada ridícula segundo os costumes da sociedade à época:

A eles [os homens] foram ensinadas a música e a ginástica. Então essas duas técnicas devem também ser atribuídas às mulheres, e as questões referentes à guerra, bem como devem ser tratadas nas mesmas condições. Talvez, então, muitas dessas coisas sobre que falamos agora poderiam ser ridículas, por ser contra os costumes, se fossem executadas como dizemos [...]. [...] não devemos temer zombaria dos engraçados, quantas e quais palavras possam dizer com relação a semelhante mudança feita no que diz respeito aos exercícios físicos, à música e não menos com relação ao manejo das armas e à condução de cavalos. (Platão, 2021, p.171, grifo nosso).

Nos diálogos platônicos, observa-se que, no plano ideal, as diferenças biológicas entre homens e mulheres não são tratadas como impedimento à igualdade de funções sociais. Platão reconhece a menor força física das mulheres, mas sustenta que essa diferença não implica inferioridade intelectual ou moral. Essa perspectiva contrasta fortemente com a de Aristóteles, para quem a fisiologia feminina determinava uma inferioridade natural, tanto física quanto racional. Além disso, Platão admite naturezas distintas entre os seres humanos e reconhece que homens e mulheres podem compartilhar as mesmas disposições, reforçando a possibilidade de igualdade entre os sexos no âmbito das virtudes e das funções sociais:

No que se refere à natureza diferente, firmados no nome, insistimos com muita coragem e em tom de controvérsia que eles não devem partilhar das mesmas ocupações, mas não examinamos de modo algum qual seria a espécie da natureza diferente e da natureza idêntica e nem então definimos a que se destinava, quando atribuímos ocupações diferentes para uma natureza diferente, e as mesmas ocupações para uma mesma natureza. (Platão, 2021, p.174.)

É sugerido que, antes de atribuir funções diferentes a pessoas com naturezas diferentes, é preciso entender o que constitui essa diferença. Os filósofos apontam que, ao atribuir ocupações diferentes a pessoas com naturezas diferentes, as

sociedades frequentemente cometem o erro de não examinar quais são as verdadeiras aptidões de cada indivíduo. Segundo o filósofo, as ocupações devem ser distribuídas com base nas habilidades e talentos reais, não em generalizações. É argumentado também que, sem uma definição clara do que torna uma natureza diferente ou idêntica, é impossível distribuir as ocupações de forma justa e eficiente:

Por exemplo, dizíamos que um homem que tem habilidade para curar e uma mulher que tem um gênio medicinal têm a mesma natureza; ou não és deste parecer? [...] Mas um homem que tem habilidade para medicina e um homem que tem a habilidade para a carpintaria não são de natureza diferente? (Platão, 2021, p.14).

Sugere-se ainda que, para construir uma sociedade ideal, é necessário um exame cuidadoso das capacidades individuais, independentemente de características superficiais como gênero ou origem social:

[...] tanto o sexo masculino quanto o feminino, se se revelarem diferentes no que se refere a alguma técnica ou outra ocupação, diremos então que é preciso atribuir isso a um ou a outro, mas se se revelarem diferentes precisamente nisto, porque a fêmea dá a luz e o macho a cobre, de nenhum modo ainda diremos que está demonstrado, com relação ao que discutimos, que a mulher é diferente do homem, mas ainda acreditamos que os nossos guardiões e suas mulheres devam exercer as mesmas ocupações. (Platão, 2021, p.175).

Por conseguinte, podemos observar que, conforme os diálogos platônicos acerca da polis ideal, a habilidade de governar não está relacionada ao sexo, mas à capacidade para tal. E que a suposta inferioridade feminina seria fruto da falta de instrução, resultado da educação dada às mulheres.

Sócrates reconhece que, na sociedade de sua época, as mulheres eram subordinadas aos homens em praticamente todos os aspectos da vida: “[...] em todas as coisas, por assim dizer, este sexo [o feminino] é dominado pelo outro [masculino]. No entanto, no que diz respeito a muitas atividades, muitas mulheres são melhores que muitos homens” (Platão, 2021, p.176, grifo nosso).

Essa afirmação reflete a realidade feminina na Antiguidade, na qual as mulheres, com exceção das guardiãs, que dividiam a guarda da cidade com os seus maridos, tinham um papel restrito ao espaço doméstico e eram excluídas da vida política, intelectual e pública. Pomeroy (1975) destaca que as estruturas patriarcais da Grécia e de Roma moldaram profundamente as experiências das mulheres, desde as

deusas mitológicas até as escravas. Essas estruturas limitavam a autonomia das mulheres, relegando-as a papéis subordinados e explorando sua sexualidade e trabalho.

As mulheres foram também desfavorecidas, segundo Fonseca (2020), através do ponto de vista teológico, já que durante os primeiros séculos do Cristianismo surgem discursos misóginos embasados na filosofia aristotélica. Nos primeiros séculos do cristianismo, os pais fundadores da Igreja desempenharam um papel crucial na formação da doutrina e da moral cristãs. No entanto, muitas de suas contribuições reforçaram visões misóginas e depreciativas sobre as mulheres, refletindo e perpetuando estereótipos de gênero. Conforme Fonseca (2020), Tertuliano via a mulher como um ser inferior e perigoso, cuja natureza precisava ser controlada e subjugada para evitar a corrupção moral. Em sua obra *Sobre o Vestuário das Mulheres*, ele descreve as mulheres como “a porta do diabo” e “a causadora da queda do homem”, atribuindo a elas a responsabilidade pelo pecado original.

Para o estudioso, os escritos de São João Crisóstomo também contribuíram significativamente para a visão negativa das mulheres. Ele comparava as mulheres a “inimigas da salvação” e afirmava que a beleza feminina era uma armadilha para os homens, desviando-os do caminho da virtude. Para Crisóstomo, a submissão das mulheres aos homens era uma ordem divina, bem como a qualquer tentativa de desafiar essa hierarquia era vista como um pecado contra a vontade de Deus.

Como observa Howard Bloch (1995), a misoginia cristã foi profundamente influenciada por tradições anteriores, mas ganhou um caráter ainda mais dogmático e normativo no contexto religioso. Essas visões misóginas foram amplamente difundidas e institucionalizadas pela tradição histórica ocidental, consolidando uma imagem da mulher como um ser fraco, pecaminoso e subordinado.

Apesar dessa tradição misógina, o Cristianismo também desenvolveu mecanismos que, de certa forma, amenizaram a imagem negativa da mulher. Um dos mais significativos foi o culto mariano, ou seja, a veneração de Maria, mãe de Jesus. Maria torna-se um símbolo de pureza, obediência e devoção, o modelo a ser seguido.

Segundo Fonseca (2020), o culto mariano serviu como uma forma de redenção simbólica da imagem feminina. Maria era vista como a antítese de Eva: enquanto esta

representava a desobediência e a queda, aquela simbolizava a obediência e a redenção. Essa dualidade permitiu que a Igreja reconciliasse, em parte, a visão negativa das mulheres com uma figura feminina idealizada e santificada.

No entanto, como aponta Bloch (1995), o culto mariano também reforçou estereótipos de gênero ao idealizar Maria como um modelo inatingível de pureza e submissão. A exaltação de Maria como “a mulher perfeita” contrastava com a visão depreciativa das mulheres comuns, que continuavam a ser vistas como pecadoras e inferiores.

Como observa Fonseca (2020), a história do Cristianismo é marcada por uma tensão entre a derrogação e a exaltação da mulher, o que reflete as contradições e complexidades da tradição cristã. Essa dualidade, entre Ave e Eva, permanece relevante para entender como o cristianismo moldou e continua a influenciar as relações de gênero.

Essa marginalização institucionalizada encontra paralelo no mito de Eva, que, assim como Pandora na tradição grega, foi narrativizada como a origem da queda humana, uma ideia que, embora não esteja explicitamente na Lei Hebraica, foi posteriormente desenvolvida por interpretações rabínicas e cristãs, como em Eclesiástico 25:24, que declara: “Da mulher veio o começo do pecado, e por sua causa todos morremos”. Dessa forma, mesmo em um contexto monoteísta distinto do politeísmo grego, a Lei e suas exegeses perpetuaram a associação entre feminino e pecado, entre a mulher e o declínio da humanidade, legitimando estruturas sociais que restringiam a autonomia das mulheres em nome da ordem divina.

Embora originários de contextos culturais distintos – a Grécia antiga, com sua cosmogonia politeísta, e a tradição judaico-cristã, fundamentada no monoteísmo –, os mitos de Pandora e Eva convergem em um ponto crucial: ambos representam a mulher como arquétipo da transgressão primordial, aquela que, por sua própria natureza, introduz o mal no mundo. Pandora, moldada pelos deuses como um presente enganoso, e Eva, criada como adjunto, associada à queda humana, são narrativas que, em sociedades separadas por tempo e espaço, reproduzem a mesma lógica simbólica.

Seja pela curiosidade que leva Pandora a abrir o vaso proibido, seja pela fraqueza de caráter de Eva, em comer o fruto do conhecimento, e pela desobediência de ambas, os dois mitos reforçam a ideia de que a culpa pelo sofrimento humano recai sobre o feminino. Essa associação não é mero acaso, mas um reflexo de estruturas patriarcais que, em diferentes civilizações, buscaram justificar o controle sobre o corpo e o comportamento das mulheres, transformando-as em sinônimo das fragilidades humanas. Assim, ainda que separadas por séculos de história, essas duas figuras mitológicas perpetuam uma mensagem comum: a de que a mulher carrega, em sua essência, a semente da desgraça da humanidade.

Disso decorre que, tanto na Antiguidade Clássica, quanto na tradição judaico-cristã, perpetuou-se a ideia de que as mulheres eram incapazes, e que necessitariam de um guardião, uma figura masculina para guiá-las no caminho da retidão. No cristianismo primitivo, embora houvesse margens para participação feminina em comunidades, como as diaconisas, textos como 1 Coríntios 11:3-9 e 1 Timóteo 2:11-14 reforçavam a ideia de que a mulher devia submissão ao homem, reproduzindo a noção de que, sem tutela masculina, ela estaria vulnerável ao erro ou ao pecado.

Essa lógica, compartilhada por essas culturas, revela um padrão civilizatório que associou a mulher à fragilidade moral e à necessidade de guia masculino. Se na Grécia a justificativa era a suposta incapacidade feminina para a vida pública, conforme Aristóteles, no mundo judaico-cristão a narrativa da queda de Eva, no livro do Gênesis, serviu como fundamento teológico para essa subordinação. Em ambos os casos, a autonomia feminina era entendida como uma ameaça à ordem estabelecida — fosse ela política, religiosa ou doméstica.

Muitos mitos foram criados acerca do corpo feminino, segundo Fonseca (2020), a filosofia aristotélica definia o corpo feminino como um corpo masculino disforme, ao qual faltava calor. A cerca deste calor, Vermont (2008) disserta que a primeira mulher, por ter sido feita de argila e água, era tida, diferente do homem, como um ser de menos calor. O mêstruo era definido por Aristóteles como uma água residual, uma secreção fraca que não recebera a quantidade de calor adequada a fim de ser depurado e se tornar o sêmen:

Aristóteles comenta sobre o sêmen masculino, uma espécie de resíduo nutricional em forma de sangue, de grande potência, obtido graças a uma especial preparação calorífera mais intensa no corpo do macho. Fala, em

contrapartida, sobre o resíduo feminino, menos preparado em termos nutricionais, expelido do corpo da fêmea em maior quantidade fluídica, como sangue, de valor potencial mais fraco por causa da menor quantidade de calor produzido em criaturas inferiores, como as fêmeas. Conclui que o que na natureza é menos calórico é mais fraco [...]. (Fonseca, 2020, p. 38).

O filósofo também acreditava que a mulher não possuía um papel ativo para a geração de um novo ser. Para ele, o sêmen continha um ser pré-formado que apenas cresceria dentro da fêmea:

Conclui que uma mulher é como se fosse um homem destituído de fertilidade e que ela é assim porque lhe falta o poder da preparação do sêmen num estado final de nutrição. E isso acontece por causa da frieza da sua natureza. Portanto, dados esses fatores condicionantes, o macho provê a forma e o princípio do movimento, ao passo que a fêmea provê o corpo [...]. (Fonseca, 2020, p.39)

Na tradição judaico-cristã, o catamênio foi tido durante muito tempo como sinônimo de “imundícia” (Levítico 15:19-20), associando as mulheres à impureza: Mas a mulher, quando tiver fluxo, e o seu fluxo de sangue estiver na sua carne, estará sete dias na sua separação, e qualquer que a tocar, será imundo até à tarde; E tudo aquilo sobre o que ela se deitar durante a sua separação, será imundo; e tudo sobre o que se assentar, será imundo. As ideias formuladas por Aristóteles foram usadas para embasar os discursos de alguns teólogos, conforme destaca Fonseca (2020, p. 38):

A importância dessa influência aristotélica pode ser conferida na verificação da sua disseminação epistemológica e ideológica em uma das obras mais influentes da Idade Média, o já referido tratado enciclopédico de Santo Isidoro de Sevilha denominado *Etymologiae*.

Fonseca (2020) destaca que Galeano, médico do Imperador Marco Aurélio, em suas observações anatômicas, interpretou a diferença genital feminina como uma forma incompleta. A seu ver, tratava-se de uma forma projetada para dentro e, graças à sua falta e calor, era imperfeita:

[...] concordando com Aristóteles, considera que a fêmea seria uma espécie de macho deformado e incompleto, incapaz de como o macho, facilitado pelo calor natural do seu corpo, de produzir o seu sêmen, o qual diferia do fluido feminino, cuja acumulação em forma de mênstruos requeria purgações periódicas. Na esteira dessas ideias aristotélicas, ligadas à fisiologia dos sistemas sexuais do macho e da fêmea [...]. (Fonseca, 2020, p.42).

Mesmo que estejamos destacando situações e episódios de uma sociedade de séculos atrás, muitos desses conceitos foram e ainda são aplicados em sociedades atuais. Durante séculos, as mulheres, independentemente de sua classe social, foram confinadas ao espaço doméstico, com funções rigidamente definidas: cuidar dos filhos, dos doentes, confeccionar roupas e preparar alimentos.

À semelhança dos escritos de Fonseca, Bloch (1995), em *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*, reflete sobre a consolidação da misoginia no ocidente, e como tudo o que fora dito anteriormente sobre as mulheres impactou nas produções literárias subsequentes e na construção do conceito do amor romântico.

Essas estruturas misóginas foram posteriormente sistematizadas, o que culminou em um conjunto de generalizações históricas misóginas sobre as mulheres. Como demonstraremos através dos *topoi* elencados por Bloch (1995), que definem a mulher como fonte do pecado, a sexualidade feminina sempre foi vista como ameaça e pela constante necessidade do controle masculino. Os *topoi* são lugares-comuns ou temas recorrentes na literatura e na cultura que reforçam visões depreciativas sobre as mulheres e os papéis de gênero. Bloch (1995), elenca aproximadamente sete *topoi* principais associados às mulheres.

O primeiro *topos* apresentado por Bloch (1995) é o *molestiae nuptiarum*, ou as moléstias ou dores do casamento. Segundo o autor, este teria surgido a partir de um discurso antimatrimonialista durante a Alta Idade Média, e que teve como base três obras que compõem o que ele denomina de *locus classicus*. Este inclui as obras *Caracteres* e *Aureole*, atribuídas a Teofrasto, discípulo de Aristóteles, e *Adversus Jovinianum* de São Jerônimo, que inclusive faz uso das obras de Teofrasto para embasar a sua tese de que o casamento seria um desgosto sem fim.

Bloch destaca, ainda, que Jean de Meun em *Roman de la rose*, cita Teofrasto alegando que se o tivesse “ouvido”, durante as leituras feitas na escola, jamais teria se casado, pois o matrimônio seria uma vida tormentosa e desgostosa por causa da tolice e das queixas constantes das mulheres.

No *topos* das moléstias do casamento, as esposas são retratadas, conforme Bloch (1995, p. 24), como “[...] briguentas, orgulhosas, exigentes, queixosas e tolas,

além de incontroláveis, instáveis e insaciáveis [...]” Isso reforça a ideia de que qualquer um que se case, esteja sujeito a isso, pois as mulheres, na concepção de São João Crisóstomo, são um mal necessário. Segundo Fonseca, ele:

[...] foi uma das mais fortes vozes a se levantar em censura e negação à autoridade da mulher, principalmente no que se referia à sua impropriedade moral e religiosa de falar livremente e de poder ensinar publicamente. Sua argumentação baseia-se cerradamente em referências pontuais extraídas das Sagradas Escrituras, construindo assim uma prosa homilética de poderosa procedência teológica, fortemente endossada pelo carregado substrato misógino de muitas passagens bíblicas. (Fonseca, 2020, p. 83).

Em conformidade com o estudioso, São João Crisóstomo legitimou a imposição do silêncio às mulheres ao caracterizá-las, enquanto categoria de gênero, como naturalmente propensas à fala desmedida e, portanto, necessitadas de contenção:

[...] apoiado em São Paulo, diz São João Crisóstomo que o abençoado apóstolo recomenda que as mulheres devem se vestir com grande modéstia e grande decoro, virtudes que ele estabelece em contiguidade e analogia com a necessidade da regulação da própria fala feminina, pois diz que a mulher deve aprender em silêncio, principalmente em se tratando de ensinamentos que lhe são transmitidos pelos homens dentro da igreja. Esse mesmo preceito prescritivo paulino é abordado em outra significativa passagem bíblica a respeito do tema, qual seja, em Coríntios 1. 14: 35, na qual o apóstolo diz ser uma vergonha para a mulher emitir a sua voz dentro da igreja, lugar onde, principalmente, a lei a torna subjugada ao homem. (Fonseca, 2020, p.85).

O matrimônio é tido, portanto, como um fardo imposto aos homens pelas mulheres. Essa perspectiva reflete uma visão patriarcal que atribui às mulheres a responsabilidade por restringir a liberdade masculina, transformando o casamento em uma instituição opressiva para os homens. Essa narrativa não apenas reforça a submissão feminina, mas também justifica a resistência masculina ao compromisso.

Este *topos* está diretamente ligado ao lugar da mulher tagarela ou faladeira, que é a associação da mulher à verborragia, cacofonia, uma característica que simbolizava a falta de contenção e racionalidade: “O *topos* da mulher tagarela prevalece particularmente no século anterior ao nosso. Uma enciclopédia médica do início do século XIX, no verbete *Femme*, caracteriza a mulher como instintivamente dada à conversação” (Bloch, 1995, p. 25).

A fala feminina era frequentemente retratada como descontrolada e perigosa, já que se perpetuou “A visão da mulher como aquela que, por meio da fala, semeou a discórdia entre o homem e Deus [...]” (Bloch, 1995, p.24). Para Bloch, a origem deste *topos* está na associação feita nas escrituras do Velho Testamento, da mulher e a “sedução verbal”. Essa ideia reforçava a noção de que as mulheres eram incapazes de exercer autoridade ou participar de debates intelectuais, relegando-as a um espaço de inferioridade.

Paralelamente, a mulher era vista como uma fonte de confusão e desordem, um ser que perturbava a harmonia natural do mundo. Essa representação a colocava como responsável por conflitos e caos, reforçando a necessidade de controle sobre seu comportamento. Por conseguinte, temos mais um *topos*, a mulher como sinônimo de confusão, sempre atrapalhando o homem, uma perturbação constante:

De acordo com o *topos* medieval das mulheres faladeiras, que é motivado sem dúvida pelo desejo de silenciá-las, as esposas são retratadas como uma fala perpétua, em relação à qual nenhuma postura inocente é possível. A mulher é concebida como um ser sobredeterminado em relação ao qual o homem está sempre atrapalhado. Se é pobre, deve alimentá-la, vesti-la, calçá-la, mas se é rica, é incontrolável. (Bloch, 1995, p.26).

Segundo este *topos*, o comportamento inadequado e a volubilidade feminina estão associados à sua fala descomedida. A mulher é tida como mentirosa e enganadora, que seduz, e usa os ardis da fala, e que, assim como a serpente enganou Eva, esta trouxe a desgraça à humanidade: “A associação da mulher com as seduições tanto do discurso como da carne é, certamente, tão antiga quanto o próprio Gênesis, e qualquer tentativa de tratar dela não pode deixar de lidar com a história da Criação” (Bloch, 1995, p.31).

Essa representação negativa consolidou a ideia de que a mulher necessitava de constante vigilância e controle, sendo naturalmente inclinada ao erro, à desobediência e à mentira. Assim, os discursos que a posicionavam como um ser secundário e moralmente suspeito passaram a fundamentar sua exclusão dos espaços de poder, da educação formal e da autonomia sobre seu próprio corpo.

Todos esses séculos de derrogação e silenciamento não apenas sustentaram uma ordem patriarcal, como também normalizaram a subalternidade feminina, fazendo dela um ponto de partida inquestionável nas relações sociais. Essa

concepção hegemônica só começou a ser desafiada de maneira sistemática há pouco mais de um século, com os movimentos feministas e os avanços no campo dos direitos humanos, que vêm paulatinamente desconstruindo esses *topoi* e propondo novas formas de compreensão do feminino. Trata-se, portanto, de um processo histórico de longa duração, cujas raízes ainda reverberam, mas que encontra hoje espaços para contestação e reelaboração crítica.

Outro lugar-comum apontado por Bloch (1995) é o da mulher como introdutora da cultura, identificada com o mundo do luxo decorativo. Trata-se de uma imagem ambígua: se por um lado a mulher seria portadora de civilização, por outro, essa civilização é representada como algo supérfluo, ornamental, e, portanto, perigoso. A mulher seria a responsável por “embelezar” a vida, entretanto esse “embelezamento” é percebido como desvio da austeridade, da virtude e da razão, atributos tradicionalmente ligados ao masculino. O artifício estético introduzido pela mulher corrompe a pureza dos valores considerados superiores e acaba por associá-la ao universo do efêmero, do desejo, da ilusão.

Essa visão encontra eco no *topos* da mulher ligada à maquiagem e ao ato de enfeitar-se. A vaidade feminina, expressa através da cosmética e dos adornos, é compreendida como expressão de sua natureza enganosa. O corpo feminino se torna, assim, uma superfície a ser constantemente vigiada, pois aquilo que se pinta e se disfarça oculta a verdade, tornando-se símbolo da falsidade e da tentação.

A associação da mulher ao universo da aparência, do ornamento e do artifício, simbolizado pelo uso da maquiagem, das joias, dos adornos e da vaidade, reforça a imagem da mulher como ser enganador, cuja essência seria mascarada por uma estética sedutora, artificial e manipuladora. A maquiagem, nesse sentido, não é apenas um adereço, mas uma alegoria da mentira feminina.

Esse discurso ecoa a tradição bíblica que condena a vaidade e associa o embelezamento ao pecado. Ao se enfeitar, a mulher se torna culpada por desviar o homem do caminho da virtude, corrompendo sua razão com desejos carnis. Mais uma vez, ela é vista como fonte de perdição, não por suas ações, mas por sua simples presença visual, que demanda vigilância e repressão. Essa imagem perdura na iconografia religiosa e nas representações literárias medievais e modernas, nas quais a mulher vaidosa é sempre sinônimo de perigo moral. O culto ao corpo feminino é

interpretado como reflexo da superficialidade da alma, reafirmando o lugar da mulher como objeto de desejo e desconfiança, nunca como sujeito ético ou criador.

Como Bloch (1995) observa, essa preocupação com o aspecto visual não é apenas estética, mas profundamente moral e encontra embasamento, segundo Fonseca (2020), nos escritos de Tertuliano, pois maquiar-se é mascarar a realidade, é seduzir por meios artificiais. Logo, desvia o homem da verdade e da retidão. Portanto, a mulher deveria manter-se pura, casta, sem vaidades, não deveria despertar o desejo, conforme destaca Fonseca:

No âmbito da patrística medieval, Tertuliano (*Quintus Septimius Florens Tertullianus*, c. 155 – 222) destaca-se como uma das vozes primordiais desse tipo de teologização da aparência feminina perspectivada em direção a um ascetismo misógino. Tal elevação espiritual propugnava, de forma discriminatória na mulher, a necessidade de ela se ascender pela restauração da sua pureza e castidade originais, cuja perda, por ter introduzido o pecado e o mal no mundo, tinha sido a principal causa da corrupção não só de si mesma, mas também do homem. (Fonseca, 2020, p.64).

A estética feminina é convertida em alegoria do engano. Isto posto, destacamos que o pensamento de Tertuliano, como evidencia Fonseca (2020), é marcado por uma veemente repulsa à exterioridade feminina, especialmente no que tange aos artifícios estéticos interpretados como manifestações de vaidade e, sobretudo, de perigo espiritual. Fonseca (2020) ressalta que o uso da maquiagem, o tingimento dos cabelos, os adornos, são condenados não apenas como futilidade, mas como obstáculo à salvação. A mulher enfeitada, para Tertuliano, representa uma dissonância ontológica, um corpo artificializado que desafia a criação divina e, portanto, deve ser corrigido ou mesmo suprimido em sua expressão mais visível. Pois quem deturpa e corrompe a criação divina, é o diabo, pai da mentira.

Fonseca observa que, embora sua retórica, por vezes, beire o cômico, como no episódio em que compara a ressurreição das mulheres à altura de seus sapatos de salto, há por trás dessa aparente ironia uma profunda rejeição à mulher enquanto sujeito visível: “Mesmo admitindo-se que Tertuliano seja sofrível e exageradamente retórico, não deixa de ficar claro nos seus escritos a virulência desamorável ou mesmo odiosa da sua misoginia ascética” (Fonseca, 2020, p. 64).

Nesse sentido, os escritos de Tertuliano serviram de embasamento para a consolidação do *topos* da mulher como diferença — não apenas em relação ao

homem, mas em relação ao ideal cristão de humanidade. Se o homem representa a unidade, a racionalidade e a contenção, a mulher, adornada e ornamentada, encarna o desvio, a desordem e o excesso.

O apelo à limpeza espiritual converte-se, portanto, em um projeto de despojamento identitário, pelo qual a mulher deve renunciar à sua corporeidade visível e desejanse para se adequar a uma forma ideal de invisibilidade virtuosa. Assim, “Tertuliano urge às mulheres que se deixem ser vistas hoje por Deus da mesma forma que ele as verá no dia da ressurreição” (Fonseca, 2020, p. 64), isto é, despidas de toda e qualquer marca da cultura pagã, do luxo e da vaidade.

Essa visão se inscreve no esforço mais amplo da patrística em dissociar a nova fé cristã dos costumes pagãos. Como lembra Fonseca (2020), Tertuliano escreve num momento de tensão entre conversões emergentes e valores consolidados das elites romanas. A crítica à aparência feminina torna-se, então, uma crítica social disfarçada de espiritualidade: atacar as “ricas senhoras conversas” é atacar os vestígios do mundo antigo que ainda resistem dentro da nova ordem cristã. O corpo feminino, em sua exterioridade elaborada, torna-se emblema de um passado que precisa ser vencido não pela razão filosófica, mas pela moral religiosa. A mulher, enquanto figura e discurso, é assim convertida em símbolo de um mal que precisa ser purgado da comunidade dos salvos.

Essa construção simbólica contribui para reforçar o *topos* da raridade e inferioridade das mulheres artistas. A partir da crença de que o feminino é voltado ao adorno e não à criação profunda, construiu-se a ideia de que as mulheres seriam naturalmente menos dotadas para a arte, para a filosofia e para a produção intelectual. Tal visão ignora, como destaca Bloch (1995), as condições sociais e históricas que impediram o acesso das mulheres à educação, à autoria e aos espaços públicos de validação simbólica. É neste ponto de exclusão que a obra de Agustina Bessa-Luís se destaca, por confrontar a tradição que marginalizou o pensamento feminino. Em *A Sibila*, a figura de Quina, ao encarnar a sabedoria ancestral e a astúcia prática, representa uma forma de conhecimento profundo e autoria que se estabelece fora dos limites formais da Academia ou da política, atuando como uma resposta ficcional à naturalização da inferioridade intelectual da mulher na cultura ocidental.

Ainda assim, a escassez de nomes femininos consagrados na história das artes foi convertida em argumento ontológico: a mulher seria menos capaz de elaborar pensamento abstrato ou de produzir obras de valor duradouro. Segundo Bloch (1995), isso contribuiu para a consolidação do conceito de que a produção literária feminina deveria ser voltada para os gêneros derivados da oralidade, como as cartas e os diários:

[...] a associação da mulher à estética sustenta a opinião largamente difundida de que quando as mulheres se dedicam de fato às artes, sua dedicação deve de algum modo ser levada menos a sério [...]. [...] a escrita das mulheres é menos séria, mais superficial, ou ligada àquilo que é considerado a superfície da escrita – ornamento, estilo, retórica, que agrada sem alcançar a verdade. (Bloch, 1995, p. 77).

Essa suposição serviu para consolidar sua exclusão de forma estrutural e para legitimar a desvalorização das criações femininas, quando eventualmente reconhecidas. A isso se soma o *topos* da mulher como diferença em relação à unidade representada pelo homem. A masculinidade é tomada como medida universal da humanidade, enquanto a mulher é colocada como outro, como desvio, como variação imperfeita do modelo normativo.

Tal concepção está profundamente enraizada na tradição filosófica ocidental e repercute na maneira como os discursos jurídicos, religiosos e científicos definiram os papéis de gênero. A mulher é aquilo que escapa da razão, que não pode ser plenamente representado pelo *logos*. Sua alteridade a torna suspeita, instável, necessitada de contenção — e essa diferença, longe de ser celebrada como pluralidade, é interpretada como falha, como carência, como imperfeição.

Esses lugares-comuns, como observa Bloch (1995), não são apenas temas literários ou reflexos de uma mentalidade de época. Por sua vez, eles constituem verdadeiros dispositivos ideológicos, responsáveis por sustentar um imaginário coletivo profundamente enraizado na misoginia. A força desses *topoi* reside na sua recorrência e naturalização: ao se repetirem por séculos em textos religiosos, filosóficos, jurídicos e literários, tornam-se verdades tácitas, operando silenciosamente na constituição do feminino como categoria subalterna. Diante dessa sedimentação ideológica dos *topoi* misóginos, faz-se necessário examinar as

formulações teóricas modernas que buscam dismantelar as categorias de gênero estabelecidas, servindo como base crítica para a leitura da ficção agustiniana.

1.2 Teorias de gênero: discursos, representações e desconstruções

*Lugares-comuns. Não seria possível
esquivar-se então à burocracia do
pensamento?*

(Agustina Bessa-Luís)

O conceito de gênero consolidou-se, sobretudo no século XX, como uma das categorias centrais dos estudos contemporâneos sobre identidade, subjetividade e relações de poder. Das primeiras formulações do feminismo liberal às abordagens pós-estruturalistas, as críticas aos sistemas simbólicos e institucionais que sustentam a hierarquização entre os sexos têm permitido desnaturalizar os discursos que tradicionalmente relegaram o feminino à subordinação e à marginalidade.

John Stuart Mill, em sua obra *A sujeição das mulheres*, publicado pela primeira vez em 1869, já denunciava o caráter arbitrário da desigualdade entre os sexos, defendendo que a subordinação legal das mulheres era um dos maiores obstáculos ao desenvolvimento humano. Para o autor, “o princípio que regula as relações sociais existentes entre os sexos – a subordinação legal de um sexo a outro – está errado em si mesmo” (Mill, 2019, p. 9) e deveria ser substituído por “um princípio de igualdade perfeita, sem qualquer poder ou privilégio para um lado e incapacidade para o outro”. Mill reconhece que essa hierarquia não se funda em diferenças naturais, mas em convenções sociais cristalizadas, sendo a igualdade de direitos, inclusive no acesso à educação e à vida política, condição essencial para o progresso coletivo.

Essa crítica à desigualdade institucionalizada encontra desdobramentos importantes na obra de Simone de Beauvoir, que, em *O segundo sexo*, propõe uma reflexão filosófica e existencial sobre a construção histórica do feminino. Para Beauvoir, o gênero não é um dado biológico ou natural, mas um processo histórico e cultural:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto de civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. (Beauvoir, 2016, p. 11).

Essa afirmação sintetiza o pensamento da filósofa. A feminilidade é, portanto, um constructo social imposto à mulher ao longo de sua formação como sujeito. A partir de uma perspectiva existencialista, Beauvoir argumenta que a mulher é definida em função do homem, sendo constantemente remetida a uma posição de “Outro” na estrutura simbólica da sociedade patriarcal.

Essa perspectiva filosófica, que vê o gênero como produto da história e da cultura, fundamenta-se numa crítica incisiva às estruturas patriarcais que naturalizaram a desigualdade entre os sexos. Como afirma Beauvoir, “ora, a mulher sempre foi, se não a escrava do homem, ao menos sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições” (Beauvoir, 2016, p. 17). Ainda que haja avanços no estatuto legal e social da mulher, ela observa que essa condição de subordinação permanece em muitos aspectos, traduzindo-se em um “pesado *handicap*” que dificulta sua plena inserção como sujeito livre e autônomo.

A filósofa chama atenção para o caráter estrutural da dominação masculina, que não se funda apenas na posse de poderes concretos, mas também na produção de um imaginário simbólico que consagra o masculino como norma: “além dos poderes concretos que possuem, revestem-se de um prestígio cuja tradição a educação da criança mantém: o presente envolve o passado, e no passado toda a história foi feita pelos homens” (Beauvoir, 2016, p. 17, v. 1). Nesse contexto, o feminino é privado de agência histórica, relegado a uma existência derivativa e marcada por uma alteridade constitutiva.

Por isso, Beauvoir afirma que “geralmente a maioria domina a minoria, mas esse não é o caso das mulheres” (Beauvoir, 2016, p. 14, v. 1). Embora numericamente equivalentes ou superiores, as mulheres não lograram se constituir como coletivo político autônomo, pois “o laço que a une a seus opressores não é comparável a nenhum outro” (Beauvoir, 2016, p. 15). O vínculo com o homem é ao mesmo tempo íntimo e estruturante, o que dificulta a ruptura simbólica necessária à sua libertação. A própria distinção entre os sexos, lembra Beauvoir, é anterior à história humana: “a

divisão dos sexos é um dado biológico, e não um momento na história humana” (p. 16, v. 1), o que torna ainda mais profunda a naturalização da desigualdade.

No centro de sua análise, constamos a ideia de que o feminino é construído como “o outro”, uma alteridade que só pode existir enquanto subordinada. “Mas para que o Outro não se transforme no Um, é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio” (Beauvoir, 2016, p. 14), afirma, sugerindo que a mulher, para manter sua posição de submissa, é constantemente levada a internalizar os valores do dominador. Ainda que compartilhe da condição de humanidade, “a mulher é como o homem, um ser humano. Mas não é um homem” (Beauvoir, 2016, p. 10), sua diferença é construída socialmente como inferioridade, como algo que precisa ser contido, moldado, corrigido.

Em sua observação da realidade empírica, Beauvoir reforça que essas distinções são visíveis, codificadas nos corpos e nos comportamentos: “Basta passear de olhos abertos para comprovar que a humanidade se reparte em duas categorias de indivíduos [...] talvez se destinem a desaparecer. O certo é que elas existem com uma evidência total” (Beauvoir, 2016, p. 11). O desafio, portanto, está em desmontar essa “evidência” construída historicamente como natural, revelando-a como efeito de normas sociais reiteradas ao longo do tempo.

Nesse ponto, torna-se possível aplicar as reflexões de Beauvoir à obra de Agustina Bessa-Luís, cujas personagens femininas recusam a posição marginal que a tradição lhes reservou. Se, como sugere Beauvoir, o feminino foi construído como “outro”, então, ao ocupar o centro simbólico e narrativo da ação, essas mulheres subvertem a estrutura binária que as excluem. As protagonistas agustinianas, especialmente Quina, como veremos, não apenas recusam o destino que lhes foi imposto, mas revelam as falhas da própria norma que as construiu. Em vez de serem definidas pela submissão, pela passividade ou pela emotividade desmedida, elas assumem agência, comando e contradição, características que historicamente foram associadas ao masculino. Com isso, Agustina, à sua maneira, rompe com o essencialismo de gênero e propõe, como Beauvoir, que a humanidade não se esgota nos limites do masculino como universal.

Ao levar adiante a crítica de Beauvoir à essencialização do feminino, Judith Butler radicaliza o debate ao propor uma teoria performativa do gênero. *Em Problemas*

de Gênero, a autora afirma que o gênero não é uma identidade estável ou originária, mas “uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituída por meio de um estilo reiterativo de atos” (Butler, 2017, p. 36). Ou seja, o gênero não é aquilo que alguém é, mas aquilo que se faz continuamente, um efeito que emerge da repetição de normas culturais e sociais, sempre sob a possibilidade de falha, deslocamento ou subversão.

Para além da abordagem que distingue sexo, biológico, e gênero, cultural, Butler argumenta que o próprio sexo é construído discursivamente. “O sexo, assim como o gênero, não é um dado corporal, mas uma construção regulada e reguladora” (Butler, 2017, p. 56). O corpo, nesse contexto, não é um suporte neutro sobre o qual se inscrevem significados, mas já nasce moldado pelas expectativas normativas que o tornam inteligível. A distinção binária entre masculino e feminino, portanto, não é um reflexo natural, mas uma ficção reiterada por práticas discursivas que estabelecem o que pode ser considerado real, possível e aceitável.

Ao propor que o gênero é performativo, e não expressivo, Butler desloca a questão da identidade para o campo da repetição regulada: “O gênero é a repetição estilizada de atos, dentro de um quadro regulador, que produz a aparência de uma substância de gênero” (Butler, 2017, p. 194). Essa “aparência de substância” é o que sustenta a ilusão de uma identidade coerente, mas trata-se, na verdade, de um efeito de discurso. Tal concepção permite compreender a instabilidade estrutural do gênero e abre espaço para pensar formas de subversão política que não partem de uma identidade estável, mas da própria fissura que existe nas normas que regulam o que é ser homem ou mulher.

As contribuições de Butler ampliam significativamente o alcance crítico inaugurado por Beauvoir. Se esta já indicava que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, Butler acrescenta que não há sujeito anterior ao gênero: o sujeito é constituído na e pela performatividade. Essa afirmação tem implicações profundas para a leitura de textos literários, pois desloca a análise do que as personagens “são” para o que elas “fazem”, como performam, reiteram ou subvertem as normas de gênero que as constituem. As identidades, nesse caso, não são fixas nem estáveis, mas atravessadas por tensões, improvisações e gestos que podem tanto repetir quanto romper com os códigos dominantes.

No universo literário de Agustina Bessa-Luís, essa perspectiva revela-se especialmente produtiva. As personagens, ao transitarem entre atributos tradicionalmente associados ao masculino e ao feminino, evidenciam o caráter construído e performativo das identidades de gênero. Quina, por exemplo, não apenas ocupa posições de mando e autoridade, mas encarna, em diferentes momentos, traços de altivez, racionalidade e poder de decisão que desafiam os limites da feminilidade normatizada. Ao mesmo tempo, personagens como Custódio ou Francisco Teixeira manifestam condutas marcadas pela instabilidade emocional, pela carência afetiva e pela dependência, traços muitas vezes associados à feminilidade no imaginário misógino tradicional. Esses deslocamentos mostram que o gênero, como afirma Butler, “é um campo de possibilidades culturalmente regulado e historicamente variável” (Butler, 2017, p. 53).

Assim, ao problematizar os discursos que fixam os papéis de gênero, Butler fornece uma chave interpretativa valiosa para compreender como Agustina Bessa-Luís constrói subjetividades ambíguas e contraditórias, que não se encaixam nos modelos normativos, mas que justamente por isso revelam sua humanidade profunda. Tal como Beauvoir, Butler permite pensar que o gênero, longe de ser um destino, é um campo de disputa e, nesse campo, as personagens de Agustina desestabilizam os binarismos e revelam o drama ético e existencial de viver sob normas que regulam, mas também podem ser transgredidas.

A compreensão de que o feminino foi construído a partir de um viés ideológico misógino é fundamental para compreender os atuais debates em torno da identidade de gênero. A misoginia, como estruturante do pensamento ocidental sobre a mulher, produziu ao longo da história uma série de representações degradantes e estereotipadas que ainda hoje persistem nos discursos e práticas sociais. Como demonstra Bloch (1995), a misoginia medieval não apenas difamava o feminino, mas também operava como um sistema simbólico de controle, onde o corpo da mulher se tornava signo de desordem, perigo e pecado.

Essa tradição de representação negativa da mulher atravessou séculos, mantendo-se ativa nos códigos culturais, nos textos literários e nos discursos filosóficos. A mulher foi sistematicamente associada ao irracional, ao emocional, ao doméstico, sempre em oposição ao homem, visto como racional, ativo e público. A

identidade feminina é moldada por um complexo sistema de signos e significações culturais que definem o que é ser mulher a partir de uma lógica patriarcal, pensar o feminino exige desmontar os mecanismos que sustentam sua construção simbólica e interrogar os discursos que a fixaram em papéis subordinados.

A cada passo dado rumo ao passado, a fim de remontar um percurso histórico da presença feminina e das representações do feminino, ao longo da construção da literatura portuguesa, encontramos vestígios discursivos que denotam uma sistemática ausência de vozes femininas e representações estereotipadas. Sabemos que retomar todos esses passos transformaria este trabalho em um catálogo exaustivo sobre as mulheres, o que não intencionamos. Para melhor direcionamento, elencaremos algumas representações femininas paradigmáticas, que consideramos expressivas, para demonstrar uma parte desse *corpus* que compõe a tradição literária e que, ao reproduzir esses estereótipos, contribuiu para a progressiva desvalorização simbólica do feminino.

A começar pelo Trovadorismo (1198-1418), a primeira escola literária portuguesa, o acesso das mulheres à escrita e leitura era quase inexistente, embora as mulheres pudessem participar da tradição oral de recitar poesia, como ouvintes, e que tenham servido de “musas” para os trovadores, acredita-se que não tenha havido trovadoras. Para Araújo e Fonseca (2015, p. 20), as cantigas eram pautadas num “[...] discurso literariamente androcêntrico, em um mundo submerso de sensualidade e erotismo [...]”.

Saraiva (1999) destaca que a mulher é uma figura central nas cantigas de amigo. Nessas cantigas, a voz feminina expressa suas emoções, desejos e angústias, geralmente relacionados ao amor e à ausência do amado. Nas cantigas de amigo, são quase sempre duas vozes que se alternam:

[...] geralmente de uma moça enamorada com a mãe ou irmã ou as amigas, até mesmo com o amigo. A mulher aparece, explícita ou implicitamente, integrada ao ambiente rural: na fonte ou na romaria, lugares de namoro. (Saraiva; Lopes, 1999, p.45).

Araújo e Fonseca (2015) destacam que especificamente nas cantigas galego-portuguesas, apesar de muitas vezes haver um eu-lírico feminino, a função de trovador era exercida exclusivamente por homens. Por isso, “parece incompreensível

a iniciativa de um canto cedido à mulher, quando essa tarefa, pelo menos nos cancioneiros portugueses, era obra exclusivamente masculina” (Araújo; Fonseca, 2015, p. 19-20).

Saraiva (1999) ressalta que, apesar de a voz ser feminina, as cantigas eram compostas por homens, o que implica uma idealização da figura da mulher, muitas vezes vista como dócil, fiel e submissa. Portanto, a imagem feminina nas cantigas de amigo é construída a partir de uma visão idealizada e emotiva, refletindo tanto as convenções literárias da época quanto os valores sociais medievais em relação ao papel da mulher. Essa idealização pode ser vista como uma forma de controle, pois reduz a mulher a um objeto de devoção e sofrimento, negando-lhe agência e individualidade.

No movimento literário seguinte, o Humanismo (1418-1527) também não há registros de autoras que tenham contribuído para a literatura lusa. Gil Vicente, conforme Moisés (2013), é considerado o pai do teatro lusitano. As representações femininas nos autos vicentinos, em sua maioria misóginas, refletiam o papel da mulher na sociedade medieval, que enfrentava significativas restrições. As mulheres, muitas vezes, eram forçadas a seguir um destino que não correspondia aos seus desejos e escolhas, devido à imagem histórica e culturalmente ultrapassada que as envolvia e da qual ainda era impossível de se libertar.

Para Fonseca (2017), o discurso misógino e “antifeminista”, presente em obras como a vicentina colabora para a perpetuação de estereótipos misóginos. Não obstante, a mulher ser objeto ou sujeito nas construções discursivas. Gil Vicente comumente retratava e expunha a imagem feminina, pintando, dessa forma, um retrato misógino das mulheres de sua época. Segundo Pires e Araújo (2022), as mulheres, em sua maioria, representadas pelo teatrólogo, estavam comumente associadas a *topoi* misóginos. Em seus autos, as mulheres são representadas como insurgentes e faladeiras, tal qual a personagem Inês Pereira, *Auto de Inês Pereira* (1523). Também era representadas como mentirosas, fofoqueiras, faladeiras [sinônimos de confusão], como Mofina Mendes, em *O Auto dos Mistérios da Virgem ou da Mofina Mendes* (1515) ou, ainda, como as esposas queixosas, frívolas, faladeiras e dadas aos prazeres da carne, no *Auto da Feira* (1526), que foi representada ao rei D. João III, em Lisboa no natal.

Sequencialmente, o Classicismo (1527-1580) ficou conhecido pelo retorno ao preceitos aristotélicos, à mimeses e à contemplação do belo, posto que era fundamentado na imitação dos clássicos gregos e latinos, julgados essencialmente perfeitos tal qual mecanismos a serem seguidos, com o olhar voltado para Antiguidade Clássica. Segundo Moisés:

Imitar não significava copiar, mas, sim, a procura de criar obras de arte segundo as fórmulas, as medidas, empregadas pelos antigos. Daí a observância de *regras*, estabelecidas como suportes, leis ou pressupostos da obra literária, aceitas como absolutas: os escritores não tinham mais que observá-las, acrescentando-lhes a força do talento pessoal. Conquanto fossem apriorísticas, não impediam o despertar da manifestação das qualidades peculiares a cada um. (Moisés, 2013, p. 67).

Camões, o poeta conhecido mundialmente pela obra *Os Lusíadas*, definido por Moisés (2013, p.72) como “talentoso e culto”, é o principal nome deste período. E é representado não apenas como poeta clássico, mas como figura atormentada, atravessada por dores existenciais que transbordam para sua produção literária. Sua poesia amorosa, em especial, torna-se campo privilegiado para a projeção de conflitos internos que envolvem identidade, gênero, corpo e espiritualidade. É nesse contexto que Moisés afirma:

Convocando saber, experiência, imaginação, memória e razão, sensibilidade e tudo o mais que lhe confere a romântica aura de gênio e de ‘maldito’ (pela vida desgraçada que levou e o quanto sofreu na carne o drama da condição humana), Camões entra a sondar o sombrio mundo do ‘eu’, da mulher, da Pátria, da vida e de Deus. No terreno amoroso, o conflito atroz faz com que o poeta abstraia a mulher, ou as mulheres, em favor da Mulher. (Moisés, 2013, p. 74-75).

Esse processo de abstração da figura feminina em “a Mulher” revela uma operação simbólica que desloca o feminino do plano real para o plano idealizado, operação frequente na tradição ocidental, cujas raízes dialogam com a herança filosófica, com o amor cortês e com os ideais do humanismo renascentista. Ao transformar as mulheres concretas em arquétipo, Camões universaliza a experiência amorosa, mas também a esvazia de subjetividade individual feminina. Essa idealização revela um dos alicerces da construção literária do feminino no cânone português: a mulher como signo de ausência, de desejo, de pureza, ou mesmo de salvação, uma imagem que, séculos depois, será justamente desfeita e reconfigurada

por autoras como Agustina Bessa-Luís, que recusam o modelo da “Mulher” e investem em personagens que habitam a concretude do corpo, do desejo e da contradição.

Avançando um pouco mais no tempo, surge o Arcadismo (1756-1825), e com ele, a primeira autora de destaque desde os primórdios da literatura portuguesa, Teresa Margarida da Silva e Orta. Ela é mencionada por Moisés (2013), em sua obra *A Literatura Portuguesa*, depois de setenta e nove autores ao longo da história da literatura lusitana. Essa autora publicou sob o pseudônimo de Dorotéia Engrassia Tavadra Dalmira, um perfeito anagrama de seu nome, em 1777, a obra *As Aventuras de Diófanos*, trata-se de um romance político ou novela alegorizante, de cunho um tanto “feminista” e com o peso de ser o primeiro romance da língua portuguesa escrito por uma mulher.

O enfoque da narrativa está na jornada de Hemirena, que para garantir sua sobrevivência, passa a se travestir, e opta por adotar a identidade de “Belino”. Isso nos apresenta um exemplo que, muitas vezes, é negligenciado na história da literatura: o da donzela guerreira. À medida que enfrenta reviravoltas, perigos, conflitos e paixões devido ao seu disfarce, a personagem não só representa a força e habilidade das mulheres, mas também lança uma crítica à predominância de um mundo estritamente masculino e hierárquico, no qual a figura feminina em busca da virtude, masculiniza-se, experimentando certo grau de liberdade, assumindo uma identidade masculina.

A autora tece, com maestria, uma obra repleta de ideias que subvertem os padrões absolutistas do Portugal setecentista. Distribuída em seis livros e marcada por imprevistos e reviravoltas, a narrativa combina valores cristãos e elementos da cultura pagã, recorrendo a referências da mitologia greco-latina. Para Moisés (2013):

[...] a novela tem objetivos nitidamente pedagógicos, doutrinários: colaborar na formação moral e política do herdeiro ao trono português. Tendo como modelo as *Aventuras de Télémaque* (1699), de Fénelon, como aliás declara o título da segunda edição, a narrativa oscila entre o Iluminismo emergente e o Barroco agonizante. (Moisés, 2013, p. 148).

O uso do pseudônimo pela autora representa, nesse contexto, tanto uma estratégia de autopreservação quanto um gesto de subversão dos cânones literários dominados por homens. Treze anos após a primeira publicação, e apesar do

acolhimento elogioso da crítica, a terceira edição da obra foi lançada com a autoria atribuída, erroneamente, a Alexandre de Gusmão. Esse episódio reflete o silenciamento sistemático das mulheres na história literária e intelectual.

A errônea atribuição da obra a um autor masculino apenas confirma o lugar restrito destinado à mulher no campo da produção simbólica: ou ela se oculta para existir literariamente, ou é absorvida pela voz masculina que tenta nomeá-la e substituí-la. Assim, o caso de Teresa Margarida não é isolado, mas emblemático das formas pelas quais o sistema literário historicamente contribuiu para o silenciamento e a invisibilização das mulheres autoras.

Faz-se necessário mencionar que Teresa Margarida foi uma jovem de origem social privilegiada que fora educada num convento. Dessa forma, podemos inferir que sua passagem pelo convento desempenhou um papel fundamental em sua trajetória como escritora. Isso se deve ao fato de que, naquela época, a vida religiosa representava praticamente a única oportunidade para as mulheres adquirirem uma educação que se assemelhasse, pelo menos em parte, à educação oferecida aos homens.

No Romantismo (1825-1865), caracterizado pela expressão de emoções intensas e um sentimentalismo exagerado, é comum a idealização da figura feminina e do amor, bem como a expressão do sofrimento amoroso. Elementos bucólicos e uma perspectiva teocêntrica também estão presentes. Os valores burgueses, como fé, coragem e amor, são enaltecidos, sendo marcados pela fuga da realidade, característica marcante desse movimento.

De acordo com Moisés (2013), a novela passionnal caracteriza-se por sempre apresentar um amor que é inatingível e que transcende as convenções sociais, pois emana profundamente da alma, levando os apaixonados à beira da loucura, prometendo uma felicidade que geralmente acaba em desilusão. Nas narrativas desse gênero, os amantes agem movidos pela intensidade de seus sentimentos.

Podemos ressaltar que neste período os escritores contribuíram para elevar a figura feminina dentro dos moldes do que Bloch (1995) e Fonseca (2017) afirmam reforçar o conceito de “Capacho em Pedestal”, reavivando a imagem paradoxal da mulher idealizada, a dubiedade feminina, entre Ave e Eva. Um dos principais nomes

desse movimento, Camilo Castelo Branco (1825-1890), contribuiu consideravelmente para alimentar tais estereótipos misóginos.

Nos dizeres de Saraiva e Lopes (1996), as figuras femininas nas obras de Camilo Castelo Branco são frequentemente categorizadas como sendo de dois tipos: as “vítimas” e as “mulheres fatais”. Para os autores, “[...] à mulher confere-se sempre um papel da mais nobre dignidade [...], mas tal supremacia esvazia-se, na realidade, de sentido psicológico, reduzindo-se a um símbolo poético do misterioso *eterno feminino*, e às vezes a uma personificação abstrata do espírito de sacrifício” (Saraiva; Lopes, 2008, p. 784, grifos dos autores).

O conceito de “mulher vítima” ou “angelical” está ligado à fidelidade, à pureza, à mulher vista como um ser puro, que não desperta desejo e abdica em senti-lo, relacionado ao conceito de “Ave” (virgem Maria), obediente e servil. Em relação aos homens, sua beleza é pura e divina, tende a encorajá-los em seu patriotismo e a os apoiar em exercer seu papel, dito fundamental, na sociedade.

Quanto ao conceito de “mulher fatal”, está relacionado à sedução e à perdição, aquela que, como Eva, seduz com o seu encanto, enfeitiça e leva ao pecado. O amor é, por esta, como febre que consome, sinônimo de desgraça e loucura. Mulheres que apresentavam inteligência, independência, e não sujeição à figura masculina eram tidas como “portão do inferno”.

Embora se colocassem como críticos do romantismo, os realistas (1865-1890) não fugiram ao padrão, no que concerne à representação do feminino. A prosa realista, consolidada principalmente pelo romance, torna-se, segundo Moisés (2013, p. 258), uma “arma de combate”, instrumento de transformação da sociedade burguesa do final do século XIX, ao abordar o casamento como instituição social em decadência:

Para pôr à mostra o declínio da instituição burguesa, os realistas atacaram de frente o seu núcleo, o casamento, trazendo a nu as misérias que o destroem como alicerce da Burguesia, misérias essas condensadas pelo adultério precisamente porque, em ligação com o pensamento burguês, de sentido pragmático e acomodatório, se funda na luxúria, no conforto material trazido pelo dinheiro ou nas hipócritas convenções sociais. Vem daí que, regra geral, o romance realista (e o naturalista), tenha o adultério por nóculo dramático e narrativo. (Moisés, 2013, p. 259).

Os escritores realistas, ao buscarem expor as falhas e o declínio da sociedade burguesa, dirigiram seus ataques ao cerne dessa estrutura: o casamento. Considerado o alicerce da classe média, o matrimônio é retratado como espaço de hipocrisia e desilusão, corroído por misérias morais e afetivas. Nesse contexto, o adultério era um tema recorrente nas narrativas realistas, funcionando como símbolo do desmoronamento da sociedade burguesa. Mais do que um recurso dramático, ele expressa as tensões e a desintegração das relações conjugais em um mundo regido pelo pragmatismo e pela acomodação, muitas vezes à custa da moralidade e da sinceridade.

O nome de maior notoriedade para Moisés (2013) e Saraiva (1999; 1965), é, sem dúvida, Eça de Queirós. Assim como Flaubert dá início ao Realismo na França, com a obra *Madame Bovary* (1857), Eça de Queirós inaugura o Realismo português com *O Crime do Padre Amaro* (1875). De acordo com Saraiva e Lopes (2008), alguns autores, como Eça de Queirós, em contraposição ao Romantismo, optaram por retratar a mulher como alguém manchado e moralmente frágil, a mulher “prevaricada”, exemplificado por personagens como Luíza em *O Primo Basílio* (1878), Amélia em *O Crime do Padre Amaro* (1875) e Maria Eduarda em *Os Maias* (1888).

As obras ecianas trazem consigo uma crítica incisiva em relação à mentalidade tradicional da sociedade burguesa e à rigidez conservadora da Igreja. Em seus escritos, Eça de Queirós retrata as mulheres frequentemente como vazias, frívolas, envolvidas em casos de adultério ou excessivamente religiosas. Essa representação das mulheres tem como objetivo evidenciar a hipocrisia generalizada e a decadência moral do século XIX. O autor realiza essa análise psicológica das personagens femininas com o intuito de satirizar os valores da sociedade da época, na esperança de provocar uma reflexão e, possivelmente, abalar as normas e costumes vigentes.

Neste sentido, as mulheres presentes nas obras ecianas, em especial em *Os Maias*, são descritas como incrivelmente belas do ponto de vista físico. No entanto, raramente se encaixam no ideal de perfeição representado pela “Ave”. Pelo contrário, algumas são retratadas como meretrizes, como por exemplo, as “senhoras”, com as quais se envolvem sempre Dâmaso ou Euzebiozinho. Outras, como Raquel Cohen, Condessa de Gouvarinho e Maria Monforte, são caracterizadas como adúlteras, volúveis, lascivas, frívolas, outrora ciumentas e sedutoras.

Podemos destacar que Maria Monforte, movida pelas paixões da carne, abandona o casamento e decide fugir com Tancredo, deixando para trás o filho e levando consigo, Maria Eduarda. Ato este que desencadeia a tragédia sob a qual é traçada a trama. Maria Eduarda, é apresentada em primeiro momento, como dotada de uma beleza angelical, idealizada, “maravilhosamente bem feita” (Queirós, 2004, p.157). A personagem vai sendo descaracterizada ao longo da obra, e mesmo que parte de sua educação tenha sido num convento, Maria Eduarda mantém relações indefinidas com alguns homens, como Mac Gren, com o qual tem uma filha, Rosa, com Castro Gomes, de condição financeira elevada, e que a proporciona uma boa vida, e a posteriori, com Carlos da Maia, sem saber que se tratava de seu irmão. Carlos Eduardo, mesmo após descobrir que estava se relacionando com sua irmã, comete incesto consciente, e deita-se mais uma vez com ela. Ao descobrir o incesto cometido, Maria Eduarda vai a Paris, levando consigo sua filha Rosa, e se torna Madame de Trelain.

A imagem feminina no Simbolismo (1890-1915), bem como no Romantismo, muitas vezes era permeada por antíteses e paradoxos. À mulher era atribuída características ambíguas e duais, poderia ser tanto angelical quanto diabólica, evocada como luz ou trevas, vida e morte, pureza e corrupção. Além de serem, em muitos casos, extremamente sensualizadas.

Saraiva e Lopes (2008) destacam que a produção literária das mulheres em Portugal foi limitada até a primeira metade do século XX, em grande parte devido à repressão enfrentada pelo feminino nos séculos anteriores. Durante esse período de opressão, as mulheres não ocupavam papéis proeminentes em nenhuma esfera social, e muitas sequer tinham acesso à educação formal. Conforme Abdala Júnior (1988), nas primeiras décadas do século XX, a produção literária de autoria feminina em Portugal era escassa e, com a instauração do Estado Novo¹², os já limitados direitos das mulheres foram ainda mais restringidos.

¹² Em 1933, António de Oliveira Salazar assume o poder em Portugal, estabelecendo o regime ditatorial conhecido como Estado Novo, que perdurou até 1974. Este regime, de caráter fascista, alinhava-se com os ideais de Hitler, na Alemanha e de Mussolini na Itália.

Segundo os autores, durante o regime de Salazar, as mulheres eram divididas em três tipos: a casta, a cortesã e a burguesa. No entanto, todas estavam destinadas a cumprir papéis predefinidos de filha obediente, esposa submissa e mãe zelosa, respectivamente. O contexto ditatorial de Salazar não permitia questionamentos à ordem social estabelecida, silenciando qualquer voz de oposição. Embora a presença feminina no mercado de trabalho tenha aumentado com a industrialização, seus direitos eram praticamente inexistentes, incluindo a negação do direito ao voto.

Hobsbawm (2012) insere o regime autoritário português em um fenômeno mais amplo que surgiu na Europa no século XX. O regime de António Salazar (1932-1968) compartilhava características com outras ditaduras de inspiração fascista, como o culto ao líder, o nacionalismo exacerbado e o anticomunismo, mas também apresentava particularidades, como seu caráter conservador e católico, que o diferenciavam de regimes como os de Mussolini na Itália ou Franco na Espanha. No entanto, todos esses regimes eram marcados pela repressão política, pelo controle social e pela resistência às mudanças democráticas.

Um aspecto peculiar do regime salazarista, segundo Hobsbawm (2012), foi a sua longevidade, que se estendeu até 1974, muito além da queda de outras ditaduras europeias após a Segunda Guerra Mundial. Para ele, a durabilidade do regime deveu-se à habilidade de Salazar em equilibrar a repressão interna com uma política externa pragmática, além de contar com o apoio de setores conservadores da sociedade portuguesa. No entanto, Hobsbawm observa que o regime se tornou anacrônico em um contexto global de descolonização e democratização, culminando na Revolução dos Cravos, que pôs fim ao Estado Novo. O discurso oficial salazarista defendia a ideia de que o papel da mulher na sociedade era exclusivamente doméstico, voltado para o cuidado da família e a preservação dos valores tradicionais. Nesse contexto, as mulheres eram predominantemente vistas como esposas e mães, com suas funções sociais restritas ao âmbito doméstico:

Dum só golpe desmembrámos o núcleo familiar, aumentámos a concorrência dos trabalhadores com o trabalho feminino, e não lhe demos em salário o correspondente à produtividade da boa dona de casa e à utilidade social da exemplar mãe de família. (Oliveira, 1967, p.111).

Em uma de suas notas sobre a riqueza, no que ele chama de “Novos Conceitos Econômicos”, Salazar propaga a ideia de que a mulher, mais do que o homem, estaria

associada à vaidade e aos vícios que dela emergem, ao supérfluo e aos bens materiais considerados dispensáveis para a vida:

O homem é essencialmente vaidoso, e dizem - mas parece que não é exacto, e que a mulher ainda é mais. Deste defeito natural provém o desejo de agradar, a tendência para a ostentação, para a superfluidade. Alguém afirmou nada haver mais necessário do que o supérfluo, e disse, para a convenção da vida social, uma grande verdade. (Oliveira, 1967, p.112).

Sobre a mulher no mercado de trabalho, o ditador afirma que a estabilidade do lar depende da presença feminina e que, para a mulher, a principal função é a manutenção da casa e a educação dos filhos:

Quem diz família diz lar; quem diz lar diz atmosfera moral e economia própria - economia mista de consumo e de produção. O trabalho da mulher fora do lar desagrega este, separa os membros da família, torna-os um pouco estranhos uns aos outros. Desaparece a vida em comum, sofre a obra educativa das crianças, diminui o número destas; e com o mau ou impossível funcionamento da economia doméstica, no arranjo da casa, no preparo da alimentação e do vestuário, verifica-se uma perda importante, raro materialmente compensada pelo salário percebido. (Oliveira, 1967, p.115).

Consequentemente, Salazar sugere que o trabalho da mulher fora do ambiente doméstico levaria à fragmentação da família, prejudicando as relações interpessoais e o funcionamento da economia doméstica. Essa visão reduzia as mulheres a papéis secundários na sociedade, excluindo-as de esferas públicas e profissionais. O ditador defendia como conceito fundamental que o homem fosse o responsável pelo sustento da esposa, enquanto ela deveria se manter restrita ao âmbito doméstico:

Assim temos como lógico na vida social e como útil à economia a existência regular da família do trabalhador; temos como fundamental que seja o trabalhador que a sustente; defendemos que o trabalho da mulher casada e geralmente até o da mulher solteira, integrada na família e sem a responsabilidade da mesma, não deve ser fomentado: **nunca houve nenhuma boa dona de casa que não tivesse imenso que fazer**. (Oliveira, 1967, p.115, grifo nosso).

Essa visão reduzia as mulheres a papéis secundários na sociedade, excluindo-as de esferas públicas e profissionais, reforçando uma hierarquia de gênero que as confinava ao espaço doméstico. Podemos observar essa ideologia claramente expressa no discurso de Salazar, que associava a importância social feminina quase

exclusivamente à maternidade. Como afirma Oliveira (1967, p. 157), “[...] o homem que apascenta o seu gado, o operário que dirige a sua máquina, a mulher que amamenta o filho - tudo é bastante sério para não ser uma preocupação constante e não deixar na alma sulcos profundos.”

Podemos observar como o regime salazarista naturalizava e glorificava a divisão de papéis sociais entre homens e mulheres: enquanto aos homens cabiam atividades produtivas e públicas, como o trabalho no campo ou na indústria, às mulheres era reservado o papel de cuidadoras, reduzindo sua existência à função biológica e doméstica da maternidade. Essa perspectiva não apenas limitava as oportunidades das mulheres, mas também perpetuava uma visão estereotipada de seu valor social, negando-lhes a possibilidade de participação plena e igualitária na vida pública e intelectual.

Na concepção salazarista, as mulheres deveriam dedicar-se exclusivamente aos papéis de esposas e mães, papéis estes que, segundo o regime salazarista, eram designados naturalmente a todas as mulheres. Em um de seus discursos dirigido exclusivamente às mulheres, Salazar (1967, p. 625) afirma que, através das políticas morais de seu regime, “[...] o coração da mulher [havia sido] liberto de um grande pesadelo [...]”, sugerindo que elas teriam encontrado a “verdadeira liberdade” ao dedicar-se plenamente aos papéis considerados inerentes à sua condição biológica e social. Essa visão reforçava estereótipos de gênero que as associavam ao espaço doméstico e às funções reprodutivas, negando-lhes a possibilidade de protagonismo em outras esferas da vida.

A tradição literária portuguesa tendeu a reduzir a figura feminina a estereótipos fixos, consolidando uma ordem simbólica patriarcal. Esse cenário começa a mudar, a partir da metade do século XX, quando mais vozes femininas emergem, incluindo a de Bessa-Luís. Esses discursos não desapareceram. Pelo contrário, deixaram resquícios visíveis nas representações contemporâneas do feminino, ainda marcadas por dualismos como a mulher santa e a mulher pecadora, a mãe e a prostituta, a dócil e a perigosa. Como enfatiza Butler (2017), as normas de gênero continuam a operar através da repetição, e são precisamente essas repetições que mantêm viva a matriz heteronormativa e misógina da cultura.

Diante disso, as representações literárias do feminino que escapam dessas convenções desempenham um papel crucial na desconstrução dos estereótipos e na ampliação das possibilidades de subjetivação. É nesse ponto que a obra de Agustina Bessa-Luís se insere de maneira ousada e disruptiva.

Nesse contexto surgiram mulheres que ousaram escrever durante este período, e que como Agustina Bessa-Luís, aludiram figuras femininas que subvertem estereótipos de gênero da época, e ao contrário do que propõe o regime salazarista, rompem com essa idealização da mulher como mero suporte dos homens, reivindicando seu papel como agente de transformação social, política e econômica, e questionando discursos que perpetuaram e ainda hoje perpetuam a desigualdade e a invisibilização feminina.

Durante o período de ditadura, que durou pouco mais de quatro décadas, podemos destacar autoras que se atreveram a escrever e que foram censuradas. Segundo Pedroso (2019), em seu artigo, *Do zeitgeist às prateleiras – as obras das autoras portuguesas censuradas*, inúmeras obras foram censuradas, algumas tiveram elementos suprimidos ou modificados, outras foram ainda, descartadas. Para a autora, “[...] a censura teve um papel determinante nesse apagamento e, portanto, no estabelecimento do cânone literário português de uma grande parte do século XX [...]” (p.117).

Pedroso (2019) elenca vinte obras de autoria feminina censuradas, sejam elas: *Casa Sem Pão*, *Ida e volta duma caixa de cigarros*, de Maria Archer; *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica, Comunicação, O Encoberto, O Vinho e a Lira, O Homúnculo, A Pécora*, de Natália Correia; *O Testamento, O Museu, A Campanha, Quem move as árvores*, de Fiama H. P. Brandão; *Falsos Preconceitos, Pigalle, O adolescente*, de Nita Clímaco; *Famintos, Vinte Anos de Manicómio!*, de Carmen Figueiredo; *A Magrizela* de Maria da Glória; *Minha Senhora de Mim*, de Maria Teresa Horta e *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa.

Podemos nos referir ao conjunto de vozes femininas que ousaram escrever em tempos tão sombrios, como literatura portuguesa de resistência, que por vezes retratava a mulher, a guerra, o sofrimento, o silenciamento, oferecendo uma visão crítica da realidade social e política da época. Esse cenário perdurou até o fim da

ditadura em Portugal. Vale ressaltar a Revolução dos Cravos¹³ não apenas pôs fim a uma das ditaduras mais longas da Europa, mas também abriu caminho para a modernização política e social de Portugal. A participação feminina, embora muitas vezes subestimada, foi um elemento crucial nesse processo, demonstrando a capacidade das mulheres de atuar como agentes de mudança em um contexto histórico marcado por profundas transformações.

Em sua obra *Mulheres e Revolução: A Participação Feminina no 25 de Abril*, Coutinho (2014) analisa o papel das mulheres no processo revolucionário português, destacando suas contribuições tanto no período anterior ao 25 de Abril quanto no contexto pós-revolucionário. A autora examina a atuação feminina em movimentos clandestinos, organizações políticas e manifestações populares, além de discutir como a revolução abriu espaço para a emergência de demandas feministas e a luta por igualdade de direitos.

Coutinho (2014) destaca que, apesar da participação feminina nem sempre ter sido devidamente reconhecida, as mulheres desempenharam um papel crucial na construção de uma sociedade mais democrática e igualitária. Podemos ressaltar ainda que, no período pós-revolucionário, muitas mulheres integraram comissões de trabalhadoras, movimentos feministas e partidos políticos, lutando não apenas pela consolidação da democracia, mas também pela garantia de direitos específicos, como a igualdade de gênero e a participação política plena.

Podemos observar que Portugal é o berço de exímias e talentosas autoras, embora tenham enfrentado desafios consideráveis, não só na busca por reconhecimento e espaço, mas também pelo direito à escrita. A história

¹³ A Revolução dos Cravos foi o movimento político-militar que ocorreu em Portugal no dia 25 de abril de 1974, pondo fim ao regime autoritário do Estado Novo, vigente desde 1933 sob a liderança de António de Oliveira Salazar e, posteriormente, de Marcelo Caetano. Organizada pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), a revolução foi marcada por sua natureza pacífica e pela rápida adesão popular, culminando na queda do governo e na abertura de um processo de democratização conhecido como Processo Revolucionário em Curso (PREC). O nome "Revolução dos Cravos" deve-se ao gesto simbólico de uma florista, Celeste Caeiro, que distribuiu cravos vermelhos aos soldados durante o levante. Essas flores, colocadas nos canos dos fuzis, tornaram-se um ícone do movimento, representando a ausência de violência e a esperança de um futuro democrático para o país. A revolução também permitiu a descolonização das possessões portuguesas na África, encerrando a Guerra Colonial (1961-1974), e abriu caminho para transformações sociais, políticas e econômicas profundas em Portugal.

frequentemente negligenciou ou esqueceu as contribuições das mulheres nas artes e na literatura, o que torna ainda mais significativa a contribuição de uma autora como Agustina Bessa-Luís. De acordo com Dumas:

Agustina Bessa-Luís tem o privilégio, reservado em Portugal aos escritores nacionais mais populares, de ser chamada pelo primeiro nome, Agustina. Não se pode explicar racionalmente porquê, mas é assim como a escritora é conhecida em Portugal. E quando se acrescenta, num registo mais popular, o artigo que designa o feminino – a Agustina – esta apelação plasma o género da escritora. É um caso de privacidade que aconteceu também com outros escritores como a referência maior de Agustina, Camilo Castelo Branco, o Camilo. Ambos são exímios contadores de histórias. No entanto, Agustina, apesar de o seu romance mais famoso, *A Sibila*, ter feito parte do Plano Nacional de Leitura duma geração de alunos portugueses, distingue-se pela fama de ser uma autora de difícil acesso. A sua centralidade talvez seja devida em parte ao facto de ela falar na psique humana universal, na qual enquadra a psique nacional portuguesa. (Dumas, 2022, p. 1-2).

Assim, a aparente contradição entre a proximidade da escritora e a densidade da sua escrita reflete o paradoxo de uma autora que, mesmo sendo celebrada como figura familiar, desafia o leitor a penetrar em universos narrativos complexos e profundamente filosóficos. Conforme Dumas (2015), a romancista está inserida em um contexto amplo de transformação da sociedade portuguesa. Destacando-se desde o início de sua carreira, presenciou ao longo dos seus quase 60 anos de produção literária, diversos momentos da História de Portugal, inclusive a ditadura Salazarista. Bessa-Luís exerceu uma influência significativa na reconfiguração e no fortalecimento do panorama cultural luso do século XX. De acordo com Dumas:

Agustina fala nas relações humanas desde um ponto de vista resolutamente feminino. Nos anos 1960, sentiu a necessidade de afirmar a preponderância dessa temática em vários títulos como: *As Relações Humanas*, trilogia publicada em 1964, 1965, 1966; *Homens e Mulheres* (1967), primeiro volume do díptico *A Bíblia dos Pobres*. Pela obra fora, as personagens femininas seguem afirmando a sua preponderância. Penso em particular aqui na trilogia *O Princípio da Incerteza* com as protagonistas Camila e Alfreda, na Emma de Vale Abraão apelidada a “Bovarinha”, e na Fanny de Fanny Owen, todas elas transpostas no cinema por Manoel de Oliveira. Um facto, no entanto, chama a minha atenção: a obra ficcional publicada em vida pela romancista começa e acaba com um romance cujo protagonista é masculino: Pedro em Mundo Fechado (1948) e Martinho em *A Ronda da Noite* (2006). Eles evoluem num círculo familiar povoado de figuras femininas. Acontece como se, naqueles cinquenta e oito anos de carreira literária, Agustina abrisse e fechasse um ciclo. (Dumas, 2022, p. 2).

Dotada de uma cosmovisão singular, a autora rompeu barreiras literárias de gênero por meio de suas obras, que apresentam uma visão mais abrangente e

autêntica das mulheres e de suas experiências. Sua escrita contribuiu significativamente para elevar a literatura de autoria feminina e promover uma narrativa literária mais inclusiva e diversificada. Diante dessa força contestatória, a próxima subseção se dedicará a examinar como a ficção de Agustina Bessa-Luís, particularmente em *O Mosteiro*, *Eugénia e Silvina* e *Vale Abrão*, se configura como um espaço privilegiado de representação e de questionamento dos papéis tradicionais de gênero.

1.3 A literatura de Agustina Bessa-Luís como espaço de representação e contestação de gênero

Toda a palavra é uma resistência.

(Agustina Bessa-Luís)

Conforme discorrido nos tópicos anteriores, Agustina Bessa-Luís reconfigura os papéis de gênero por meio de suas personagens femininas, que frequentemente transgredem os padrões impostos pela sociedade de sua época. Mulheres como Josefina, de *O mosteiro* e Silvina, de *Eugénia e Silvina*, desafiam as expectativas tradicionais, assumindo protagonismos que questionam as estruturas patriarcais e reivindicam autonomia. Essas personagens, tal como Penélope, que espera Ulisses enquanto mantém seu poder e astúcia, representam a resistência e a resiliência feminina.

É, todavia, por meio de suas personagens masculinas, como Belchior e Salvador de *O Mosteiro*, ou João Trindade de *Eugénia e Silvina*, por exemplo, que Bessa-Luís subverte e rompe com as representações de gênero tradicionais. Agustina, portanto, não apenas tece narrativas, mas também desafia as convenções sociais, oferecendo uma visão crítica e transformadora do papel da mulher na literatura e na sociedade.

A figura feminina geralmente assume uma posição de tutor e não de tutelado como tradicionalmente construído. Conforme Amaral (2019, p.7), as irmãs Teixeira,

de *O Mosteiro*, por exemplo, exercem uma “influência tutelar” sobre as personagens masculinas e a propriedade da família, o vale de São Salvador:

Esta é uma casta de mulheres perversas e cruéis, mas de perversidade e crueldade laboriosas, domésticas, trabalhadas numa gramática de olhares, gestos e silêncios por elas criada, deixando os outros à margem, como se em vez de uma família, fizessem parte de uma confraria secreta. Inaptas para o amor, a sua ocupação é o tecer de uma teia de sentido e resistência, e disseminá-la pela casa através de afectos, de atavismos persistentes [...]. (Amaral, 2019, p.7).

As mulheres, em *O Mosteiro*, assim como em *A Sibila*, aprendem com a experiência, a serem “guiadas pela razão dos sentidos” e desenvolvem mecanismos para lidar com os homens da família, que são: “[...] sanguíneos e desregrados e a sua falta de disciplina, que não de génio, ameaça a harmonia, o equilíbrio e a ordem.” (Amaral, 2019, p.8).

Agustina não apenas constrói narrativas ficcionais, mas também subverte, por meio da linguagem e da caracterização de suas personagens, os próprios fundamentos simbólicos do patriarcado. Como afirma Lentina (2022, p.13), “Agustina Bessa-Luís posiciona as personagens femininas dos seus romances do lado do poder”, reposicionando o celibato, a virgindade e a recusa do vínculo como formas de autonomia e resistência à heteronormatividade que rege a sociedade portuguesa.

Embora situada num contexto marcadamente patriarcal e conservador, Agustina constrói um conjunto literário profundamente disruptivo, marcado por personagens femininas complexas, contraditórias e provocadoras. Com elas, a autora desestabiliza os binarismos de gênero e propõe um olhar crítico sobre os papéis tradicionais que regem a experiência do feminino e, por consequência, também do masculino.

Suas personagens femininas desafiam os limites da norma, reconfigurando os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres. Mais do que simplesmente resistir, as mulheres de Agustina costumam habitar zonas de transgressão: são andróginas, autossuficientes, algumas recusam o matrimônio e, sobretudo, rejeitam a definição do feminino como ausência, silêncio ou subordinação. Já as personagens masculinas, em contraste, são frequentemente associadas a traços que, durante muito tempo, foram atribuídos ao feminino. Aparecem como figuras frívolas, entregues aos prazeres

da carne, como o sexo e o jogo, além de se mostrarem sedutores e habilidosos no uso da palavra, recorrendo aos ardis da fala para mentir e enganar.

Agustina Bessa-Luís concebe figuras femininas que rompem com os modelos tradicionais de submissão, devoção e fragilidade. A personagem Josefina é construída como uma personagem de notável complexidade e marcada por um espírito indomável. Seu gosto por passeios noturnos e cavalgadas, a fascinação por armas, o temperamento sedutor e sombrio, aliado a uma ambiguidade sexual cuidadosamente insinuada, conferem-lhe uma aura magnética. Cada gesto parece conter uma forma de insurreição, como se habitasse os limites da norma apenas para desafiá-la de dentro. Ela “não era o tipo de rapariga infeliz que apetecia proteger. Era de poucas palavras e recusava-se a participar das relações de família” (Bessa-Luís, 2019, p. 82).

Tinha dezessete anos e era de “grande beleza”, “tinha olhos grandes, pretos e um sinal na face esquerda [...]” quando se envolveu com ‘o quarentão e brioso’ fidalgo da Costa: ‘Ela era uma rapariga disposta a tudo, porque o vulgar dos acontecimentos a decepcionava muito antes de serem consumados’.” (Bessa-Luís, 2019, p.90). O da Costa era “já casado. Não se podia afirmar que ela abortara ou tivera só um pequeno romance sem consequências, surpreendido pelo pai que se apressou em confiá-la a Matilde.” (Bessa-Luís, 2000, p. 810). E logo que descobriu, “mandou-a umas três semanas para o Porto, para a casa duma antiga criada que alugava quartos a senhoras telefonistas ou caixeiras de vida honesta. Josefina foi lá feliz [...]. Talvez que se Josefina fosse menos arisca, mais maleável, ele a conservasse em casa, mesmo depois do seu mau passo” (Bessa-Luís, 2019, p. 83).

Mas Josefina “não era a heroína abatida pela desgraça: tinha, porém, poucos conhecimentos e dispunha de dinheiro contado”. Ansiava viver sozinha, mas sem dinheiro e legada a tutela do pai, apenas:

Sonhava uma grande vida, toda passada em moldes heroicos, com amantes chorosos a quem ela abandonava. Tinha, disse-lhe Belchior mais tarde, um complexo de virilidade que a levava a escolher sempre o lado mais difícil das situações e a tratar os homens como irmãos, com paciência e fastio. (Bessa-Luís, 2019, p. 83).

Após retornar do Porto, Josefina é enfim confiada às irmãs Teixeira, pois seu pai viúvo, não conseguia lidar com ela: “Quando Josefina veio ocupar no viveiro um

lugar meio de prisioneira a pedido expresso do pai Viana, deliciou-se durante algum tempo com os vestígios desse passado de mulheres novas e antecipadamente convidadas à renúncia.” (Bessa-Luís, 2019, p.81).

As “manas Teixeira”, Matilde, Aurora, Assunta, Noémia e Assunção, eram “cinco mulheres duma casta extremamente racial e inimiga de forasteiros” (Bessa-Luís, 2019, p. 22), às vezes eram seis, quando Maria Rosa, a irmã bem casada, se fazia presente na casa:

Demasiadas mulheres num recinto habitado pelas suas forças e lidas várias. Não mulheres fúteis e madraças, mas sim possuídas duma avidez de afirmação e de posse e em que o homem, como imagem concreta do prazer, era excluído: para ser só invejado, de maneira dissimulada até na forma lutuosa do respeito, na vida, ou na morte. (Bessa-Luís, 2000, p.21).

Ainda assim, elas receberam Josefina como se fosse da família. “Belchior sentia aversão crua por Matilde, irmã do meio das cinco Teixeiras, suas tias.” Ela era “desdenhosa e pérfida [...]. Com ela as coisas dependiam duma actividade insidiosa e consoante do seu espírito, mutável e incapaz de aceitar a duração do movimento, o ódio e o amor e tudo o que eles contêm” (Bessa-Luís, 2000, p. 21). “Era uma mulher baixinha e confiante nas suas artes de iludir e vencer”. (Bessa-Luís, 2000, p.23).

A descrição da Teixeira mais velha, Assunta, por sua vez, atribui-lhe uma imponência que remete à esfera de poder tipicamente masculina, em contraste com uma fragilidade humana, estabelecendo um prenúncio da complexidade psicológica das personagens agustinianas:

Assunta, a mais velha das irmãs. Bela, poderosa de braços, um ventre proeminente e mãos de criança, ela parecia, no seu cadeiral sola, um general abatido pela experiencia das batalhas; pelo séquito dos mortos que resumem uma inutilidade sem esperança. [...] Nada lhe parecia tão urgente como aquecer o ventre com talhadas de toucinho e vinho tinto. Não havia desgosto que não fosse parado com o conforto duma ceia quente [...]. (Bessa-Luís, 2000, p.23).

A personagem feminina na obra de Agustina Bessa-Luís emerge como núcleo de tensão e reinvenção simbólica. Em suas narrativas, o feminino não é apenas tematizado: é performado, encarnado e subvertido. Tomemos Josefina, como exemplo, uma jovem impetuosa, que desde muito cedo anseia por sua liberdade e não escondia seu descontentamento: “trazia com ele uma filha, Josefina, rapariguinha

magra e pouco interessante; trazia o livro de missa e o terço enrolado no pulso, e parecia contrariada com tudo o que lhe acontecia.” (Bessa-Luís, 2019 p.29).

É possível que tais manifestações estejam associadas àquilo que Catherine Dumas (2022, p.1) identifica como a criação de “um mundo mítico de sororidade”, onde as protagonistas “se afirmam contrariando a sociedade falocêntrica na qual evoluem”. Ao contrário da tradição e levando em consideração a repressão do feminino sofrida à época, Agustina constrói personagens que, mesmo quando rudes, provincianas ou contraditórias, tornam-se arquétipos de uma força ancestral, uma espécie de “psique feminina” universalizada, como propõe Caldas (2011, p.33).

Aqui emerge, através da associação entre figuração e simbolismo, uma proposta estética que se aproxima das teorias contemporâneas do *queer* e do *care*, ambas centradas na ideia de um sujeito não normativo e atento à vulnerabilidade. Eugénia, em *Eugénia e Silvina*, desafia os papéis de gênero não apenas pelo comportamento sexualmente autônomo, mas também pela manipulação do capital e das estruturas sociais. É preciso todavia distinguir: essa mulher poderosa não se opõe frontalmente aos homens por desejo de destruição, mas porque se recusa a ocupar o lugar de objeto do desejo, reivindicando uma posição de sujeito.

À luz de tais considerações, entende-se porque Agustina, mesmo recusando o rótulo de feminista, foi capaz de produzir uma obra que, segundo Lentina (2018, p.165) pode ser lida sob a chave de um “feminismo precursor”, justamente por integrar “o gênero e a crítica feminista como grelhas de leitura pertinentes”.

A oposição entre a mulher ativa e o homem frívolo, recorrente em diversas obras, serve à autora como estratégia de reequilíbrio simbólico. Note-se afinal que, em *O Mosteiro*, Belche, o protagonista masculino, é descrito com traços de impotência, fraqueza e confusão identitária, enquanto Josefina se afirma como força motriz do espaço doméstico. Estes, nos fazem, pois, compreender melhor a operação estética de Agustina: ao “masculinizar” suas personagens femininas e “feminilizar” as masculinas, ela provoca o deslocamento dos papéis normativos, instaurando uma nova lógica narrativa.

Mais notável ainda é o fato de que tais personagens não buscam a felicidade nos moldes do amor romântico ou da submissão conjugal. Ao contrário,

frequentemente rejeitam o casamento, ironizam os afetos e optam pela solidão como espaço de liberdade. Em face de uma tradição que idealiza o matrimônio como destino inevitável da mulher, Agustina apresenta o celibato como força, não como falha. Germa, Eugénia, e até mesmo Quina, personificam essa recusa simbólica da domesticação feminina, instaurando, assim, um outro lugar para o desejo e para a identidade.

Embora a crítica tenha enfatizado, de forma recorrente, a centralidade das personagens femininas na obra de Agustina Bessa-Luís, é preciso observar que a autora não se limita à reconfiguração do feminino. A esta circunstância vem prender-se uma estratégia narrativa mais ampla: a inversão e deslocamento dos papéis tradicionais de gênero também através da representação de personagens masculinas. Estas, longe de ocuparem um lugar hegemônico ou estável, são frequentemente apresentadas como ambíguas, frágeis ou até mesmo portadoras de características historicamente atribuídas ao feminino, tais como a passividade, a indecisão, a histeria e a introspecção exagerada. Aqui é preciso, todavia distinguir que não se trata de uma simples inversão caricatural, mas de um gesto literário que tensiona os próprios fundamentos simbólicos da masculinidade tradicional.

É possível que tais manifestações estejam associadas a um movimento de desestabilização do sujeito masculino como portador do logos e do poder, substituindo-o por figuras que oscilam entre o grotesco e o trágico. Em *O Mosteiro*, Belche é um exemplo paradigmático: um homem cuja sensibilidade exacerbada, somada à incapacidade de agir, o torna um anti-herói, um Ulisses sem retorno possível, atravessado por angústias que o paralisam. A representação dos gêneros é ousada para o tempo e não é de espanto que Agustina tenha atribuído a esse personagem atributos típicos dos *topoi* misóginos aplicados às mulheres ao longo da história da literatura: fragilidade emocional, instabilidade psíquica, falta de razão.

Ao contrário da tradição e levando em consideração a repressão do feminino sofrida à época, Agustina desloca para o masculino os estigmas discursivos que serviram historicamente para silenciar e patologizar as mulheres. A oposição entre ação e contemplação, que tradicionalmente associava os homens ao movimento e as mulheres à passividade, é dissolvida. Obra bastante complexa do ponto de vista das inversões simbólicas, dada a sofisticação com que a autora trabalha a subjetividade

masculina, a narrativa de Agustina exige, portanto, uma leitura atenta às ambiguidades.

À luz de tais considerações, é legítimo afirmar que a subversão de gênero em Agustina não reside apenas na emancipação das mulheres, mas também na desnaturalização das masculinidades. Embora ressalte, é preciso ainda reconhecer que a crítica literária que analisa o feminino sem considerar essas representações masculinas perde a chance de compreender a amplitude do projeto agustiniano. Não decorre, porém, que tais personagens sejam meros contrapontos: eles integram, de modo ativo, a construção de um novo paradigma estético e ético, centrado na contradição, na pluralidade e na recusa da norma. Conforme ressalta Amaral,

As mulheres revelam do masculino uma compreensão suficiente para não ficarem demasiado expostas aos erros dos homens. Por sua vez, os homens vivem numa ignorância, ora deliberada, ora inadvertida, do outro lado, ignorância que estipula um injustificado e catastrófico sentido de superioridade. (Amaral, 2019, p.09).

É possível que tais manifestações, ao representar essas mulheres como figuras que transitam entre a solidão e a comunidade feminina, estabeleçam uma mística da sororidade, onde a relação entre as mulheres vai além da amizade ou do afeto, tornando-se um espaço de afirmação e empoderamento. Essa mística da solidariedade feminina, como defende Nathalie Heinich (1996 p.35), é a “saída do mundo sexuado pelo masculino”, onde o celibato e a virgindade são elevados a símbolos de resistência e independência. A recusa da mulher à submissão ao homem, especialmente no contexto das narrativas agustinianas, deve ser entendida como um movimento de autossuficiência, que contraria as convenções sociais vigentes que insistem em definir a mulher através de sua ligação com o sexo masculino.

Como se observa em *A Sibila*, Quina, uma mulher que transcende as expectativas sociais e recusa o casamento, representa essa recusa à domesticidade e à função tradicional da mulher. A autora não apresenta a solidão como sofrimento, mas como uma forma de libertação e autonomia. Assim, as mulheres em Agustina estão longe de ser vítimas de sua condição; ao contrário, elas se apropriam de seu destino, como figuras de poder que criam novas formas de existência fora do círculo de influência masculina. A recusa ao casamento, exemplificada por Quina e também por Josefina em *O Mosteiro*, é mais que uma escolha individual: é um ato de

resistência à estrutura patriarcal que define a mulher como esposa, mãe e submissa. “Ela não tencionava casar-se” (Bessa-Luís, 1954, p. 83) é a decisão de Quina, que rejeita os padrões impostos pela sociedade em favor de sua liberdade pessoal e intelectual.

A ficção de Agustina não trata a mulher como uma entidade passiva; ao contrário, ela é um ser em devir, sempre em transformação, como se observa nas várias metamorfoses das personagens. Este movimento de transformação, presente também nas figuras masculinas, indica que Agustina não compartilha da ideia de identidade fixa ou essencialista, mas privilegia a ideia de um ser fluido, que se adapta e se reinventa. Ao contrário da tradição e levando em consideração a repressão do feminino sofrida à época, a autora apresenta um “mundo em devir” onde as personagens, independentemente de seu gênero, estão constantemente reconfigurando suas identidades e suas relações sociais.

A obra de Agustina oferece uma reflexão sobre a condição humana que é, ao mesmo tempo, profundamente pessoal e social, e a subversão dos papéis tradicionais de gênero é apenas uma das formas de questionamento das convenções estabelecidas. A escritura da autora não apenas expõe as limitações da cultura patriarcal, mas também sugere alternativas para um novo modo de ser e existir. Essa reinvenção é, portanto, essencial para entender a atualidade da obra de Agustina, especialmente em um contexto como o do século XXI, em que ainda nos confrontamos com questões de gênero, identidade e autonomia. Como argumenta Ferreira (2017, p.02), “Agustina antecipa debates contemporâneos sobre identidade, corpo e subjetividade”, mostrando que sua obra não é apenas um relicário do passado, mas uma porta aberta para as questões mais urgentes da contemporaneidade.

O olhar crítico de Agustina Bessa-Luís sobre os papéis de gênero não se restringe à subversão do feminino. A representação das masculinidades nas suas obras também participa ativamente da crítica social, que desestabiliza as hierarquias de gênero e questiona os pressupostos da masculinidade tradicional. A obra da autora frequentemente apresenta homens fragilizados, impotentes ou subvertidos por suas próprias relações com o poder, criando um espaço simbólico no qual a masculinidade é desmistificada e exposta nas suas contradições e vulnerabilidades.

Portanto, Agustina reconfigura os papéis de gênero através de um espelhamento que desloca as estruturas de poder associadas ao masculino. Um exemplo claro disso é o personagem Belche, de *O Mosteiro*, cuja fragilidade emocional e incapacidade de ação o colocam em uma posição de vulnerabilidade, tradicionalmente atribuída ao feminino. Este personagem não apenas simboliza a impotência masculina, mas também reflete a insegurança de um homem cuja identidade é marcada pela falta de controle. Assim, Agustina, ao contrário da tradição, não apenas coloca o homem como o pilar de poder, mas o representa em sua decadência, sua perda de rumo e sua incapacidade de dominar.

A cisão entre a virilidade tradicional e a fragilidade de certos personagens masculinos é explorada também em *Eugénia e Silvina*, onde Eugénia, com sua postura viril e comportamento independente, acaba por expor a fragilidade de outros personagens masculinos ao seu redor. A sexualidade feminina, em Agustina, não é apenas um espaço de resistência, mas também de redefinição da relação de poder entre os sexos. Eugénia não se dobra aos homens ao seu redor.

É possível que tais manifestações estejam conectadas a uma crítica da sociedade patriarcal que exige do homem uma performance constante de poder e controle. Ao invés de seguir a linha tradicional, onde o homem é sempre o agressor e o provedor, Agustina faz dos seus personagens masculinos figuras de dúvida e contradição. Isto é particularmente evidente em personagens como Belche, que são empurrados para o silêncio e para a passividade, obrigados a se submeter a uma narrativa de fracasso e impotência. Essa inversão de papéis evidencia a radicalidade do projeto literário de Agustina, no qual os homens, tradicionalmente em posição de dominação, são retratados como fracos, imaturos ou até patéticos.

Essa desconstrução das masculinidades em Agustina vai além de uma simples crítica social; ela reflete uma preocupação estética e filosófica mais ampla, que se relaciona diretamente com as discussões contemporâneas sobre o gênero, a identidade e a subordinação do masculino e do feminino aos códigos sociais. Ao dismantelar os estereótipos de gênero e expor as vulnerabilidades tanto das mulheres quanto dos homens, Agustina antecipa debates que só mais tarde ganhariam força nos estudos de gênero.

Essa reconfiguração da masculinidade não é uma simples inversão, mas uma subversão profunda das expectativas tradicionais. Em face de uma sociedade que espera do homem uma postura rígida e dominadora, Agustina apresenta figuras masculinas que estão fora de lugar, que não se encaixam nas normas estabelecidas, e que, em última instância, questionam o próprio conceito de masculinidade. A autora sugere que o poder não reside apenas nas figuras tradicionais de domínio masculino, mas também na capacidade de quebrar esses moldes e reescrever as relações de poder.

A obra de Agustina Bessa-Luís, com sua complexidade e riqueza simbólica, oferece uma análise que ultrapassa as fronteiras de seu tempo e permanece atual ainda no século XXI. As representações de gênero em seus romances não são apenas um produto da crítica social e literária de sua época, mas também um convite para revisitar as questões de identidade, poder e resistência que atravessam os discursos contemporâneos sobre gênero e sexualidade. Em face dessa situação, a leitura de suas personagens femininas e masculinas revela uma subversão contínua dos papéis de gênero, permitindo ao leitor compreender como Agustina antecipa questões que hoje são debatidas em estudos *queer*, feministas e pós-estruturalistas.

Ao longo de sua carreira, a escritora se distanciou da classificação como feminista, mas sua obra está profundamente enraizada em uma crítica às normas patriarcais e aos limites impostos às mulheres. A rejeição do casamento, o celibato como escolha de liberdade, e a busca pela autonomia não apenas fora do círculo de influência masculina, mas também em oposição a ele, são elementos recorrentes nas personagens femininas de Agustina. Quina, *A Sibila*, Eugénia, *Eugénia e Silvina*, e Josefina, *O Mosteiro*, encarnam a recusa da mulher de se submeter ao destino tradicional, tornando-se figuras que reconfiguram a própria ideia do feminino. Como salienta Dumas (2022, p.01), essas personagens se inserem em um "mundo mítico de sororidade", no qual elas se afirmam contra a sociedade falocêntrica. Mais notável ainda, essas mulheres não se limitam a um desejo de igualdade; elas buscam, antes, a afirmação do seu ser em uma forma radicalmente autossuficiente.

No entanto, Agustina também oferece uma crítica ao masculino, com a criação de personagens que subvertem os papéis tradicionais atribuídos aos homens. A figura de Belche, *O Mosteiro*, é um exemplo claro dessa desestabilização, representando

um homem cuja fragilidade e incapacidade de ação desafiam os estereótipos da virilidade. A inversão de papéis que Agustina propõe não se restringe às suas personagens femininas, mas também abrange os homens, que em sua obra são frequentemente retratados como figuras em crise, vulneráveis e, muitas vezes, distantes da ideia tradicional de poder. Essa estratégia literária desmantela a rigidez da dicotomia de gênero, questionando tanto as expectativas sobre o feminino quanto as sobre o masculino, abrindo espaço para uma leitura *queer* das relações de poder e identidade.

À luz de tais considerações, é possível compreender que a importância da obra de Agustina transcende as questões de gênero, abordando também a subversão das normas sociais e culturais que moldam a vida humana. Como destaca Ferreira (2017), Agustina antecipa questões contemporâneas sobre a identidade e a subjetividade, colocando suas personagens em uma constante busca por liberdade e autodefinição, sem cair nas armadilhas de uma representação unívoca ou essencialista. A partir da reinvenção de suas personagens e da recusa dos papéis tradicionais de gênero, Agustina abre um campo literário que ressoa com os debates atuais sobre identidade e autonomia, continuando a ser relevante para as discussões contemporâneas, especialmente no que diz respeito à desconstrução de normas rígidas e à busca por um mundo mais plural e inclusivo.

Se considerarmos a crítica literária contemporânea, que continua a revisitar a obra de Agustina sob a ótica dos estudos de gênero e da teoria *queer*, a autora se posiciona como uma precursora na desconstrução das normas de gênero e das representações tradicionais. Sua obra oferece não apenas uma reflexão sobre a condição da mulher, mas também um convite à reconsideração das próprias bases sobre as quais se constroem as relações de poder, afetividade e identidade na sociedade. Em face de um século XXI que ainda enfrenta os desafios da igualdade de gênero, da autonomia sexual e do reconhecimento das diversas identidades, a obra de Agustina continua a ser um ponto de referência fundamental para aqueles que buscam compreender como a literatura pode ser um campo de resistência e transformação social. Tendo em vista esta relevância e a necessidade de contextualizar a estética agustiniana, o Capítulo 2 se dedicará a analisar o legado

literário de Agustina Bessa-Luís, explorando sua estética, crítica e o contexto cultural português, elementos essenciais para a compreensão de seu projeto transgressor.

2. O LEGADO LITERÁRIO DE AGUSTINA BESSA-LUÍS: ESTÉTICA, CRÍTICA E CONTEXTO CULTURAL

Este capítulo se dedica a explorar as interseções entre a vida e a obra de Agustina Bessa-Luís, investigando como essas dimensões se conectam. Compreender os aspectos da vida da autora é essencial para uma leitura aprofundada de sua produção literária. Ao examinar os eventos e experiências que moldaram sua trajetória, podemos entender melhor os temas, as motivações e as técnicas que permeiam sua obra.

O projeto estético-literário de Agustina Bessa-Luís distingue-se pela sua visão singular da condição humana, oferecendo uma análise profunda de suas complexidades. Sua obra se manifesta através de uma prosa densa, poética e profundamente filosófica, que harmoniza elementos do realismo com uma imaginação vibrante, muitas vezes imersa em suas experiências pessoais.

É por meio dessa linguagem inconfundível que Agustina desafia as convenções literárias e sociais tradicionais ao abordar temas centrais como identidade, família, amor, papéis de gênero e religião de maneira original e provocativa. Sua criação literária contribui significativamente para a redefinição da narrativa portuguesa contemporânea, ao explorar as complexidades das relações humanas e questionar estruturas sociais e morais rígidas. Além disso, sua escrita não só abriu caminho para que outras autoras explorassem temas antes considerados tabus ou marginalizados — como a autonomia feminina e as múltiplas dimensões da condição da mulher —

como também consolidou Agustina Bessa-Luís como uma figura central e influente no cenário literário lusófono.

2.1 Vinho verde: entre o biográfico e o literário

Devo dizer que nasci na região de Amarante e que sou um produto da região, como o vinho verde, que não embriaga mas alegra.

*

Não se pode falar das obras sem falar das pessoas. As pessoas são viajantes nas suas obras; e não se pode falar destas sem surpreender quem nelas caminha.

(Agustina Bessa-Luís)

A menina impetuosa, Maria Agustina Ferreira Teixeira Bessa (1922-2019), de Vila Meã, Amarante, Portugal, que desde muito cedo encontrava companhia nos livros, e que aos três anos saiu sozinha a caminhar sem rumo: “Tenho ainda essa aspiração de caminhar sem rumo, dizem que é um fio de epilepsia. Talvez seja. Talvez a liberdade seja um sintoma epilético.” (Bessa-Luís, 2014, p. 39), veio a se tornar Agustina Bessa-Luís, um dos principais nomes da literatura portuguesa.

A pequena Agustina aprendeu a ler um ano mais tarde do episódio narrado, aos quatro anos, e, mais do que breve, mergulhou no mundo da leitura. Para ela, “[quando aprendeu a ler] no mundo fez-se luz e passei a compreender tudo.” (Bessa-Luís, 2014, p. 32). Segundo Rio Novo, em sua obra *O poço e a estrada: uma biografia de Agustina Bessa-Luís*, publicado em 2019, a autora nunca fora uma pessoa comum, convencionais não lhe despertavam:

Não foi uma criança comum. Não casou nas circunstâncias que se esperariam de uma rapariga da sua condição social. Não foi a típica esposa e mãe burguesas. Nunca se afirmou feminista, mas a sua história de vida foi mais radical e corajosa do que a de muitas feministas convictas. Não foi a apoiante política esperada: aqueles a quem concedeu e demonstrou o seu apoio compreenderam que, independente e imprevisível, escaparia sempre a qualquer tentativa de aprisionamento ideológico. (Rio Novo, 2019, p. 13).

Bessa-Luís subverte expectativas sociais e convencionais sobre o papel da mulher na sociedade. Ao descrever sua vida como atípica em relação às normas sociais estabelecidas, Rio Novo (2019) destaca que a partir deste ponto, ela desafia e transcende as limitações impostas pela sua condição social e de gênero. Embora não se identificasse como feminista, sua trajetória pessoal foi caracterizada por uma postura corajosa, que ecoa o espírito de muitas feministas comprometidas. Além disso, ao recusar-se a se conformar com as expectativas políticas e ideológicas, ela demonstra independência e imprevisibilidade, escapando das tentativas de aprisionamento em rótulos ou ideologias restritivas.

Ainda segundo Rio Novo (2019), as obras agustinianas revelam uma íntima ligação com sua própria vida, permeada por uma riqueza de experiências pessoais e influências familiares. Ao explorar os meandros de suas narrativas, é notável a presença de personagens que ecoam figuras de seu círculo íntimo, familiares, amigos e conhecidos que se tornam os protagonistas de suas histórias. A seu ver, Bessa-Luís nasceu e cresceu em uma sociedade “[...] cujo quadro social era pacato e ordeiro, feito de rituais estabelecidos, que os Teixeiras, a família do pai de Agustina, sempre tenderam a contrariar.” (Rio Novo, 2019, p. 24). O sobrenome paterno de Bessa-Luís, “Teixeira”, é bastante usado em várias de suas obras, sendo os “Teixeiras” de suas narrativas, tão desafiadores e imprevisíveis quanto os da vida real. Para Rio Novo (2019), a genealogia era objeto de fascínio de Bessa-Luís:

[...] o exercício de procurar as origens do presente no passado a seduzia. [...] Agustina procurou as raízes da sua no seu universo genético [...]. Uma genealogia essencialmente espiritual, não linear, com rupturas, interrupções, espaços em branco, pequenas informações que nada significando quando isoladas, juntando-se a outras, vinham a adquirir significado. Encontrou sinais da sua propensão para a mudança na vida aventureira do pai. Encontrou na avó materna, a espanhola Lourença Jurado, [...] apetência ávida pela leitura. Encontrou indícios da sua vocação no seu avô materno, Lourenço Guedes Ferreira, que mantinha uma espécie de diário [...]. (Rio Novo, 2019, p.23).

Segundo Rio Novo (2019), do ponto de vista patrilinear, Agustina provém de uma linhagem oriunda de uma classe de proprietários rurais na região de Entre o Douro e o Minho, cujo status econômico experimentava flutuações recorrentes, entre períodos de prosperidade e declínio econômico. A partir dessa herança familiar, ela desenvolve a convicção de ter herdado uma singularidade de caráter, uma espécie de

código moral, “ethos” coletivo, enraizado no apego à terra e suas tradições. Já com base na linha materna, Rio Novo (2019) destaca que sua ascendência remonta a uma linhagem da aristocracia do Douro e da nobreza provincial espanhola, com raízes na região de Zamora. Desta herança, poder-se-ia inferir que desenvolveu uma propensão à melancolia propícia à imersão na leitura e uma afinidade com a cultura e os modos de vida espanhóis.

Rio Novo (2019) ressalta, ainda, a presença marcante da figura de seus familiares, de ambos os lados, em seus escritos, retratando-os em uma ampla gama de gêneros literários, que incluem romances, ensaios e obras de viagem. Além disso, Agustina Bessa-Luís destaca de forma consistente em suas obras os locais onde viveu e os destinos por ela explorados, entre o fixo e o móvel, entre o conhecido e o desconhecido:

A ambos os lados, a escritora iria dedicar livros; de muitos personagens de romances, ensaios, livros de viagem. Da Casa do Paço, na Região de Amarante, onde o pai de Agustina nasceu, ao solar de Godim, na Régua, onde veio a fixar-se a família materna, não distam mais de oitenta quilômetros, que percorri mais de uma vez, em dias cinzentos de chuva frio, e em dias abertos de calor. Sentindo, de cada vez, o quanto um lugar pode ser simultaneamente limitado e infinito, espaço de raízes e ponto de partida para se alcançar o mundo. (Rio Novo, 2019, p. 24).

A história de seus avós paternos, por exemplo, serviu de inspiração para a história de Francisco Teixeira e Maria da Encarnação, personagens de *A Sibila*. O avô José Teixeira, o grande patriarca da família paterna, a quem Agustina Bessa-Luís descreve como loiro, estatura pequena e “[...] com todo o ar toiewskiano”, (2014, p.10), casou-se com Justina Bessa, já aos seus 28 anos, morena, bela e com bom dote.

Segundo Agustina Bessa-Luís (2014), a noiva casara-se já numa idade avançada, pois havia esperado vinte e um anos pelo noivo, por quem havia se apaixonado aos sete anos, quando ele a havia ajudado a passar por um ribeirão cheio, por causa das chuvas fortes, e que, prometera a ela, na época, que a desposaria. Passagem semelhante à encontrada na obra *A Sibila* que descreve o primeiro encontro de Maria da Encarnação e de Francisco Teixeira:

Com nove anos, Maria da Encarnação apaixonara-se por ele [Francisco Teixeira], uma tarde em que, de passagem pelo lugar, se vira impedida de pular um córrego avolumado pela invernía; a água espumava precipitando-se num barranco entre duas arribas, sobre as quais vergavam os lódãos, muito batidos pelo vento. [...] Ela conhecia Francisco Teixeira, a quem as

irmãs, criaturinhas espigadas e ladinas, celebravam muito, corando só de lhe pronunciar o nome. Lado a lado, caminhavam juntos naquele crepúsculo que a chuva fazia alvacentos, brilhando ao cair, espelhando nos charcos, nas lamas, nas folhagens. O homem falava e sua voz era cheia duma ternura irônica que comunicava no coração da criança um desejo de esforço e uma emoção quente, de aliança, de gratidão. Chegaram, e disse Francisco Teixeira, antes de se despedir, enquanto o portal iluminado pelo fogaréu do lar, o espreitavam as moças, mordendo-se de risos impulsivos, incontroláveis e maganos: ‘- Ora acautelem-me lá esta rapariga, que é com ela que eu vou casar... Adei...’ (Bessa-Luís, 2000, p. 10-11).

Os membros de sua família não apenas motivaram a construção dos temas e conflitos explorados em suas obras, revelando assim uma profunda interconexão entre sua vida pessoal e sua produção literária. O avô Teixeira é descrito por Bessa-Luís (2014, p.11) como: “[...] perdulário, valente, amava as mulheres, o que é mais do que as desejar. Tinha por elas um respeito gracioso e sem adulação. Elas adoravam-no e faziam bem. Que há poucos homens que saibam amar as mulheres e merecê-las.” e “[...] pequeno de estatura, valente, de poucas falas, cheio de ironias que são fugas cautelosas, estratégias, emoções veladas” (Bessa-Luís, 2014, p.14). É em muito, parecido com a personagem Francisco Teixeira:

Francisco Teixeira era, de facto um galã feliz. Possuía ele casa de lavoura e bens ao luar de sobejo interesse, e que administrava mal, pois era feirante por índole, amigo de gozos, vida larga, gostando de presumir grandezas, generosidades e essa bazófia genuína, mais feita de discrição do que de alarde pimpões. Se havia homem pronto a vingar afrontas de compadrio, a ensarilhar o pau, a varrer testadas, fazendo acudir a troa entre o escabrear do gado e os gritos das velhas que se esgueiram de rastros, salvando na abada do avental o que restasse do gigo dos ovos, era esse Francisco Teixeira. Tipo pequeno, de muito nervo, prudente e conciso de falas, ciente de prestígio das suas suíças loiras junto das mulheres, para quem o tishado de árabe merecia descrédito em coisas apolíneas, assim era ele. (Bessa-Luís, 2000, p. 10).

O interesse pelas mulheres e a boemia são traços marcantes em comum entre seu avô e a personagem. É possível, também, observar a partir de suas descrições semelhanças nítidas entre a avó, Justina Bessa, por quem segundo a autora, o pai tinha profunda admiração, e a personagem Maria da Encarnação.

Agustina Bessa-Luís descreve, numa passagem de sua autobiografia, como a avó Justina, lidava com as traições de seu marido, algo que imediatamente nos remete a Maria da Encarnação:

Minha avó Justina ficava a pé na cozinha até as três horas da manhã, a fazer paciências com cartas [à espera de seu marido]. Era uma mulher apaixonada e orgulhosa que tinha pena das amantes do marido e as socorria quando eram abandonadas. A mulher forte da Bíblia, austera, paciente, que faz do amor um contraveneno das próprias desilusões. Qualquer ficção a diminui e não a retrata. (Bessa-Luís, 2014, p. 13).

Assim como a avó Justina, Maria da Encarnação passava madrugadas em claro à espera de Francisco Teixeira:

Francisco Teixeira não havia voltado ainda. E ali estava aquela jovem mulher, cujas feições contraídas, porém, frias, se desenhavam na esverdeada luz da madrugada; não confiava uma emoção à turba que a rodeava, que ia e vinha, num afadigado fervor de auxílio, que se aproximava na timidez daquela dor que não sabia como aliviar, e se afastava sem ter proferido senão palavras bruscas e banais, vexada pela própria impotência, desejando apenas distrair-se da desgraça que não podia vencer. Maria não chorava. Com a palma da mão arrepiava às vezes os cabelos frisados das fontes e que lhe descaíam sobre os olhos; o seu coração estava fechado, porém na expectativa de alguma coisa que nele renovasse a felicidade, pois ela pertencia a essa casta rara e invencível dos que, a par da mais crua teoria do pessimismo, se mantêm fiéis à esperança, que mesmo na morte não sucumbem. [...] Que culpa tinha ele de ser bonito? Dizia tomada duma filosofia gracejadora e doce. (Bessa-Luís, 2000, p. 18-19).

A avó Justina morreu já em idade avançada, quando a pequena Agustina tinha apenas dez anos: “Eu tinha medo dela, já não estava no perfeito juízo. A vigília entre a vida e a morte, com o seu sonambulismo e o murmúrio da velhice, fazia-me pavor e, no entanto, era parte da curiosidade da infância. Minha avó morreu tinha eu dez anos.” (Bessa-Luís, 2014, p.15).

Algo semelhante ao final da vida da personagem Maria da Encarnação, que vivera também até uma idade avançada e que por deveras tinha devaneios:

E, avistando da janela o filho que tomava o caminho dos lameiros, num dia outono em que chovia, alarmava-se, julgando que era Francisco Teixeira que partia desprevenido de abafos. ‘Vai se molhar todo, o meu Chico. Levem-lhe um capote, porque se vai molhar.’ No entanto, fazia 40 anos que ele tinha morrido. (Bessa-Luís, 2000, p.19).

Outra personagem interessante também presente em *A Sibila* é o Zé do Telhado. Trata-se de um mestre do jogo do pau, espécie de arte marcial, chamada de esgrima lusitana, desenvolvida ainda na Idade Média por camponeses com o intuito de utilizar o cajado para se defender. Era também um bandido procurado que buscava por vezes abrigo na casa de Francisco Teixeira: “A quem pode interessar é ao Zé do

Telhado. Maria fazia cara má, como sempre, a esta referência ao famoso quadrilheiro, outrora amigo íntimo e mestre de jogo do pau de Francisco Teixeira.” (Bessa-Luís, 2000, p. 27), “[...] Sou eu senhora Encarnação, o Zé... [...] O seu homem ainda não veio? [...] Não veio ainda. [...] Tem um quarto e uma cama, ao lado, se quer esperar pelo meu Chico...”. (Bessa-Luís, 2000, p. 28). A personagem, apesar de suas transgressões, era bastante admirada pelos Teixeira, com exceção de Maria da Encarnação:

Admiravam José do Telhado, pasmando das suas fugas insólitas, a coragem carniciera que o fazia coser com a agulha o próprio ventre anavaldado; louvavam a sua generosidade, comum a homens de tal tipo, que acabam por se explicarem como reformadores sociais e se faziam contra a lei, mas o povo não lhe perdoava a quebra de confiança a que o obrigava, nem a traição que desse facto, mutuamente, resultava. Maria não confessaria jamais a sua vizinha Narcisa Soqueira, nem as suas irmãs, que o ladrão pernoitava sob as suas telhas e que se fazia às vezes das correrias e perseguições, dormindo perto do leito onde enrodilhavam, suspirando e gemendo em sonhos, os seus próprios filhos. (Bessa-Luís, 2000, p.30-31).

O José do Telhado era amigo do Avô Teixeira e costumava frequentar a casa dos avós de Agustina Bessa-Luís, que ainda muito jovem ouvia as peripécias daquele homem tão amigo do avô Teixeira, e que assim como Quina, em *A Sibila*, se via maravilhada ao ouvir as histórias intrigantes sobre aquele homem:

O José do Telhado era mestre do jogo do pau antes de se fazer bandoleiro e casou-se com uma prima dele, sonsa e lamuriosa. [...] No Paço pensava-se que a lei se pode transgredir sem a desrespeitar. Contavam-se histórias de assaltos, de crimes, calavam-se coisas da bestialidade humana. (Bessa-Luís, 2014, p. 14-15).

Segundo Rio Novo (2019), os romances agustinianos são amálgamas de sua própria história, os nomes de suas personagens e os cenários de suas obras se entrelaçam,

No romance *A Sibila*, Agustina retrata o avô na figura do pai de Quina, o sedutor Francisco Teixeira, detentor de casa e bens que administrava mal, por ser ‘amigo de gozos, vida larga, gostando de presumir grandezas, generosidades e essa bazófia genuína, mais feita de descrição do que de alardes pimpões’. A avó Justina é representada na personagem de Maria Encarnação. Quanto ao encontro entre os dois, de contornos realmente dignos de uma novela romântica, ficcionado mais do que uma vez na obra agustiniana. (Rio Novo, 2019, p. 25-26).

Ainda sobre a linhagem patrilinear de Agustina Bessa-Luís, podemos destacar a protagonista do romance *A Sibila*, Quina, inspirada em sua tia “Amélia, que foi modelo para *A Sibila* [...]” (Bessa-Luís, 2014, p.11). Assim ressalta Rio Novo, (2019): “Dos filhos do casal de lavradores proprietários viriam a constar Amélia, a mulher que inspirou a personagem mais famosa de Agustina [*A Sibila*] [...]” (Rio Novo, 2019, p. 24).

Bessa-Luís teve uma relação familiar e cultural complexa com o Brasil, embora nunca tenha tido uma conexão direta com o país, seu pai, Arthur Teixeira de Bessa, a quem ela chamava carinhosamente de “Meu Pai, o Brasileiro”, ainda criança emigrou para o Brasil em busca de oportunidades: “O rapazinho à direita é meu pai, Arthur Teixeira de Bessa, que foi para o Brasil aos doze anos, por efeito da ruína da casa de lavoura e duma questão perdida no tribunal.” (Bessa-Luís, 2014, p.10-11).

O espírito aventureiro do pai Arthur é retratado na personagem Salvador, em *O mosteiro*, pai da personagem principal, Belchior (Belche), esse, jogador, explorador por natureza e que havia emigrado para o Brasil. Levado pelo tio comerciante, o pai de Bessa-Luís, fora morar no Brasil ainda bem jovem, onde foi acolhido por um casal de portugueses, donos de uma padaria, no Rio de Janeiro. Antes que estes houvessem formalizado a adoção, Arthur decidiu fugir e se aventurar, passando a estar por sua própria conta:

Meu pai, levado por um tio que tinha comércio de frutas na Baía, foi colocado no Rio de Janeiro, não sei se numa pastelaria onde o deixaram comer doces até os ter por inimigos para o resto da vida. Creio que me transmitiu o desinteresse pelas coisas doces, que eu prefiro o sal e o vinagre. Em vias de ser adoptado pelo casal da pastelaria, que não tinha filhos e se agradara da criança bonita e mansa que foi o meu pai, ele fugiu de casa. Nesta fuga estava a **vocação da aventura** sem espanto e sonhos fantásticos. Entrou no submundo do Rio, vivia na praia com outros da mesma idade a comer o peixe deixado pelos pescadores. Fez-se corredor num rink de patinagem. (Bessa-Luís, 2014, p.12-13, grifos nossos).

A relação de seu pai com o jogo dá-se logo em seguida, sorte e azar, aspectos que permeiam várias de suas personagens masculinas:

Entrou no jogo com um mulato que, possivelmente, era o banqueiro e o lado facinoroso da sociedade. O jogo era um campo de acesso à fortuna e às relações perigosas. Meu pai falava pouco desse tempo que lhe descobriu a vocação, senão o vício. Amava o jogo, não de azar, mas de lúdica sabedoria. Esse contraste entre a presa e o predador, antiquíssimo arrebatamento dos sentidos. Quem se perde pelo jogo, não se perde por mulheres nem por mais nada. (Bessa-Luís, 2014, p.13).

Salvador é descrito como um sujeito que se entrega ao fascínio do jogo e à sedução hipnótica das mudanças intensas, onde a ruína pode ser seguida por uma fortuna espetacular, e todas as possibilidades se apresentam, desde a pobreza e a mesquinhez até a extravagância:

Salvador, dum dia para o outro, fez-se ao largo, sem cuidar noutra preparação que não fosse uma carta para o seu tio Romão Pinto de Teixeira, negociante em Pernambuco e que diziam rico e bem instalado. O pai deixou-o ir, com a súbita desatenção moral que nele era frequente e que sucedia a um escrúpulo vivo de ter por guia e mediador de toda a família. Salvador passou da camarata do colégio Barbosa Gama, do Porto, para o beliche dum paquete infestado por ratazanas e argentinos que voltavam à pátria com filhos, mulheres e amas-de-leite. [...] Salvador esteve um pouco de tempo em Buenos Aires, frequentando o teatro de que se fez apaixonado e prestando vagos serviços num escritório duma companhia de transportes de frutas. Mas era pouco pontual, insolente, sarcástico e maledicente. Com tudo isto foi despedido [...]. Salvador fugiu com Clarinda, viveu de expedientes e, por fim, numa semimarginalidade ambiciosa, aliou-se a jogadores e a clubes de alta-rodada que o encaminharam para uma vida suspeita, nocturna, cheia de cumplicidade, inclusive com a lei. Revelou-se a vocação de Salvador, uma chispa de génio saltou da qualidade modelar dos Teixeiras, bons pais e bons jogadores. Apareceu o banqueiro de jogo, fleumático, boémio quase casto porque amava a banca francesa. Clarinda morria de desgosto, Belchior tinha nascido. Em dado momento, rivalidades de sócios escureceram o fundo risonho daquele triunfo. Salvador ganhava muito dinheiro, mas tinha inimigos. Mandou a mulher para Portugal [...]. (Bessa-Luís, 2019, p.35-36).

O pai de Agustina Bessa-Luís, quando regressou à pátria, havia feito grande fortuna a partir das jogatinas e dos seus negócios um tanto taciturnos no Brasil: “Meu pai quando regressou de vez a Portugal, andou pelas termas de Vizela e Entre-os-Rios, a mostrar-se num *Mercedes* descapotável que tinha pertencido ao infante D. Afonso.” (Bessa-Luís, 2014, p.18). Os feitos de Arthur no Brasil, onde vivera por 25 anos, sempre deixaram a menina Agustina fascinada:

Meu pai, o brasileiro, com os fatos de seda crua e o chapéu de Panamá que eu vim a transformar para mim! Tinha um feitio de pura ficção porque era gentil, sentimental, cheio de chiste e perigoso. Nunca me convenceu, mas ninguém me convenceu. Excepto Santo António, pelo que imagino. O que se imagina das pessoas é o que nos convence. (Bessa-Luís, 2014, p.19).

Agustina considerava seu pai um emigrante exitoso, mas que nunca havia deixado de lado seu anseio pela adrenalina do jogo, logo que regressou à pátria mãe, entregou-se ao negócio dos cassinos: “Tratava os negócios como jogadas e perdia sempre, o que não o fazia perder o bom humor [...]. Sempre se considerou um homem

feliz, conhecedor do mundo e feliz, o que é raro”. (Bessa-Luís, 2014, p.18). Para Rio Novo (2019), o tempo fora de Portugal, vivido no submundo carioca havia deixado algumas marcas:

Arthur guardaria da sua vivência no submundo um certo complexo pela falta de instrução (escrevia com erros), que procurava suprir com a leitura e com a frequência dos clubes, espécie de ‘academias do vício caro’, que lhe tinham dado o conhecimento dos gestos mundanos, uma educação de maneiras, as regras da boa cortesia, em suma ‘um verniz de sociedade’. (Rio Novo, 2019, p.28).

Do ponto de vista matrilinear, o avô Lourenço Guedes Ferreira, herdeiro de uma grande fortuna do pai, aos 18 anos de idade, recusou-se a ingressar no ensino superior, e em pouco menos de um ano depois, havia gastado tudo na boêmia, com festas, mulheres e jogatinas. Casou-se aos 25 anos com Lourença Agustina, uma bela jovem castelhana, “[...] era uma castelhana grave e sem grandes ternuras, boa educadora sem ser íntima dos filhos nem de ninguém. Lia muito e tinha sempre debaixo do trabalho de costura um livro que lia às escondidas. Chorava às vezes com o que ia lendo”. (Bessa-Luís, 2014, p. 25).

Segundo Rio Novo (2019, p.23), a ainda pequena, Agustina Bessa-Luís, teria sido influenciada a adentrar no mundo das letras por sua avó: “Encontrou na avó materna [...] que lia às ocultas da mãe, escondendo os livros no cesto de costura, a mesma apetência ávida pela leitura”.

O avô materno acabou por perder tudo, em parte, pela imprudência e loucura de um dos filhos. Regressou a Portugal e reestabeleceu o patrimônio perdido e no final da vida, lamentando que os filhos o tinham decepcionado, deixou por testamento, uma parte da herança para a menina Agustina, que tinha à época apenas três anos.

Muitos de seus familiares, lembranças e acontecimentos se misturam às narrativas agustinianas, é como se ao ler algumas de suas obras, pudéssemos conhecê-los. Entretanto, é difícil dizer, como mero expectador, onde exatamente se convergem vida e obra.

De igual modo, os locais onde viveu e por onde passou desempenham um papel fundamental, servindo como cenários vívidos que enriquecem as tramas e conferem autenticidade às suas narrativas. Para ela, a região de Amarante onde nasceu e passou parte da infância é composta de:

[...] lugares de misteriosa convivência, onde tudo se aprende e pouco de condena. Há um sentimento comunitário de perdão e de culpa que se entendem um com o outro. Tudo acontecia como se tivesse sido precedido por um aviso. Eu creio que se liam os profetas na minha terra. Cada um é um profeta na sua casa e ninguém acha isso estranho porque, mais ou menos, todos são profetas. (Bessa-Luís, 2014, p. 31).

Para Rio Novo (2019, p.24), a região de Amarante, bem como as regiões ao norte de Portugal, era uma região conservadora, de “[...] ordem social rígida.” Lá, os habitantes se dividiam em diversas categorias sociais, incluindo os fidalgos, geralmente proprietários de terras de médio porte, cuja fortuna era frequentemente afetada por problemas no rendimento das terras e litígios judiciais. Além deles, havia os lavradores, os comerciantes, os serradores e as bordadeiras, que mantinham hábitos de vida tradicionais, passando seu tempo sentadas nas soleiras a bordar e costurar. Sobre a condição feminina, o trabalho e o casamento eram limitados ao âmbito da própria comunidade, de modo que trabalhar e casar fora da freguesia era impensável.

De raízes interioranas portuguesas e castelhanas, Agustina esteve sempre rodeada de livros. Para Isabel Rio Novo (2019, p.23), Agustina Bessa-Luís teria herdado de seu avô, Lourenço Guedes Ferreira, uma certa aptidão para a escrita, já que este: “[...] mantinha uma espécie de diário intermitente e, já velho, principiou a escrever suas histórias”. A obra de Agustina Bessa-Luís é atravessada por suas vivências: seus escritos, personagens, lugares e tempos se misturam às suas memórias pessoais.

Segundo Bessa-Luís (2014), os primeiros clássicos lidos vieram, já bem cedo, da biblioteca de seu avô materno, Lourenço Guedes Ferreira. Essa, herdada do segundo marido de sua mãe Maximina, “Ele era primo [de Maximina], professor, e amava os livros. Os primeiros clássicos que eu li vinham da sua estante.” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 21).

Para a autora, ter crescido rodeado de livros não fez de seu avô um homem “letrado”, entretanto ela nutria uma admiração convicta por ele, e mesmo que não tenha obtido sucesso através do estudo, era objetivo e tinha tino para os negócios:

Não fez de meu avô um letrado, nem se quer um bom discípulo. Contudo, como se lê no *Wilhelm Meister*, do Goethe, sempre há uma diferença entre o

mau e o pior. Se meu avô era mau nas letras, era bom nas imaginações e aptidões para triunfar. (Bessa-Luís, 2014, p. 21, grifos da autora.)

Ainda que não tenha seguido o caminho das letras, o avô Lourenço era perspicaz, partiu para a Espanha, ainda bem jovem, ganhou a vida e fez fortuna. Apesar de não ter muito gosto pelos livros, o avô Lourenço mantinha a biblioteca em casa, à qual Agustina tinha livre acesso e pôde, desde muito cedo, desfrutar de um vasto acervo.

Já em suas primeiras leituras, Agustina Bessa-Luís pôde ter tido contato com os clássicos da literatura universal que, ainda pequenina, já lhe despertavam grande interesse: “Lia cada vez mais, sabia já francês além do espanhol que era língua materna. [...] Só nos livros eu encontrava companhia que não me obrigava a ceder. [...] ou até mesmo Júlio Verne, que devorei numa edição completa ilustrada com gravuras” (Bessa-Luís, 2014, p. 47).

Apesar de ter viajado muito e adorar estar sempre em trânsito, “O que me impede de mudar mais de casa são os gatos.” (Bessa-Luís, 2014, p. 90), Bessa-Luís nasceu e viveu na região entre o Douro e Minho, ao norte de Portugal, e proveniente de uma família de profundas relações com o meio rural, sempre deu grande destaque à região em seus romances.

Passou parte da infância e adolescência na Póvoa, extremo norte de Portugal, próximo à Espanha, “A Póvoa foi a grande terra da minha idade de prata. Meu pai tinha obtido a concessão do Cassino, que antes se destinara a Viana do Castelo, e isso determinou nossa mudança” (Bessa-Luís, 2014, p. 42). Agustina Bessa-Luís descreve a Póvoa, como gloriosa:

A Póvoa em toda a sua glória. Era a Póvoa, nesse tempo, abrigo de alguns escapados da monarquia, gente ilustre e caída nalgum desprovento de fortuna. Essa medida pelo antigo regime fez da Póvoa uma terra de ideias tidas por veneráveis e sagradas. Mas o que prevalecia era o pescador com seu génio independente justo, diferente de qualquer outro clã que houvesse em Portugal. Não tinham leis, tinham costumes. Eu gostei da Póvoa, vivi lá os passos mais prometedores conheci de cor todos os santos dos altares, todos os banheiros da praia, e as modistas onde íamos, eu e a minha prima Laura, pedir chitinhas para os vestidos das bonecas. Sem a minha prima eu seria mais solitária. Era a minha interlocutora, a minha comparsa nos teatros em que repetíamos fitas de cinema de espias e mulheres fatais. Ela era aluna brilhante em matemática, eu só me distinguia nas letras. (Bessa-Luís, 2014, p. 44).

É neste período que Agustina começa a escrever as suas primeiras histórias, utilizando os retalhos de chitinha que buscava na modista como ilustrações, demonstrando desde jovem sua capacidade imagética que tudo vivifica e transfigura:

Comecei a escrever histórias partindo das estampas que recortava [das chitinhas] para servirem de ilustrações. Tinha um pequeno cofre de ferro onde fechava as figuras de papel com as quais improvisava os dramas a que emprestava voz. Nas aulas de louvores juntava-se à minha volta um auditório fiel e assim começou o meu círculo de admiradores. (Bessa-Luís, 2014, p. 44).

A capacidade imagética de Agustina Bessa-Luís é um dos pilares de sua linguagem literária, permitindo-lhe transformar experiências pessoais e observações do mundo real em narrativas que transcendem o individual. Como afirma Gaston Bachelard (1993, p. 12): “[...] a imagem literária é um fenómeno da imaginação que transcende a mera descrição, criando um diálogo entre o real e o imaginário”. Por meio de descrições minuciosas e uso de metáforas, a autora constrói imagens vívidas que capturam não apenas a essência dos lugares e personagens, mas também a complexidade das emoções humanas.

Nos escritos agustinianos, essa capacidade se manifesta na maneira como a autora representa, por exemplo, a paisagem portuguesa ou as figuras que povoam seus romances, que remetem a figuras e imagens de seu cotidiano. Sua linguagem, portanto, não apenas narra, mas também evoca, convidando o leitor a mergulhar em um universo rico em significados e sensações. Agustina revela, ainda, que sua mãe Laura tinha aptidão para o teatro e que recitava como ninguém, mas que, por causa de convenções sociais, nunca seguiu adiante:

Minha mãe sacrificava-se facilmente. Tinha um temperamento trágico e inclinação para o teatro. Recitava com a alma e chamavam-lhe ‘a divina Laura’ pela força do gesto e da palavra. Mas prevalecia nela um sentimento de respeito pela estrutura familiar e os princípios em que fora criada. Casar com um jogador já era bastante como invocação. Eu acho que toda a vida viveu um papel da *Casa de Boneca*, faltando ao acto, como o maior dos caprichos. (Bessa-Luís, 2014, p. 43).

O pai Artur Teixeira de Bessa e a mãe Laura Jurado Ferreira, a seu modo, sempre a apoiaram em seu interesse pelos livros:

Meu pai tinha trazido do Brasil uma enciclopédia universal onde eu encontrei os melhores textos do mundo. Vicie-me na leitura, minha mãe achava que eu estava a isolar-me demasiado, a perder contacto com a realidade. Dava-me tarefas caseiras, vestia-me à inglesa com saias de pregas e peúgas pelo joelho. Eu queria que me deixassem em paz com o Cagliostro e a du Barry, e outros. Gente perversa e fascinadora. Hoffman também, e as suas fantásticas narrativas. Como se podia escrever assim? Era um milagre, uma criação do mundo. (Bessa-Luís, 2014, p. 51).

As circunstâncias da vida do pai de Agustina Bessa-Luís resultaram em várias mudanças de residência para a família. Eles viveram em diferentes lugares, incluindo Gaia, Porto, Póvoa de Varzim, Águas Santas, Bagunte, Vila do Conde e Godim e no Douro, na casa da família da mãe. No entanto, foi especialmente a conexão com a região duriense, durante longos períodos de sua infância e adolescência, que teve um impacto significativo na obra da escritora, tendo a região se tornado cenário de várias de suas obras. Aos quinze anos, a jovem Agustina vê-se cercada por problemas financeiros familiares, e em meio a isso, acaba desenvolvendo distúrbios alimentares,

Ali estava eu, a fazer regime tão brutal que me precipitou na anorexia. Bebia vinagre e quase não sentava pra comer. Continuava a ler tudo o que podia e, de repente, pus-me a escrever um livro. Escrevia numa letra tão intrincada que parecia destinar-se a não ser decifrada por mim e nem por ninguém. Era uma espécie de arrogância arrependida. Hoje vejo que escrevi dois livros e não um, como eu pensava. Foram *Ídolo de Barro* e *Água da Contradição*. (Bessa-Luís, 2014, p. 59).

Os romances supramencionados foram escritos quando a autora estava no Douro, no que a mesma chama de “[...] tempo de exílio e de prostração. Não direi depressão, porque não chegou a tanto.” (Bessa-Luís, 2014, P. 57). Para ela é a partir daí que fica para trás a infância, “Ficava para trás a infância, cujo último dia foi marcado pelo exame da primária, tão bem sucedido que meu pai o premiou com a ‘boneca grande’”. (Bessa-Luís, 2014, p. 57). Já aos dezenove anos, Bessa-Luís acumulava uma gama de influências leitoras bastante diversificadas:

Mudei de leitura e, de repente, passei a coisas mais substanciais, *Madame Bovary*, para começar. O estilo impunha-se, dava-me um arrepio uma bela frase, a literatura francesa era a preferida, com Dumas e Victor Hugo. O *Conde de Monte Cristo* e a série de José Bálsamo pareciam-me deslumbrantes. (Bessa-Luís, 2014, p. 51).

Apesar de fascinada pela qualidade e estilo literário francês, Bessa-Luís destaca que suas leituras eram diversas e abrangentes, de maneira a considerá-las

um tanto “bizarras”, e ao retornar mais uma vez ao Porto, passa a ter contato com os romances americanos e acaba estabelecendo “novas amizades”:

Quando voltei para o Porto, aos dezenove anos, eu trazia comigo uma informação intelectual bastante bizarra. Tinha lido Robinson Crusoé como exercício de francês, o teatro de Labiche e o *Elogio da loucura*. No Porto me deparei com os romances americanos e fiz novas amizades. (Bessa-Luís, 2014, p.62).

Assim, portanto, podemos perceber parte de como se deu o desenvolvimento literário e intelectual de Agustina Bessa-Luís e as leituras que moldaram suas preferências literárias para a escrita. Podemos, também, ressaltar que Agustina, desde muito jovem, possuía uma curiosidade intelectual única, de maneira a explorar várias experiências literárias. Um tanto incerta sobre suas habilidades de escritora, Bessa-Luís passa a se aventurar na pintura, apesar de escrever contos que eram publicados nos jornais:

Duvidosa quanto à minha veia literária, procurei iniciar-me na pintura. O mestre, pintor Cremez, mandava-me desenhar pés de gesso, o que me aborrecia. Ficava a olhar pelo jardim do Salão Silva Porto, em Cedofeita, e distraía-me com pensamentos vagos e flutuantes. Eu queria ser excelente em alguma coisa, e na pintura havia pelo menos dois alunos que eram muito melhores do que eu. A mediocridade exasperava-me e os pés de gesso mais ainda. Pela primeira vez pensei que me devia casar, porque a solteira me distraía de maiores realidades. (Bessa-Luís, 2014, p. 62).

E é após um comentário do escritor António Pinto Machado que, a ainda jovem, Agustina decide dedicar-se à escrita:

António Pinto Machado, que era uma figura de relevo no Porto e que se destacara em rapaz na Monarquia do Norte, escrevia muito bem. Leu um de meus contos e disse que eu era brilhante. Disse isto ao meu pai, que conhecia dos degraus do casino, o que é diferente dos degraus dum trono, como ele talvez preferisse. Então eu pensei: “É isto, sou uma escritora”. (Bessa-Luís, 2014, p. 62.)

Após ter concluído que seu caminho era dedicar-se à escrita, Bessa-Luís reuniu alguns de seus contos e decidiu mostrar ao escritor Sousa Costa, amigo de seu primo José Bessa, pertencente ao ramo aristocrata da família. Entretanto o escritor demonstrou aversão aos escritos de Bessa-Luís, chamando-a de “Iconoclasta”, “Fiquei surpreendida, achava a palavra muito dura. Ele tinha sido conselheiro do

Supremo Tribunal e condenou-me com pena máxima.” (Bessa-Luís, 2014, p. 63). Diante dessa dura crítica, Agustina Bessa-Luís mostra-se impetuosa e não desiste de escrever:

Isso não me afetou em nada; eu já me achava a melhor do mundo e estava disposta a não pedir opinião a mais ninguém. Continuava a ler e a ir ao cinema e a reparar nos rapazes que não reparavam muito em mim porque eu era do género sério e pouco amigável. Meu irmão dizia aos amigos que eu era um génio, o que não ajudava nada. Nesse tempo eu trocava correspondência com desconhecidas só pelo gosto de epistolar, e via que exercia um poder sobre elas que não era vulgar. Não as considerava amigas, mas sim o pretexto para eu escrever mais e mais. ‘Eu não preciso de amigos, preciso de quem me leia’, dizia eu. Ficavam muito ofendidas, com razão, porque eu as ignorava e não lhes conferia qualidade humana. Eram fruto da minha experiência literária à qual eu sacrificaria tudo, como o conde Frankenstein sacrificou à ciência. (Bessa-Luís, 2014, p. 63).

É notável a autoconfiança de Bessa-Luís, manifestando uma convicção pessoal e disposição de não buscar opiniões adicionais. A analogia com o conde Frankenstein, que sacrificou tudo em nome da ciência, oferece uma metáfora interessante para a busca intensa pelo conhecimento e expressão literária, mesmo que isso resulte em um distanciamento das relações humanas e em uma falta de consideração pelos outros ao seu redor. Isso levanta questões éticas sobre os limites da ambição intelectual e a responsabilidade moral em relação aos outros.

Em 25 de julho de 1945, Agustina Bessa-Luís casou-se com Alberto Luís, na cidade do Porto, após ter conhecido o seu futuro marido através de um anúncio de jornal, no qual ela buscava um correspondente intelectual. Uma maneira muito inusitada para uma jovem daquela época.

Alberto Luís era estudante de Direito na Universidade de Coimbra e, por conseguinte, os dois fixaram residência na cidade durante o período em que ele concluía seus estudos. Mais tarde, mudaram-se para o Porto, onde passaram a morar a partir de 1950, exceto por um breve intervalo de três anos em que passaram em Esposende.

Agustina Bessa-Luís passa a se inserir no panorama literário lusitano em 1948, com a publicação da novela *Mundo Fechado*, que atraiu a atenção de importantes figuras literárias como Aquilino Ribeiro e Teixeira de Pascoaes. Este, aliás, teceu comentários elogiosos sobre a obra em uma carta escrita pouco antes de seu

falecimento, embora Agustina só tenha tido conhecimento dessa correspondência dois anos após a morte do poeta. Seguiu-se então a obra *Contos Impopulares*, escrita entre 1951 e 1954.

Foi em 1954, com o lançamento do romance *A Sibila*, que Agustina Bessa-Luís alcançou o reconhecimento como uma das vozes mais marcantes na literatura portuguesa.. Este trabalho foi laureado com os prêmios Delfim Guimarães e Eça de Queirós no ano seguinte. A partir desse ponto, a autora manteve um ritmo de produção singular, publicando uma média de uma obra ao ano, uma prática incomum no cenário literário português.

Ao longo de sua prolífica carreira, Agustina explorou temas recorrentes que refletem sua própria jornada existencial. Sua obra revela uma profunda introspecção e uma rica exploração da condição humana. Da mesma forma, as crenças e valores da autora são transmitidos através de seus personagens e narrativas, refletindo suas próprias visões de mundo e sua interpretação da realidade que a cercava.

A relação com os lugares onde nasceu e viveu é temática central em suas obras, moldando não apenas o cenário de suas histórias, mas também sua própria identidade como escritora. Bessa-Luís foi profundamente marcada pelas paisagens, tradições e valores de sua terra natal, ao norte lusitano. Essa ligação com as suas raízes interioranas, o ambiente rural e as comunidades locais, permeia sua escrita, fornecendo um contexto rico e autêntico para suas histórias. Além disso, os períodos em que esteve em trânsito também deixaram marcas em sua obra, refletindo-se numa evolução temática e estilística ao longo de sua carreira.

Conforme Candido (2014), podemos destacar como a construção das personagens na obra de Agustina Bessa-Luís reflete não apenas aspectos autobiográficos, mas também uma profunda conexão com o contexto social, cultural e humano que a autora vivenciou. Assim, os lugares onde Agustina nasceu e viveu, as pessoas com quem teve contato e os livros que leu desempenharam um papel crucial na construção de sua identidade como escritora e na elaboração de suas narrativas. Suas personagens, como propõe Candido em *A personagem de ficção* (2014), transcendem o individual para alcançar o universal, capturando não apenas a essência portuguesa, mas também a complexidade da alma humana. Candido afirma que "[...] a personagem de ficção é um ser de papel, mas que adquire vida através da

sua inserção num contexto social e humano que a torna verossímil e significativa." (Candido, 2014, p. 45).

Dessa forma, as figuras criadas por Agustina, embora muitas vezes inspiradas em pessoas reais de seu círculo íntimo, ganham dimensão literária ao se tornarem representações de conflitos, desejos e inquietações que ressoam além de sua experiência pessoal.

Assim, conforme Eagleton (2006), a literatura é aquilo que a História poderia ter sido. Para tanto, Bessa-Luís dá vida e transforma tudo a sua volta através de suas narrativas. Assim, os lugares onde Agustina nasceu e viveu, as pessoas com quem teve contato e os livros que leu, desempenharam um papel crucial na construção de sua identidade como escritora e na elaboração de suas narrativas, que capturam para além da essência portuguesa, a alma humana.

Por conseguinte, a obra de Agustina Bessa-Luís estabelece uma relação intrínseca entre ficção e autobiografia, na qual episódios de sua vida pessoal se entrelaçam com a construção de seus romances. Como propõe Philippe Lejeune em seu conceito de *Pacto autobiográfico* (2008), há um acordo implícito entre autor e leitor que legitima a presença de elementos autobiográficos em narrativas ficcionais. Em Agustina, essa dinâmica se manifesta de maneira particular: suas personagens frequentemente carregam traços de pessoas reais que fizeram parte de sua vida.

Para além, a própria Agustina Bessa-Luís parece se projetar em suas narrativas, dessa forma, a obra agustiniana não apenas reflete suas vivências, mas também as transforma em matéria literária, criando um diálogo complexo entre vida e ficção. Como afirma Lejeune (2008, p. 36), "[...] o pacto autobiográfico é um compromisso de verdade, no qual o autor se compromete a não mentir sobre si mesmo". Na obra agustiniana, esse compromisso se expande, permitindo que a autora transite entre memória e invenção, sem perder de vista a autenticidade de suas experiências.

É notável a habilidade de Agustina Bessa-Luís de criar e recriar imagens mentais vívidas e significativas por meio da linguagem. Suas descrições detalhadas, metáforas, aforismos, símbolos e máximas, evocam sensações, emoções e cenários na mente do leitor. É a potência da linguagem agustiniana, que constrói e reconstrói

mundos, personagens e atmosferas que transcendem o texto escrito, estimulando a imaginação e a interpretação do leitor.

2.2 Urdidura e estilo: projeto narrativo agustiniano

*Há pouca gente que perceba que escrever é
uma espécie de danação em que às vezes se
tem encontros com Deus.*

(Agustina Bessa-Luís)

O fazer literário de Agustina Bessa-Luís pode ser comparado ao ofício de uma fiandeira, mas que, ao invés de linhas e agulhas, utiliza palavras para tecer narrativas complexas e envolventes. Como Aracne¹⁴, a tecelã da mitologia grega que desafiou Atena com sua habilidade excepcional, Agustina urde histórias que transcendem o convencional, criando tramas intrincadas e personagens ímpares, trazendo ao mundo representações que, muitas vezes, desafiam e chocam.

Sua escrita não se limita a narrar, ela constrói mundos inteiros, repletos de significados e simbolismos, que refletem tanto a realidade quanto a imaginação. Essa capacidade imagética, como propõe Bachelard (1993, p. 15), é a "[...] faculdade de criar imagens que transcendem o real, transformando-o em algo novo e significativo". Assim, Agustina Bessa-Luís não apenas tece, mas também reconstrói, como Penélope¹⁵ em sua tapeçaria, desfazendo e refazendo narrativas à espera de um sentido que nunca se esgota.

De acordo com Moisés (2013), é com *A Sibila* (1954), primeiro romance premiado de Bessa-Luís, que a autora inaugura seu projeto estético-literário único. A própria escritora destaca: "*A Sibila* abriu-me as portas das letras, com a sua família

¹⁴ Na mitologia grega, Aracne era uma tecelã tão habilidosa que desafiou Atena e foi transformada em uma aranha. A metáfora aqui representa a habilidade de Agustina em criar narrativas complexas e desafiadoras.

¹⁵ Personagem da Odisseia, de Homero, Penélope tece e desfaz uma tapeçaria enquanto espera o retorno de Ulisses. Essa metáfora ilustra a ideia de reconstrução e resiliência nas obras agustinianas.

sacerdotal, com os seus provincianos de carreira, os amigos da fraternidade e os amigos da onça” (Bessa-Luís, 2014, p. 79).

A escritora costumava mencionar em suas entrevistas e documentários que “[...] era admirada pelo que chamavam ‘um gosto artístico seguro’, o escrever bem dentro da actividade clássica da escrita” (Bessa-Luís, 2014, p. 97). À época em que concebeu *A Sibila*, que fora escrito para concorrer ao Prêmio Delfim Guimarães e do qual fora vencedor, Bessa-Luís ressalta que escrevia para ser premiada, nos moldes que acreditava serem aqueles ao gosto da crítica:

[...] eu concorria a jogos florais e ganhava sempre o primeiro prémio. Eu escrevia para ser premiada, ao gosto do júri. Um dia que escrevi a meu gosto não fui sequer classificada. Não quero dizer que não tenha prazer em construir bem um texto, mas o que melhor eu gosto de fazer é uma história quase seca e sugerida por uma série de palpites e não pelo conhecimento da pessoa (Bessa-Luís, 2014, p. 97).

A autora destaca ainda que, bastaria apenas o conto *Um Inverno Frio* (1973), para qualificá-la como escritora: “[...] um dos melhores contos que já escrevi até hoje. Se tudo o resto se perdesse, como nas cheias do Capibaribe, no Recife, bastava que esse conto ficasse para me qualificar” (Bessa-Luís, 2014, p. 97). Segundo Moisés (2013), a partir da escrita de *A Sibila* que a romancista se consagra escritora, obtendo a maturidade de seu mecanismo criador: “[...] [a escritora] passou a gozar de um prestígio que não tem deixado de crescer, mercê da qualidade que consegue infundir em suas obras [...]” (Moisés, 2013, p. 517).

Ainda segundo ele, Bessa-Luís é uma autora pertencente à vertente neorromântica, que agradou, em grande parte, escapando apenas alguns, tanto à crítica quanto ao grande público. Suas obras tiveram como característica inerente, desde então, os cenários e costumes de Portugal dos séculos XIX e XX, trazendo à tona episódios que se misturam à vida da própria autora, conferindo às suas obras traços de sua própria vida e memória.

Agustina Bessa-Luís integra o seleto grupo de escritores da década de 1950 que, segundo Miguel Real (2012), romperam com as dicotomias estético-ideológicas entre o Presencismo e o Neorrealismo, legando à história literária portuguesa uma nova via para o romance. Sua obra-prima *A Sibila* não apenas inaugura um modelo narrativo distinto, mas também reposiciona a tradição romanesca portuguesa ao

propor uma abordagem fragmentária, intuitiva e descontínua da personagem, neste caso, Quina, em contraste com o realismo psicológico linear vigente.

A narrativa agustiniana é, conforme Real (2012), marcada por uma poderosa articulação entre tempo e memória, na qual Agustina reinventa a categoria de tempo ao dissociá-la da simples cronologia, subvertendo também a função do espaço como elemento de contiguidade narrativa. Desse modo, Agustina Bessa-Luís faz entrar a modernidade no romance português, dissolvendo as fronteiras entre realidade e ficção, entre vida vivida e vida imaginada.

Eduardo Lourenço (1993), por sua vez, descreve a capacidade imagética agustiniana como única, e sua voz como impetuosa, irônica, poética, implacável e piedosa, o que para ele revela muito mais do que uma representação surpreendente da figura feminina, mas uma figuração indissociável da torrente evocativa que engendra sua obra. Nesse sentido, a autora não representa apenas a emergência de uma nova forma de se pensar a personagem feminina, que, em *A Sibila*, por exemplo, aparece, como descreve Real (2012), não somente como um prenúncio da libertação da mulher portuguesa, mas também um gesto de ruptura com o classicismo camiliano e queirosiano, estabelecendo uma literatura desenvolta, isenta de ditames éticos e ideológicos, cuja autonomia estética funda a chamada “Nova Literatura Portuguesa”:

[...] o caso literário mais difícil de situar no que vai no tempo desde os começos desta metade de século. O génio visionário que lhe é próprio, a marginalização que ele sempre representa, juntos com a visão folclorizante e mítica da realidade portuguesa, se a não preservam de todo do purgatório que se abriu para todas as formas alheias à urgência roilante do presente, subtraem-na à hipótese de qualquer massacre literário-cultural que se fosse tentado a exercer em relação à literatura oficialmente coroada do anterior regime. De resto, destes reconhecimentos oficiais ou oficiosos, não foi Agustina Bessa-Luís, a única, nem sequer a mais espectacular beneficiária. (Lourenço, 1993, p. 269).

Ao caracterizar Agustina Bessa-Luís como “o caso literário mais difícil de situar” desde a segunda metade do século XX, Lourenço (1993, p. 269) evidencia não apenas a complexidade estética e ideológica da sua obra, mas também a sua singularidade incontornável no panorama literário português. Tal formulação revela um desconforto crítico diante de uma autora que, embora participe ativamente do imaginário cultural nacional por meio de uma escrita profundamente enraizada na tradição, escapa a

qualquer categorização simplificadora. A “visão folclorizante e mítica da realidade portuguesa”, longe de se configurar como uma nostalgia conservadora, oferece antes uma abordagem simbólica e densa das estruturas sociais e psíquicas que conformam a identidade nacional.

Nesse sentido, a marginalidade da autora, tanto em relação aos movimentos literários dominantes quanto ao discurso oficial do regime, terá contribuído para protegê-la de um possível apagamento crítico no contexto pós-revolucionário. A obra de Agustina Bessa-Luís não se insere como instrumento do Estado Novo, tampouco se enquadra nos moldes da literatura de resistência militante. Sua escrita opera em outro registro: visionário, intuitivo e arquetípico.

Essa característica, segundo Lourenço (1993), confere-lhe um estatuto inclassificável, o que, paradoxalmente, reforça a sua relevância. Ainda que, conforme observa Lourenço (1993, p. 269), não tenha sido “a mais espectacular beneficiária” dos favores do regime, a permanência de Agustina Bessa-Luís na história da literatura portuguesa não se deve a consagrações institucionais, mas à potência estética e filosófica de uma obra que continua a impor-se como referência incontornável.

Para Décio (2001), Agustina Bessa-Luís é, sem dúvida, uma das grandes expressões da literatura portuguesa, graças aos seus fabulosos dons de romancista. Para ele:

Vocação inata de romancista de fôlego, profunda na análise, condensada na síntese, o fato é que sua obra não é nada fácil de ser abordada. Inicialmente grande número de personagens, dificultando a percepção das ações num sentido detalhado; em segundo lugar a exageração na colocação dos detalhes, nada deixando escapar; em terceiro lugar, a profunda síntese, passível de ser compreendida apenas por aqueles que têm uma certa iniciação literária. Seus romances são pesados, sofridos, suas criaturas pertencem a um mundo à parte, etéreo, psicológico, fora do alcance comum. [...]. (Décio, 2001, p.67)

A complexidade da obra de Agustina Bessa-Luís é destacada pelo teórico, evidenciando sua habilidade inata como romancista de grande envergadura. A autora é descrita como profundamente analítica, capaz de condensar suas observações em uma síntese que, embora profunda, não é facilmente acessível. Isso se deve a diversos fatores, como a abundância de personagens em suas obras, que torna a percepção das ações detalhadas uma tarefa desafiadora para o leitor. Além disso, a

meticulosidade na descrição dos detalhes contribui para uma narrativa densa e carregada de significado, exigindo certa familiaridade com a literatura para ser plenamente compreendida:

[...] essa profunda penetração serve para trazer o que de mais recôndito vai na alma humana. Unindo uma visão cosmológica a uma participação do ser humano nela, Agustina Bessa-Luís constrói as suas grandes sínteses humanas. Isto é mais ou menos comum em seus romances. Naturalmente que, o que faz sua obra expressiva é a conexão entre os detalhes exteriores e os interiores, entre a paisagem e a psicologia das personagens. Este poder de observação, aliás, não está só na obra de ficção [...]. (Décio, 2001, p.68).

A profundidade da análise psicológica realizada por Agustina Bessa-Luís é destacada por Décio (2001) como um aspecto marcante de sua obra, revelando um mundo interior complexo e sofisticado em suas personagens. Sendo reconhecida por criar personagens que habitam um mundo à parte, etéreo e psicológico, transcendendo o comum e explorando os recônditos da alma humana. Essa habilidade de penetrar nas profundezas da psique humana resulta em sínteses marcantes, onde a autora une uma visão cosmológica ao humano. A conexão entre os detalhes exteriores e interiores, entre a paisagem e a psicologia das personagens, é apontada pelo teórico como um elemento expressivo de sua obra, evidenciando seu poder de observação aguçado e sua capacidade de criar narrativas ricas em significado e complexidade.

O poder de observação de Agustina Bessa-Luís não se limita à ficção. Sua habilidade de capturar nuances e detalhes está presente em toda a sua produção literária. Esse “tino” permite que ela sobrepuje, alcançando o que há de mais recôndito na alma humana. Dessa forma, sua obra não apenas retrata a realidade, mas também a interpreta e a transforma, vivificando e oferecendo uma visão reflexiva sobre a condição humana.

Autora de aforismos e máximas, a escrita de Bessa-Luís se presta a uma análise multifacetada sob várias óticas, tendo um caráter linguístico elaborado e de riqueza estilística:

Eu não queria o êxito fácil, as opiniões, os favores, os agasalhos da tertúlia e o calor da insubordinação, dos injustiçados, dos paladinos da razão. Eu só queria escrever, entrar no coração das pessoas e beber-lhes o sangue, avançando sempre, criando enredos e fazendo saltar os personagens das páginas. Há pouca gente que perceba que escrever é uma espécie de danação em que às vezes se têm encontros com Deus. Eu perguntava: lutar

com o Anjo, o que significa Jacob lutou com o Anjo e ficou aleijado para sempre. Esse aleijão é a pessoa que tem uma ideia sobre a sua existência na terra e lhe dá forma pelas palavras, rios de palavras, rios de incerteza profunda. (Bessa-Luís, 2014, 67-68).

A autora é distinta por seu fazer literário exuberante e requintado, caracterizado pelo uso abundante de metáforas, símbolos e imagens poéticas. Na prosa, frequentemente utiliza-se de uma linguagem poética, que, segundo Lourenço (1993), forma uma extensa tapeçaria. Bessa-Luís tece, fio a fio, um labirinto de intrincados fios que constituem os seus romances.

Uma autora de natureza singular no contexto da literatura lusa contemporânea, Bessa-Luís escava as profundezas da psique humana, destacando-se por seu minucioso exame da complexidade da psicologia e da condição do ser. Para Moisés (2013):

Romancista privilegiada, sua poderosa imaginação tudo transfigura e vivifica a um só tempo, conferindo aos seres e aos objetos um halo de verdade e de autenticidade provavelmente apenas possível no âmbito da Arte. Impelida por essa imaginação criadora e recriadora, a ficcionista não só arquiteta o plano suposto em que a narrativa se desenrola, como também empresta sucessivos dados da observação da realidade que lhes está intimamente conectada. Opera-se, assim, a identidade entre o ideal e o real, de molde que toda noção de espaço e de tempo desaparece em favor de uma multiplicidade ou ubiquidade e uchronia, que assinala a perenidade dos dramas focalizados. (Moisés, 2013, p. 517 - 518).

Bessa-Luís, dotada de uma capacidade imagética única, constrói e reconstrói a realidade através da Arte no plano da ficção. Para tanto, a autora compõe emaranhados, com personagens que experienciam emoções e conflitos internos complexos. Sua produção é caracterizada pela elaboração de figuras psicologicamente herméticas, proporcionando ao leitor, uma experiência de leitura única, uma verdadeira odisseia introspectiva. Assim disserta Moisés (2013) sobre a construção do romance agustiniano:

De onde uma mescla de níveis que anula a ordem lógica dos acontecimentos, a sugerir uma espécie de encadeamento ultrapsicológico, como se tudo, pessoas, coisas e fatos, estivesse interligado fenomenologicamente. Tal processo tende a diluir a narrativa como fabulação corrida e inteira, e a transformá-la em algo como epopeia romanceada: as personagens movimentam-se num espaço mítico, ou ao menos imperceptível a olho nu, condensando-se no 'mistério' que todas são umas para as outras. (Moisés, 2013, p. 518).

É comum perceber a recorrência de outros textos nas obras agustinianas. Estas são permeadas pela intertextualidade, prática frequente da autora, e que as torna ainda mais ricas e atrativas. Segundo Oliveira (2009, p. 153), “[...] o leitor de Agustina deve se habituar a ter suas certezas desestabilizadas. Penetrar em um de seus livros é caminhar em um labirinto, onde muitos caminhos, tidos como possíveis saídas, levam a novos labirintos”. Bessa-Luís faz referência a outros autores, obras literárias e contextos históricos e culturais, o que predispõe que seus leitores estejam familiarizados com um leque diversificado de referências literárias e históricas. Ainda segundo Moisés (2013),

Simultaneamente, processa-se a obnubilação dos pontos de referência com a realidade convencional, e uma sondagem no mais além, no escuro, que lembra Proust e o seu mergulho no tempo, e Kafka e a sua teologia do absurdo. Nessa Forma de representação, ou antes da constituição da realidade, *A Sibila* ocupa lugar emblemático, visto encerrar lapidamente as virtudes da ficcionista. (Moisés, 2013, p. 518).

A ficcionista retrata e explora em suas produções temas de natureza profunda e filosófica, tais como identidade, gênero, memória, solidão, religiosidade e existencialismo. Bessa-Luís incita o leitor a uma reflexão sobre a própria condição humana, levantando questões por meio de suas narrativas abstrusas e personagens multifacetadas. Para Décio (2001, p.73), “O que ocorre é que a atenção de Agustina Bessa-Luís é multifacetada; ela está voltada para o cosmos em sentido total, daí esta contenção a tornar o romance compacto aparentemente desigual e dispersivo. Esta impressão desfaz-se, contudo, à medida que se caminha dentro da obra.

Agustina Bessa-Luís apresenta, conforme Décio (2001), preciosas reflexões sobre cada região que visita, revelando um ar de erudição que permeia suas viagens de forma natural e envolvente. Sua capacidade de falar com propriedade e profundidade sobre os aspectos mais significativos de cada localidade torna suas explorações ainda mais cativantes. Nesse contexto, é evidente como Agustina Bessa-Luís interpreta de forma coerente a realidade circundante, destacando-se pela sua capacidade de interconectar a cultura portuguesa com a tradição do restante da Europa. Segundo ele:

Acerca de cada região que percorre, Agustina Bessa-Luís tece considerações preciosas muitas vezes, traindo este ar de erudição (não forçado, aliás), que

torna as viagens sempre mais atraentes, visto que a autora pode falar com propriedade e profundidade daquilo julgado mais importante. (Décio, 2001, p.81).

Para ele, a escritora manifesta uma notável interação entre sua própria cultura e a cultura tradicional europeia, expressa através de uma linguagem fluente e rica em observações perspicazes. Agustina Bessa-Luís é hábil em perceber, sentir e interpretar tanto as paisagens quanto os problemas sociais que encontra em suas viagens, o que permite uma identificação profunda entre a mulher escritora e aquilo que ela observa em seu entorno. Conforme Lourenço (1993):

Agustina, como era comum com os valores ou sonhos revolucionários de muitos autores, via-lhe subtilmente a limitação. Em vez de aderir, adaptava a si a realidade, os “revolucionários” que esperavam uma mudança no sentido histórico imediato. “Não acredito em revolução”, dizia, “mas em deslocamentos”. Para ela, a verdadeira transformação não estava no triunfo momentâneo de uma classe sobre outra, mas no desprezo pelo espetáculo efêmero do poder. A Revolução, quando vinha, era apenas mais um capítulo na comédia humana – e ela, escritora sem ilusões, observava tudo com um olhar desapiedado, mesmo após o 25 de Abril. (Lourenço, 1993, p. 298).

Essa habilidade de observação direta contribui para uma representação autêntica e envolvente das diversas realidades que a autora encontra em suas jornadas. Décio (2001) destaca ainda que, não somente os lugares ambientados em suas obras, mas:

Também as figuras humanas aparecem como que transfiguradas, revivescidas pela clareza e especial humanidade com que a romancista de *A Sibila* as retrata (observe-se a análise dos tipos humanos em geral e dos intelectuais de *Encontro de Lourmarim* em particular). Sempre a mesma simpatia de Agustina Bessa-Luís para os que a rodeiam. (Décio, 2001, p.82).

A obra de Agustina Bessa-Luís revela uma notável capacidade de construção de personagens vívidas e profundamente humanizadas, com especial destaque para *A Sibila*. As figuras humanas surgem como transfiguradas e revivificadas pela clareza com que a autora as delinea, demonstrando uma rara habilidade em compor personagens complexas e verossímeis, cujas dimensões psicológicas e afetivas estabelecem ressonância com o leitor, justamente por expressarem, com intensidade, os traços mais profundos da condição humana.

A vertente biográfica na obra de Agustina Bessa-Luís é marcada por uma abordagem singular que redefine os limites do gênero biográfico tradicional. Diferentemente da biografia convencional, que busca reconstruir de maneira objetiva e detalhada a vida de um indivíduo, destacando sua trajetória, influências e impacto social, a autora propõe uma fusão entre o factual e o ficcional. Como observa Philippe Lejeune (2008, p. 78), "[...] a biografia tradicional se apoia em documentos e fatos comprováveis, enquanto a biografia literária permite uma liberdade criativa que transcende a mera reprodução da realidade".

Agustina utiliza essa liberdade para criar narrativas que não se limitam a relatar eventos, mas sim a explorar a complexidade psicológica e emocional de seus personagens, muitos dos quais são inspirados em figuras reais de sua vida. Dessa forma, sua vertente biográfica não se restringe ao informativo; ela se torna uma ferramenta literária para investigar a essência humana, mesclando memória, invenção e reflexão filosófica. Essa abordagem resulta em uma representação autêntica e profunda, que captura não apenas os fatos, mas também a subjetividade e a universalidade das experiências humanas. Agustina Bessa-Luís publicou cinco obras do gênero biografia, sendo elas: *Santo António* (1973), *Florbela Espanca: a Vida e a Obra* (1979), *Sebastião José* (1981), *Longos dias têm cem anos – presença de Vieira da Silva* (1982), *Martha Telles: o castelo onde irás e não voltarás* (1986).

Nas obras *O Livro de Agustina: Agustina Bessa-Luís, uma Autobiografia* (2014) e a biografia *Florbela Espanca, a Vida e a Obra* (1979), a autora adota uma abordagem não linear em relação ao tempo. Utilizando-se frequentemente de técnicas de analepse e prolepse, propõe que o leitor, ao final da[s] leitura[s], seja desafiado a montar o quebra-cabeças narrativo. Ademais, Bessa-Luís faz uso de repetições, referenciando eventos ou épocas específicas mais de uma vez, fazendo-os reaparecer no texto como se fossem vistos por diferentes perspectivas, enriquecendo assim a complexidade da narrativa.

Na biografia da poetisa Florbela Espanca, Agustina Bessa-Luís adota uma abordagem não convencional: mantém a estrutura aparente de biografia, ao passo que questiona a recepção e o poder dos textos biográficos. Dividindo a biografia em três capítulos, ela evita qualquer critério temporal rígido, permitindo-se revisitar momentos semelhantes sob diferentes ângulos e através de uma narrativa que oscila

no tempo de forma fluida. Agustina Bessa-Luís retrata frequentemente Florbela de maneira enigmática, o que pode dificultar a compreensão para um leitor sem conhecimento prévio.

Em seus textos biográficos, Bessa-Luís discute sobre a decadência da biografia quando a profundidade emocional e espiritual é substituída pelo simplismo pedagógico, questionando as normas do estilo ao embaralhar os dados biográficos, sem seguir uma cronologia linear. Segundo Oliveira (2009), a autora desafia as convenções estabelecidas para a biografia, o que não se trata apenas de uma quebra de padrão, mas de uma estratégia estilística eficaz, especialmente ao retratar alguém tão versado em mascarar-se e utilizar truques de ilusão como Florbela Espanca, por exemplo. Diante da complexidade de capturar a essência humana, Agustina Bessa-Luís opta, nestes textos, por não confinar Florbela ou a si própria a uma única perspectiva, explorando diferentes pontos de vista ao longo de suas obras do gênero biografia.

A narrativa oscila no tempo sem uma contextualização prévia e apresenta múltiplas versões de um mesmo evento. Esse procedimento mina a ideia de que a biografia busca fornecer uma única interpretação dos fatos. A leitura exige que o leitor esteja preparado para ter suas certezas desafiadas, pois seus livros são como labirintos, onde diferentes caminhos levam a novos enigmas.

O projeto estético-literário de Agustina Bessa-Luís é uma das expressões mais originais e impactantes da literatura portuguesa do século XX. Sua obra se destaca por uma prosa densa e filosófica, que combina uma narrativa enraizada no realismo com uma imaginação vibrante e simbólica. Essa fusão entre o concreto e o abstrato permite que a ficcionista explore temas universais, como a identidade, a memória e a condição humana, de maneira profunda e provocativa.

A autora frequentemente mergulha na História e na cultura de Portugal, (re)criando eventos e figuras históricas através de sua visão singular. Essa incursão no passado se manifesta em composições que possuem traços do texto biográfico, apesar de não serem classificadas oficialmente como tal, a exemplo de *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), *Um bicho da terra* (1985) e *A monja de Lisboa* (1985). Sua escrita, marcada por longos períodos e uma linguagem rica em simbolismos, exige do leitor

uma leitura atenta e engajada, revelando camadas de significado que transcendem a superfície do texto:

Agustina escreve com o sangue, instintivamente, fora de todo o pensamento lógico e calculista, segundo uma paixão de conhecimento que comanda o registo do texto. Portanto, o leitor deve abandonar-se ao texto, não passear por ele, ficará desorientado, detetará afirmações posteriormente interrogadas, até contraditadas sempre que o narrador abre nova problematização sobre o mesmo tema, recusando o que antes escrevera. (Real, 2022, p.11).

Conforme apontado por Real (2022), é evidente o caráter visceral da escrita de Agustina Bessa-Luís, que não obedece a uma linearidade lógica ou à estabilidade dos significados. A autora escreve movida por uma pulsão epistemológica que desafia o leitor a abdicar de uma leitura passiva ou ordenada. O texto agustiniano exige entrega, pois opera por meio de contradições, desvios e retomadas que desestabilizam o pensamento racional. Trata-se de uma poética que rompe com as expectativas tradicionais da narrativa e tensiona permanentemente os limites entre razão e intuição, entre forma e caos.

A conexão de Agustina Bessa-Luís com a terra, especialmente com a região do Douro, é um elemento central em seu projeto estético. Esse vínculo não é apenas geográfico, mas também cultural e simbólico, servindo como pano de fundo para reflexões sobre a passagem do tempo, a tradição e a modernidade, e a relação entre o indivíduo e o coletivo. Através dessa perspectiva, a autora transforma o local em universal, utilizando o espaço rural para discutir questões que transcendem fronteiras e épocas.

Um dos eixos centrais da proposta literária de Agustina reside na elaboração de personagens femininas densas e intensamente construídas. Suas protagonistas são figuras de grande força interior, dotadas de autonomia e complexidade psicológica, que rompem com os estereótipos de gênero e questionam as normas impostas pela ordem patriarcal. Ao representar a condição feminina com profundidade e atenção às suas contradições, Bessa-Luís amplia os limites da representação literária tradicional e contribui para a abertura de caminhos narrativos que valorizam experiências e subjetividades historicamente marginalizadas.

Além disso, a obra agustiniana é permeada por uma crítica social e moral sutil, mas incisiva. Ela questiona as hierarquias de poder, as convenções sociais e as normas de gênero, oferecendo uma visão crítica e humanista da sociedade. Essa abordagem é especialmente evidente em romances como *A Sibila* e *Vale Abraão*, onde a autora combina uma narrativa envolvente com reflexões filosóficas sobre temas como amor, poder e liberdade.

Agustina Bessa-Luís é reconhecida por sua singularidade estética que escapa às categorizações rígidas da história literária portuguesa. Inserida num momento de transição e renovação do romance europeu, a escrita de Agustina incorpora elementos de modernidade, mas resiste ao enquadramento nas correntes experimentais que caracterizaram, por exemplo, o *nouveau roman* francês. Ao mesmo tempo em que subverte os modelos narrativos tradicionais, como o enredo linear, a psicologia fixa das personagens ou a descrição objetiva da realidade, a autora não abdica de uma profunda ancoragem simbólica, filosófica e antropológica da sua ficção. Como observa Lourenço:

Romance novo, mas não *novo romance*, é este de Agustina e, em geral, o da nossa mais relevante ficção contemporânea. Mas não ficou sem incidências sobre ela a revolução da ideia mesma de *ficção*, como sublimação de um Desejo sem sujeito que o novo romance exemplificou depois de a ter teorizado. Nesse sentido, a obra de Agustina é anti-novo romance ou romance não-novo romance. (Lourenço, 1993, p.310, grifo do autor).

Nesse sentido, a autora se insere num contexto de transformação do conceito de ficção, sobretudo quanto ao apagamento do sujeito, ao rompimento com a narrativa clássica e à valorização da fragmentação. Entretanto, Lourenço (1993) aponta que Agustina não segue de forma acrítica ou derivativa esse paradigma. Sua escrita, mesmo atravessada por certa modernidade formal, permanece marcada por uma força subjetiva e uma construção de personagens que não se dissolvem no vazio ou na abstração, como propunha o *nouveau roman*. A tensão entre tradição e ruptura, entre enraizamento cultural e invenção formal, entre subjetividade e impessoalidade, confere à obra agustiniana uma identidade única: trata-se, para Lourenço, de uma escritora que renova a ficção portuguesa sem simplesmente aderir aos modelos contemporâneos hegemônicos.

O fazer literário de Agustina Bessa-Luís também se caracteriza por seu diálogo com a tradição literária portuguesa e europeia, ao passo que redefine os limites da

narrativa contemporânea, trazendo uma voz única e inovadora. Sua obra não se encaixa facilmente em categorias literárias tradicionais, pois combina elementos do realismo, do modernismo e do pós-modernismo de forma singular. Em resumo, a escrita de Agustina Bessa-Luís é marcada por uma prosa densa e reflexiva, uma profunda conexão com a terra e a cultura portuguesa, e uma exploração incansável de temas como identidade, memória e gênero. Para Real:

[...] os romances de Agustina provocam medo estético no leitor, medo de não acompanhar com clareza os fios literários da sua escrita, de não conseguir sair do labirinto ou do espaço-vertigem que Agustina criou, um abismo de palavras em que a nomeação das coisas reais tem tanto valor quanto o mistério ontológico que as alimenta. De facto, Agustina Bessa-Luís é a autora portuguesa contemporânea que mais exige do leitor, exige-lhe uma atenção performativa à rede filigranática de palavras/pensamentos, que abrem para novas palavras/pensamentos como se a autora estivesse a falar à vontade, sem constrangimentos, já que o que é dado como adquirido no primeiro capítulo pode ser negado no segundo e no terceiro evidenciado como hipótese ainda a avaliar e no quarto, enfim, como confirmado ou definitivamente negado. (Real, 2022, p.14).

Essa instabilidade narrativa, conforme apontado por Real (2022), marcada pela constante revisão de enunciados e pela ausência de certezas absolutas, evidencia o caráter não dogmático da escrita agustiniana. O texto torna-se um espaço de experimentação, em que o sentido não se encerra, mas se reconfigura a cada passo, exigindo do leitor não apenas atenção, mas uma postura ativa diante da tessitura discursiva. Trata-se de uma literatura que desfaz e refaz suas próprias narrativas, abrindo-se ao inacabado e ao múltiplo, à espera de um sentido que, por sua natureza complexa e rizomática, nunca se esgota.

A análise do impacto de Agustina Bessa-Luís na literatura portuguesa e feminina é fundamental para compreender sua contribuição para a reconfiguração das narrativas de autoria feminina. Em síntese, a sua escrita é marcada por profundidade, complexidade e originalidade. Ela convoca seus leitores a explorar as profundezas da condição humana, ao mesmo tempo em que proporciona uma perspectiva ímpar sobre a cultura e a história portuguesa. Sua produção literária perpetua-se como uma fonte rica de investigação e admiração para aqueles interessados na literatura contemporânea.

2.3 A ficção transgressora de Bessa-Luís

*Um grande livro não pode ser medido pela
desordem do seu rosto, mas sim pela
grandeza dos seus aforismos.*

(Agustina Bessa-Luís)

Conforme discutido na subseção *Teoria de Gênero: Discursos, Representações e Desconstruções*, a presença de mulheres escritoras na tradição literária portuguesa é, embora historicamente escassa, de importância decisiva para a ampliação do cânone e para a problematização de estruturas culturais consolidadas. A literatura de autoria feminina revela-se um espaço de tensão entre o discurso dominante e as vozes que historicamente foram silenciadas. Aquelas que conseguiram atravessar os múltiplos obstáculos sociais impostos ao feminino deixaram contribuições significativas não apenas no plano temático, mas também na renovação formal da escrita literária. Agustina Bessa-Luís insere-se nesse contexto como uma figura singular, cuja obra desafia qualquer tentativa de redução ou classificação simplista.

O legado agustiniano configura-se a partir de três eixos fundamentais: a vastidão e diversidade da sua produção, o seu estilo narrativo inconfundível e a forma como suas obras incorporam, tensionam e reconfiguram a representação dos papéis de gênero. A autora consolidou uma obra marcada por densidade filosófica, reflexão ética e atenção aguda às transformações culturais e políticas do seu tempo. A complexidade de sua escrita, como analisam estudiosos como Eduardo Lourenço (1993) e Miguel Real (2012), escapa às fórmulas tradicionais do romance e exige do leitor um posicionamento ativo diante do texto. Agustina Bessa-Luís não apresenta respostas definitivas, mas sim construções multifacetadas da realidade que se sustentam na ambiguidade, na ironia e na densidade do pensamento.

Entre os elementos mais emblemáticos do seu legado destacam-se as suas máximas e aforismos, que condensam, em forma breve e reflexiva, a sua visão de mundo. Esses fragmentos, muitas vezes inseridos nos próprios romances, operam como dispositivos de deslocamento da leitura linear e oferecem pistas para a interpretação dos conflitos morais, sociais e identitários mobilizados ao longo de sua

obra. Neles, Agustina Bessa-Luís articula uma crítica perspicaz às normas de conduta herdadas da tradição e à rigidez de categorias sociais que moldam os sujeitos a partir de expectativas fixas.

Suas representações do feminino não se inscrevem num projeto militante, mas participam de uma crítica mais ampla às convenções que sustentam os papéis sociais de gênero. Como apontado por Lentina (2015) a obra de Agustina reconfigura os dispositivos tradicionais de representação do feminino, ao mesmo tempo em que afirma a complexidade da experiência humana sem reduzi-la a essências ou identidades fixas. Ao criar figuras que escapam à categorização simples e que se constroem em diálogo com o tempo histórico, com a linguagem e com os valores sociais, a autora colabora para uma ampliação do campo simbólico da literatura portuguesa.

Assim, o legado agustiniano não se limita à sua produtividade editorial ou à riqueza estilística de sua escrita, mas compreende também sua contribuição para a renovação do olhar sobre as subjetividades, particularmente aquelas marcadas por gênero. Sua literatura desestabiliza normas, desloca certezas e convida o leitor a um exercício contínuo de reflexão crítica. Permanece, portanto, como uma das expressões mais instigantes da ficção portuguesa contemporânea, não apenas pela singularidade de sua voz, mas pela capacidade de inscrever, no espaço do romance, a pluralidade das existências e das formas de ser.

Sua contribuição para a literatura feminina não se limita ao conteúdo de suas obras, mas também à forma como ela desafiou as expectativas sociais e literárias em relação às mulheres escritoras. Ao ocupar um espaço de destaque no cânone literário português, Agustina pavimentou o caminho para que outras autoras fossem reconhecidas e valorizadas em suas próprias singularidades. As obras de Dulce Maria Cardoso e Inês Pedrosa também dialogam com as obras agustinianas ao explorar temas como identidade, memória e relações familiares, ampliando as possibilidades das narrativas de autoria feminina.

Bessa-Luís não apenas redefiniu os limites da narrativa contemporânea, conforme ressaltado por Lourenço (1993) e Real (2012), mas também abriu caminho para que outras escritoras explorassem temas e narrativas antes considerados tabus ou marginalizados, consolidando-se como uma das vozes mais importantes e

inovadoras do cenário literário lusófono. Sua obra, marcada por uma prosa reflexiva e poética, combinou elementos do realismo com uma abordagem filosófica e introspectiva, desafiando as convenções literárias tradicionais e expandindo os horizontes da narrativa portuguesa.

Ao abordar temas como a complexidade das relações humanas, a ambiguidade moral e a crítica social, Agustina Bessa-Luís inseriu a literatura portuguesa em um diálogo mais amplo com as literaturas europeias e universais. Sua escrita não apenas refletiu as transformações sociais e culturais de seu tempo, mas também antecipou discussões que se tornariam centrais na contemporaneidade. Essa renovação estilística e temática trouxe uma nova perspectiva para a literatura, destacando-se pela profundidade de suas reflexões e pela originalidade de sua voz, definida por Lourenço (1993, p. 294), como: “[...] Agustina, apolítica, antes de Abril e insolitamente, interveniente, (no seu modo irónico e lúdico) depois”.

Além de sua transgressão para os limites já conhecidos na narrativa portuguesa, Agustina destaca-se por abordar, em sua obra, temas relacionados à condição feminina, como os papéis de gênero, a autonomia da mulher e as tensões entre o espaço público e privado. Personagens femininas complexas e multifacetadas povoam suas narrativas, desafiando estereótipos e oferecendo representações que vão além do tradicional arquétipo da mulher como esposa, mãe ou musa. Mais do que isso, ao questionar as estruturas patriarcais, a autora também se destaca por retratar figuras masculinas fragilizadas, passivas ou irresponsáveis, o que inverte a lógica do *topos* misógino e expõe as limitações impostas pelas convenções sociais aos homens. Assim, Bessa-Luís inspirou outras escritoras a explorarem narrativas que refletissem suas próprias experiências e perspectivas, legitimando temas antes considerados secundários ou inadequados.

Bessa-Luís possui uma carreira literária profícua, foi agraciada com muitos prêmios ao longo de sua carreira, e é considerada uma das vozes mais influentes da literatura portuguesa contemporânea. Sua obra continua a ser objeto de estudo e apreciação tanto em Portugal quanto em âmbito internacional. Foi também, membro da *Académie Européenne des Sciences, des Arts et des Lettres*, de Paris, da Academia Brasileira de Letras e da Academia das Ciências de Lisboa (Classe de Letras). Recebeu grau de Grande-Oficial da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada,

concedido a ela em 9 de abril de 1981, tendo sido elevada ao grau de Grã-Cruz nesta mesma ordem em 26 de janeiro de 2006. Em 2004, já aos seus 82 anos, recebeu o mais importante prêmio literário da língua portuguesa, o Prêmio Camões. Consta na ata do júri da XVI edição do prêmio, “[...] a obra de Agustina Bessa-Luís traduz a criação de um universo romanesco de riqueza incomparável que é servido pelas suas excepcionais qualidades de prosadora, assim contribuindo para o enriquecimento do património literário e cultural da língua comum”.

Recebeu ainda os prêmios, Ricardo Malheiros (1966; 1977); D. Dinis (1980); P.E.N. Clube Português de Novelística (1981); Grande Prêmio de Romance e Novela APE/IPLB (1983); Prêmio Seiva (1988); Prêmio da Crítica da Associação Portuguesa de Críticos Literários (1992); Medalha de Mérito Cultural (1993); Prêmio União Latina de Literaturas Românicas (1997) e Globo de Ouro (2002).

Fazem parte do acervo de Agustina Bessa-Luís mais de meia centena de títulos dos mais variados gêneros, desde romances, contos, peças de teatro, biografias romanceadas, crônicas de viagem, ensaios e até mesmo livros infantis. Algumas de suas obras publicadas são: *Mundo fechado* (1948); *Os super-homens* (1950); *Contos impopulares* (1951-1954); *A Sibila* (1954); *Os incuráveis* (1956); *A muralha* (1957); *O susto* (1958); *Ternos guerreiros* (1960); *O manto* (1961); *O sermão do fogo* (1962); *As relações humanas: I - Os quatro rios* (1964); *As relações humanas: II - A dança das espadas* (1965); *As relações humanas: III - Canção diante de uma porta fechada* (1966); *A Bíblia dos pobres: I - Homens e mulheres* (1967); *A Bíblia dos pobres: II - As categorias* (1970); *A brusca* (1971); *As pessoas felizes* (1975); *Crónica do Cruzado OSB* (1976); *As fúrias* (1977); *Fanny Owen* (1979); *O mosteiro* (1980); *Os meninos de ouro* (1983); *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983); *Um bicho da terra* (1984); *Um presépio aberto* (1984); *A monja de Lisboa* (1985); *A corte do Norte* (1987); *Prazer e glória* (1988); *A torre* (1988); *Eugénia e Silvina* (1989); *Vale Abraão* (1991); *Ordens menores* (1992); *As terras do risco* (1994); *O concerto dos flamengos* (1994); *Aquário e sagitário* (1995); *Memórias laurentinas* (1996); *Um cão que sonha* (1997); *O comum dos mortais* (1998); *A quinta essência* (1999); *Dominga* (1999); *Contemplação carinhosa da angústia* (2000); *O princípio da incerteza: I — Jóia de família* (2001); *O princípio da incerteza: II — A alma dos ricos* (2002); *O princípio da incerteza: III — Os espaços em branco* (2003); *Antes do degelo* (2004); *Doidos e amantes* (2005); *A ronda da noite* (2006); *Deuses de barro* (escrito em 1942, publicado em 2018).

Algumas de suas biografias romanceadas: *Santo António* (1993), *A vida e a obra de Florbela Espanca*, (1979); *Sebastião José* (1981); *Longos dias têm cem anos — Presença de Vieira da Silva* (1982); *Martha Telles: o castelo onde irás e não voltarás* (1986). Para o teatro Bessa-Luís escreveu: *Inseparável ou o amigo por testamento* (1958); *A bela portuguesa* (1986); *Estados eróticos imediatos de Soren Kierkegaard* (1992); *Party: Garden-Party dos Açores — Diálogos* (1996); *Garret: o eremita do Chiado* (1998).

A autora também se aventurou por crônicas, ensaios e memórias: *Embaixada a Calígula* (1961); *Conversações com Dimitri e outras fantasias* (1979); *Arnaldo Gama — “Gente de bem”* (1980); *A Mãe de um rio* (1981); *Dostoievski e a peste emocional* (1981); *Camilo e as circunstâncias* (1981); *Antonio Cruz, o pintor e a cidade* (1982); *D. Sebastião: o pícaro e o heroíco* (1982); *O artista e o pensador como minoria social* (1982); *“Menina e moça” e a teoria do inacabado* (1984); *Apocalipse de Albrecht Dürer* (1986); *Introdução à leitura de “A Sibila”* (1987); *Aforismos* (1988); *Breviário do Brasil* (1991); *Camilo: génio e figura* (1994); *Um outro olhar sobre Portugal* (1995); *Alegria do mundo I: escritos dos anos de 1965 a 1969* (1996); *Douro em colaboração com Mónica Baldaque* (1997); *Alegria do mundo II: escritos dos anos de 1970 a 1974* (1998); *Os dezasseste brasões* (1998); *A bela adormecida* (1999); *O presépio: escultura de Graça Costa Cabral* (texto e fotografia), em colaboração com Pedro Vaz (2000); *As meninas* (2001); *O livro de Agustina*, em colaboração com Luísa Ferreira, *As estações da vida* (2002); *O soldado romano* (2004); *Ensaio e artigos* (2016).

No campo da literatura infantil, a autora produziu as obras, *A memória de giz*, com ilustração de Teresa Dias Coelho (1983); *Contos amarantinos*, ilustração de Manuela Bacelar (1987); *Dentes de rato*, com ilustração de Martim Lapa (1987); *Vento, areia e amoras bravas*, com ilustração de Mónica Baldaque (1990); *O dourado*, com ilustração de Helena Simas (2007).

Uma parte de seus escritos foi adaptada para o cinema pelo amigo e diretor de cinema, Manuel de Oliveira, sendo, *Fanny Owen*, *Vale Abraão*, *As terras do risco*, *Party* e a trilogia *Princípio da incerteza*. O cineasta João Botelho também adaptou um de seus romances mais conhecidos: *A Corte do Norte*. *A Sibila* também foi adaptado para o cinema em 2023, por Eduardo Brito, produção audiovisual homônima que pode ser encontrada em formato de filme ou em série de três capítulos.

Sua obra rompeu com as fronteiras lusas e ganhou o mundo, seus escritos foram traduzidos para diversas línguas, sendo elas, alemão, castelhano, dinamarquês, francês, grego, italiano e romeno.

Além de *A Sibila* (1954), com o qual Agustina Bessa-Luís recebeu o Prêmio Delfim Guimarães e o Prêmio Eça de Queirós, outras obras da autora também foram premiadas, tais como: *Canção diante de uma porta fechada* (1966), que recebeu o Prêmio Ricardo Malheiros da Academia das Ciências de Lisboa; *Homens e mulheres* (1967), Prêmio Nacional de Novelística do Secretariado Nacional de Informação; *As fúrias* (1977), Prêmio Ricardo Malheiros, novamente da Academia das Ciências de Lisboa; *O mosteiro* (1980), Prêmio P.E.N. do Clube Português de Ficção e o Prêmio D. Dinis; *Os meninos de ouro* (1983), Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores; *Prazer e glória* (1988), o Prêmio RDP Antena 1 da Literatura (*Ex-aequo*); *Ordens menores* (1993), Prêmio da Crítica do Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários; *As terras do risco* (1994), Prêmio Municipal Eça de Queirós da Câmara Municipal de Lisboa e Prêmio de Prosa de Ficção; *Memórias laurentinas e Party*, (1996), Prêmio Máxima de Literatura; *Um cão que sonha* (1997), Prêmio União Latina de Literaturas Românicas na Itália; *Jóia de família* (2001), Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores.

De igual modo, Agustina Bessa-Luís foi agraciada no ano de 2005, com o título *doctor honoris causa* pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. No ano seguinte, a autora se retirou da vida pública, e manteve-se reclusa, faleceu em 3 de junho de 2019, na cidade do Porto, em Portugal, aos seus 96 anos deixando-nos uma vasta obra a ser apreciada e estudada.

É notável a relevância da obra agustiniana no contexto das literaturas de língua portuguesa. Segundo Décio (2001), há a necessidade de uma análise mais aprofundada por parte da crítica, especialmente no Brasil, onde, conforme observa, a autora ainda tem recebido pouca atenção: “[...] a obra de Agustina Bessa-Luís se revela de grande importância na moderna literatura portuguesa, e já está a exigir uma atenção mais demorada da crítica que, pelo menos no Brasil, muito pouco se tem preocupado com ela.” (Décio, 2001, p. 83).

O trabalho literário de Agustina Bessa Luís possui um impacto substancial e merece ser amplamente reconhecido e estudado, tanto dentro de Portugal quanto em outros países lusófonos, como o Brasil. Em *Iniciação na literatura portuguesa*, António José Saraiva destaca que:

Agustina é, depois de Fernando Pessoa, o segundo milagre do século XX português e será reconhecida quando, com a distância, se puder medir toda a sua estatura, como contribuição mais original da prosa portuguesa para a literatura mundial, ao lado do brasileiro Guimarães Rosa. (Saraiva, 1999, p. 158).

A obra de Agustina Bessa-Luís, cuja produção se estendeu até o século XXI, tem sido frequentemente analisada sob a ótica da reinvenção literária e da crítica social. Lourenço (1993, p. 160) afirma que Agustina “[...] não se limita a repetir o passado, mas o reinventa, dando-lhe uma nova vida através de uma linguagem que é, ao mesmo tempo, tradicional e inovadora”. Sua escrita, portanto, não apenas revisita o cânone literário português, mas também o subverte, oferecendo uma releitura do passado através de uma perspectiva contemporânea.

Lourenço (1993) destaca o caráter desafiador de sua escrita, que desconstrói convenções literárias e sociais, apresentando uma visão irônica e crítica da identidade nacional e dos papéis de gênero. Ele observa que “[...] a obra de Agustina é um constante desafio ao leitor, que se vê confrontado com uma narrativa que não se deixa capturar facilmente, mas que exige uma leitura atenta e reflexiva”, (Lourenço, 1993, p. 166).

Agustina Bessa-Luís deixou um legado duradouro e relevante para a literatura portuguesa, especialmente no campo da autoria feminina. Seu impacto literário pode ser analisado sob diversas óticas. Sua prosa, rica, poética e frequentemente filosófica, aborda temas complexos como a natureza humana, o existencialismo, a religião e o papel da mulher na sociedade. Com uma profundidade intelectual notável, Agustina desafiou convenções literárias e sociais, oferecendo uma visão única e profunda sobre a condição humana e a experiência feminina.

Conforme Candido (1981, p. 18), “Quem escreve, contribui e se inscreve num processo de elaboração social”. Portanto o impacto de Agustina Bessa-Luís pode ser observado na obra de diversas escritoras portuguesas que, por sua ousadia temática

e estilística, passaram a abordar questões como identidade, sexualidade, poder e resistência de forma mais aberta e crítica.

A trajetória de Agustina Bessa-Luís, que culminou no Prêmio Camões e no vasto reconhecimento internacional, confirma a sua posição incontestável no cânone da literatura lusófona. Sua obra, ao explorar de forma inovadora dimensões filosóficas, existenciais e psicológicas, desafiou fundamentalmente as convenções estéticas e temáticas de seu tempo. Ao questionar os binarismos de gênero e exigir uma postura reflexiva do leitor, Bessa-Luís assegurou um legado que não apenas elevou a autoria feminina, mas também estabeleceu um parâmetro crítico crucial para as discussões contemporâneas focadas na identidade e na subversão social.

Essa complexidade narrativa reflete a maneira como Agustina Bessa-Luís questiona as estruturas sociais e culturais, especialmente as relacionadas ao gênero e à identidade. Um exemplo marcante dessa abordagem é o romance *A Sibila*, que se insere no contexto do romance português do século XX, caracterizado por um pendor introspectivo e memorialístico, uma análise da alma humana, com suas misérias e interrogações éticas, e a presença do maravilhoso incrustado no tédio do quotidiano.

Assim, esta análise da estética e da contribuição agustiniana pavimenta o caminho para a próxima etapa deste trabalho, na qual o romance *A Sibila* será examinado em detalhe, servindo como núcleo para a demonstração da tese sobre a subversão dos *topoi* misóginos e a ruptura das representações de gênero.

3. REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM *A SIBILA*: TRADIÇÃO, RUPTURA E SUBVERSÃO

Dando continuidade ao percurso teórico (Capítulo 1) e à contextualização da estética transgressora de Agustina Bessa-Luís (Capítulo 2), este capítulo dedica-se à análise aprofundada do *corpus* central da pesquisa: o romance *A Sibila* (1954). O objetivo é demonstrar como esta obra se estabelece como um campo fértil para a desconstrução dos estereótipos tradicionalmente associados à misoginia. Centrado na figura emblemática de Quina — personagem que se torna referência ao longo da ficção agustiniana —, o estudo examina a complexidade das figuras femininas e masculinas, confrontando-as com os *topoi* sociais rígidos. A investigação será conduzida em duas etapas: inicialmente, analisando a figura mítica da Sibila e seu diálogo intertextual com a Antiguidade (3.1); em seguida, explorando a ruptura dos modelos de feminilidade e masculinidade na caracterização das personagens (3.2), o que culmina numa representação mais humanizada e multifacetada do ser.

3.1 A figura da Sibila: entre mito e narrativa

Vocação. Eu tenho só uma, que é escrever. Usar a palavra, dar-lhe vida, confiar nela para que nela vejam verdades poderosas, como a de sermos destinados a coisas maravilhosas.

Falar no maravilhoso, hoje em dia, é um risco muito grande. Que digo eu? Um risco, não; uma espécie de loucura. Sejamos loucos quando os sensatos falham, e vamos pensando como encarar o maravilhoso.

(Agustina Bessa-Luís)

O título da obra agustiniana *A Sibila* evoca a figura arquetípica das sibilas, sacerdotisas do deus Apolo¹⁶, e profetisas da Antiguidade, cuja presença era central nos imaginários mitológico e cultural greco-romanos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2012), as sibilas eram mulheres dotadas de poderes divinatórios, capazes de prever o futuro e transmitir os desígnios dos deuses. Viviam em santuários dedicados a divindades como Apolo, e eram conhecidas por sua solidão, castidade e conexão com o sagrado:

[...] o ser humano elevado a uma condição transnatural, que lhe permite comunicar-se com o divino e transmitir as suas mensagens: é o possuído, o profeta, o eco dos oráculos, o instrumento da revelação. As sibilas foram até consideradas como emanações da sabedoria divina, tão velhas quanto o mundo e depositárias da revelação primitiva; a este título, seriam um símbolo da revelação. (Chevalier; Gheerbrant, 2012, p. 832).

Eram figuras femininas respeitadas que representavam a mediação entre o humano e o divino, carregando consigo a ambiguidade de serem ao mesmo tempo reverenciadas e temidas. Suas palavras, frequentemente cifradas e cheias de simbolismo, desafiavam a compreensão imediata, exigindo interpretação e reflexão.

Segundo Brandão (2014, p.1383), “O mundo antigo, todavia, em função de muitas variantes do mito, conheceu várias Sibilas.” Para ele, a Sibila de Cumas, frequentemente identificada com a Sibila de Éritras, figura como uma das mais enigmáticas e influentes personagens míticas da tradição greco-romana. Associada a diversos nomes, como Amalteia, Demófila e Herófila, a sacerdotisa proferia seus oráculos em uma gruta, sob o transe profético do deus Apolo. A esse respeito, a mitologia latina narra que Apolo lhe concedeu o dom de uma vida longa, proporcional ao número de grãos de areia que pudesse segurar nas mãos, mas ela esqueceu-se de solicitar a juventude eterna. Recusando-se a ceder sua virgindade ao deus, envelheceu indefinidamente, tornando-se um ser ressequido, comparável a uma cigarra, suspensa em uma gaiola no templo de Cumas, de onde respondia às crianças que desejava apenas a morte.

¹⁶ Apolo teria sido filho de Zeus e de Letó, e também irmão gêmeo de Ártemis, deusa da caça e das amazonas. Matou a flechadas o dragão Píton, guardião do oráculo de Têmis e se apoderou do oráculo. Costumava ser representado como um jovem belo e alto, e que teve muitos “amores”. Ficou conhecido como o deus da profecia, da arte de usar o arco e a flecha, da juventude, da medicina, da luz e até como protetor dos rebanhos.

Segundo Pomeroy (1995), as aventuras amorosas de Apolo com mortais, são ainda mais destrutivas do que as de seu pai, pois ele não só é movido pela luxúria, como Zeus, mas também pela vingança:

Para conquistar Cassandra e a Sibila de Delfos, Apolo oferece a ambas o dom da profecia. Quando elas continuam a recusar seus avanços, ele pune Cassandra fazendo com que suas profecias nunca sejam acreditadas, e a Sibila de Delfos, concedendo-lhe a imortalidade, mas sem a eterna juventude. Dafne, que talvez já fosse imortal, consegue escapar da luxúria de Apolo ao ser transformada em uma árvore de louro. Cassandra, a Sibila de Delfos e Dafne são todas destruídas pela atenção de Apolo (Pomeroy, 1995, p.18, tradução nossa¹⁷).

As sibilas, assim como outras mortais, não costumavam escapar à ira de Apolo. Entretanto, é possível inferir que essas mulheres resistiram à submissão a uma figura masculina e, de certo modo, conquistaram uma vitória simbólica ao afirmar sua própria independência e identidade. Essa afirmação, contudo, não ocorre sem custo: elas sofrem as consequências sociais e afetivas dessa recusa, sendo frequentemente marginalizadas, estigmatizadas ou submetidas a formas sutis de punição simbólica. A representação dessas figuras, assim, aponta para um tensionamento dos papéis tradicionais de gênero, revelando não apenas o desejo de autonomia, mas também o preço que a transgressão das normas patriarcais impõe à mulher.

O legado das sibilas da Antiguidade reverbera no romance de Agustina Bessa-Luís, onde a protagonista, Quina, se inscreve como uma figura análoga à de uma sibila moderna: “- Ora vivia a sibila!” (Bessa-Luís, 2000, p.77). À semelhança das sacerdotisas do mito, Quina habita uma solidão escolhida e simbólica, guardando a casa da Vessada como um espaço quase sacralizado, um santuário onde se preserva a memória e a ordem familiar. Detentora de uma lucidez aguda acerca dos destinos humanos, ela exerce uma forma de autoridade espiritual sobre os que a rodeiam, orientando ou intervindo silenciosamente nas vidas alheias.

No entanto, essa posição de poder simbólico convive com uma condição de marginalidade: mulher solteira, de personalidade indomável, Quina recusa as

¹⁷ Traduzido do original em inglês: To win Cassandra and Sibyl, Apollo offers both women the gift of prophecy. When they continue to refuse his advances, he punishes Cassandra by causing her prophecies to be always disbelieved, and Sibyl by making her immortal without granting her eternal youth. Daphne, who may have been immortal herself, actually escapes from Apollo's lust by being metamorphosed into a laurel tree. Cassandra, Sibyl, and Daphne are all destroyed by Apollo's attention.

convenções sociais do feminino, o que a coloca fora das normas instituídas, ainda que no centro de uma estrutura afetiva e simbólica que a reconhece como referência. No romance, Quina, assim como as demais sibilas, vive em solidão e castidade, guardando a casa da família como se fosse seu santuário. Detentora de uma sabedoria ímpar, percebe as preocupações, os problemas, as angústias e os segredos da vida, alcançando a capacidade de compreender o mundo à sua volta, utilizando-se dessas habilidades para ascender socialmente e fazer sua fortuna.

A ação do romance gira em torno da protagonista, apresentando seus antecedentes familiares, sua infância, sua relação com a mãe, o pai e a irmã, e a grande mudança operada na jovem quando esta se descobre capaz de domínio sobre os que a rodeiam. A partir daí, Quina torna-se a sibila, influenciando tanto elementos da camada popular quanto figuras socialmente mais elevadas, como a Condessa de Monteros.

Cronologicamente, o romance se desenvolve entre 1850 e 1950, abrangendo um século de transformações históricas, como a Patuleia¹⁸, a chegada da República e a reconstrução da Casa da Vessada. O espaço físico, social e cultural onde decorre a história de Quina é o das proximidades de Amarante, um ambiente rural profundamente conhecido pela narradora, que descreve com detalhes as casas, as produções agrícolas, os hábitos familiares, a linguagem, a culinária e as relações sociais. A casa da Vessada, restaurada por Quina após a ruína causada pela levandade de seu pai, Francisco Teixeira, é um símbolo central no romance, representando a herança sagrada e a continuidade familiar.

As sibilas eram vistas como guardiãs de sabedoria ancestral, capazes de desvendar os mistérios da existência e de guiar os homens em momentos de crise. Quina, bem como as sibilas clássicas, em meio à crise financeira utiliza seus dons sibilinos para reerguer o patrimônio familiar, outrora devastado pelo seu pai, Francisco Teixeira. No entanto, sua condição bem como a de suas predecessoras, de mulher solitária e reclusa, também a coloca à margem das estruturas de poder patriarcal, conferindo-lhe uma aura de ambiguidade e resistência.

¹⁸ Termo utilizado para designar o conjunto dos partidários da ala esquerdista do partido popular na revolução de 1836.

A conexão entre Quina e as sibilas da Antiguidade não apenas enriquece a narrativa com camadas de significado, mas também convida o leitor a refletir sobre as continuidades e rupturas entre o mundo clássico e o contemporâneo, especialmente no que diz respeito ao papel das mulheres como portadoras de conhecimento e poder.

As personagens do romance são retratadas com uma complexidade psicológica que reflete a visão crítica de Agustina sobre a sociedade. Francisco Teixeira, o pai de Quina, é descrito como um conquistador que leva a casa à ruína, mas deixa uma memória profunda e não desagradável. Já Maria, sua esposa, carrega o peso da criação dos filhos e da economia familiar até a juventude de Quina.

Quina, por sua vez, é uma personagem solitária e dotada de uma enorme capacidade de compreensão de si, e dos que a rodeiam, e de uma ascendência espiritual que a torna uma figura central na comunidade. Germa, a sobrinha de Quina, representa uma geração urbana e intelectualizada, que, ao retornar ao ambiente rural, redescobre a complexidade e a profundidade humana de Quina. A narradora, Germa, descreve Quina destacando sua capacidade de improvisar preces cheias de verbosidade genuína e sua sabedoria profunda acerca dos ritmos da consciência e do instinto.

A morte de Quina ocorre quando Germa, sua sobrinha, já é adulta. E seu legado de sibila, bem como a propriedade da família e toda a sua fortuna, são deixados para ela, que é quem assume a responsabilidade de manter viva a memória de sua tia. A técnica narrativa de *A Sibila* é marcada por uma estrutura descontínua, com múltiplas narrativas que seguem a lógica da conversa comum, onde os temas ocorrem por associação, sem uma lógica de causalidade rígida. A narradora, culta e opinativa, revela uma soberba capacidade de análise, integrando referências à Literatura, à Cultura Clássica, à Pintura, à Moda, à Etnografia, à Sociologia, à Psicologia e à História.

O estilo de Agustina Bessa-Luís, à margem de escolas literárias, é surpreendente e original, combinando uma narrativa aparentemente simples com uma profundidade temática e psicológica que desafia o leitor. Em síntese, a literatura de Agustina Bessa-Luís, exemplificada em *A Sibila*, não apenas reinventa tradições literárias, mas também oferece uma crítica profunda às estruturas sociais e de gênero. Sua obra, ao trazer novas figurações do feminino, revela-se como um espaço de

resistência e reimaginação, onde as mulheres são retratadas em toda sua complexidade e humanidade.

3.2 Ruptura de estereótipos misóginos em *A Sibila*

Não há sentido mais amplo do que o que realiza a personalidade, consumando a liberdade. Tudo o que eu escrevo se destina a interessar as pessoas na sua própria entidade. Daí, muitas vezes, ela ter um efeito devastador, a obra e a pessoa que a produz. Sobretudo a pessoa, devo dizer. Eu desmarco os outros da rotina, espanto a manada. Depois os efeitos são maravilhosos, combinam com a imortalidade.

(Agustina Bessa-Luís)

Conforme explorado na subseção “Fundamentos Ideológicos da Misoginia: entre mito, filosofia e religião” os vários anos de derrogação do feminino resultaram na construção dos *topoi* ou lugares-comuns, associados ao feminino e que passaram a enquadrar a mulher em imagens estereotipadas e limitadoras. Ao longo dos séculos, tais construções reiteraram uma visão homogênea do feminino, sustentada por uma tradição cultural e literária marcadamente patriarcal.

Desse modo, todo o arcabouço simbólico desenvolvido em torno da mulher acabou por moldar não apenas personagens ficcionais, mas também expectativas sociais concretas. Com efeito, esses *topoi* atuam como vetores de uma visão normativa dos gêneros, promovendo uma leitura enviesada da identidade feminina. No entanto, é justamente sobre esse terreno que Agustina Bessa-Luís opera sua crítica social.

Sua obra propõe uma reinterpretação desses lugares-comuns literários: ao reposicionar os discursos misóginos dentro de novas configurações narrativas, a autora desafia os contornos rígidos impostos às personagens femininas. Em muitos casos, são os homens que encarnam comportamentos tradicionalmente atribuídos ao feminino, o que evidencia uma inversão que surge como resultado de um olhar antenado e sensível, que já delimitava essa mudança de papéis. Tal deslocamento revela uma estratégia de subversão que vai além da simples contestação, instaurando uma outra lógica de representação.

Por meio desse movimento, Agustina desconstrói a fixidez dos papéis de gênero e oferece alternativas simbólicas que ampliam o entendimento da subjetividade feminina, e, por consequência, também da masculina. Sua ficção, nesse sentido, não apenas denuncia o discurso misógino que atravessa a história da literatura ocidental, como também reimagina o lugar da mulher a partir de perspectivas mais complexas.

Como discorrido anteriormente, um dos *topoi* misóginos comumente associados ao feminino é o das *molestiae nuptiarum*, ou dores do casamento. Este lugar-comum delega à figura feminina toda a responsabilidade pelos fracassos do casamento, tornando as esposas, por natureza, reclamonas, lamuriasas, exigentes, incontroláveis, orgulhosas, insaciáveis e tolas. Assim, fonte de toda a perturbação masculina, um incômodo constante.

Em *A Sibila*, Agustina Bessa-Luís demonstra, de maneira geral que o casamento se revela como uma instituição bastante complexa. E para as personagens femininas, acaba por se tornar sinônimo de resistência. No caso de Maria da Encarnação e Francisco Teixeira, o casamento é extremamente tumultuado. O relacionamento dos dois tem início a partir de uma promessa que ele faz a ela, quando esta ainda tinha apenas nove anos. Podemos observar que é através da sedução da fala, *topoi* relacionado ao feminino, que Francisco Teixeira envolve e encanta a menina, que deslumbrada, se apaixona: “O homem falava, e a sua voz era cheia duma ternura irónica que comunicava no coração da criança um desejo de esforço e uma emoção quente, de aliança, de gratidão” (Bessa-Luís, 2000, p.11).

O matrimônio se mostra bastante difícil, não pelas lamúrias de uma esposa chorosa ou reclamona, já que Maria é descrita como “ponderada e austera”, mas

graças às aventuras de seu marido “[...] o maior conquistador da comarca.” (Bessa-Luís, 2000, p.9). O casamento deu-se quando ela tinha vinte anos:

Nem um só dia Francisco Teixeira alterou seus hábitos e seus princípios de boémia, e, se abandonava velhos amores era para sem tardança os substituir. Houve um recrudescer de intrigas e paixões à sua volta, pois as mulheres pareciam vingar a traição daquele casamento, infligindo à escolhida a tortura do abandono, o tributo do ciúme, as impaciências iradas dos que orgulhosamente amam (Bessa-Luís, 2000, p.12-13).

Essa passagem revela muito sobre o caráter de Francisco e, ao contrastá-lo com Maria, podemos ressaltar como Bessa-Luís rompe com estereótipos misóginos tradicionais. Francisco é descrito como um boêmio que mantém seus hábitos e princípios de boémia mesmo após o casamento, sem demonstrar arrependimento ou mudança de comportamento: “Ele amava-a, não teria escolhido nenhuma outra [...].” (Bessa-Luís, 2000, p. 12). Entretanto, isso não fora o suficiente para que ele deixasse seus hábitos de boemia e de conquistador.

Ele substitui velhos amores por novos sem hesitação, o que sugere uma personalidade volúvel e indisciplinada, marcada por uma busca constante por prazer e novidade. Esse comportamento o coloca em oposição direta a Maria, que é retratada como leal, severa e prudente, alguém que valoriza a constância e a integridade. Logo, a construção das duas personagens opera por antagonismos fundamentais: Maria personifica a estabilidade e a integridade ética, enquanto Francisco encarna a volubilidade e a condescendência consigo mesmo. Ele figura como epicentro de conflitos e arroubos passionais, atraindo mulheres que, ao se perceberem traídas por seu matrimônio ambíguo, deslocam o ódio e a inveja para Maria, elevada simbolicamente à posição de “eleita”.

Tal comportamento, assim como as reações desencadeadas no círculo feminino que o cerca, expõe uma dinâmica de poder assimétrica: Francisco, enquanto figura masculina, exerce uma influência destrutiva sobre as mulheres, manipulando afetos e alimentando rivalidades. Maria, por sua vez, mesmo na posição de vítima indireta, preserva uma fortaleza moral inabalável, resistindo à degradação imposta pelo contexto.

No desenvolvimento do enredo, podemos notar que Francisco Teixeira é um homem que seduz e engana as mulheres, fazendo com que as personagens femininas

o orbitem. Essa é uma característica que ele apresenta até o final de sua vida, envolvendo as mulheres em sua teia até se cansar delas. Ao representar Francisco dessa maneira, com sua fraqueza de caráter, Bessa-Luís rompe com estereótipos misóginos que frequentemente retratam as mulheres como as únicas responsáveis por conflitos emocionais ou relacionamentos conturbados.

Aqui, é o homem, Francisco, quem causa desordem e sofrimento. Maria, embora afetada, não se deixa corromper ou perder sua essência. Essa inversão de papéis desafia a narrativa tradicional que associa as mulheres ao caos e aos excessos emocionais, mostrando que os homens também podem ser fonte de instabilidade e que as mulheres podem ser figuras de resistência e integridade.

Maria é descrita como severa, simples, sem luxo ou excessos, de uma “[...] lealdade sem limites.” e que “[...] educara-se na sujeição do trabalho, descendia de uma tribo de gente prudente e casta.” (Bessa-Luís, 2000, p.12). Ela “[...] assediada como Penélope pelos romeiros dos dotes, aos domingos, corrida pelas chufas das irmãs que a achavam mona e a apontavam aos namorados como exemplo doentio de altivez [...]”, recusava todos os pretendentes, mas acabou se deixando abalar por Francisco, “Ele, [...] era, de facto um galã feliz.” (Bessa-Luís, 2000, p.10).

Sua “lealdade sem limites” reforça a ideia de que Maria é uma pessoa de princípios firmes, fiel a si mesma e aos outros, mesmo diante de dificuldades. Além disso, o fato de ter se “educado na sujeição do trabalho” e descender de uma “tribo de gente prudente e casta” indica que ela foi moldada por uma cultura de humildade, esforço e autocontrole, valores que ela carrega consigo e que definem sua identidade.

Para além, ao retratar Maria como alguém que suporta as consequências das ações de Francisco sem se deixar abalar emocionalmente, a autora reforça a ideia de que as mulheres não são meras vítimas passivas, mas sim indivíduos capazes de manter sua dignidade e força mesmo em situações adversas. Essa representação de Maria como uma figura ativa e resiliente contrasta com a imagem de Francisco como frívolo e egoísta, subvertendo expectativas de gênero e oferecendo uma visão mais complexa e equilibrada das relações humanas.

A caracterização de Maria na obra de Agustina Bessa-Luís subverte de maneira deliberada *topoi* tradicionais associados ao feminino, em especial o arquétipo da

mulher vinculada à maquiagem e ao culto da aparência, bem como aquele que a reduz ao fascínio pelo luxo e ao universo decorativo. Tais estereótipos, enraizados na tradição literária e cultural, costumam definir as mulheres como frívolas, materialistas e voláteis, atribuindo-lhes uma loquacidade vazia e uma propensão ao efêmero e ao ilusório. Agustina, contudo, desmonta essas convenções ao forjar uma personagem cuja essência se afirma justamente na recusa desses lugares-comuns: Maria encarna uma presença austera, distante da superficialidade atribuída ao feminino, e sua força reside na constância ética e numa interioridade densa, que contrasta com a fragilidade moral das demais figuras femininas influenciadas por Francisco.

A personagem Maria, descrita como simples, humilde e avessa a luxos, desafia esses estereótipos. Sua lealdade sem limites e sua educação na sujeição do trabalho contrastam fortemente com as expectativas de que a mulher deva se dedicar à ornamentação ou à aparência. Maria não se deixa definir pelo artificial ou pelo decorativo, não é frívola e nem dada a vaidades, ao uso de maquiagens ou a roupas e adereços luxuosos.

Dessa forma, Maria representa uma ruptura com os *topoi* misóginos que associam o feminino ao supérfluo e ao ornamental. Sua simplicidade e humildade não são sinais de fraqueza, mas de autenticidade e resiliência, qualidades que a libertam dos estereótipos que tentam confiná-la a um papel decorativo ou subordinado.

Também é possível contrastar a personagem Maria com o *topos* da mulher como fonte de confusão e desordem, segundo o qual o feminino seria sinônimo de caos, instabilidade e excesso — um ser sobredeterminado que desviaria o homem de seu rumo racional e moral. No entanto, na obra, essa caracterização tradicionalmente atribuída às mulheres é deslocada para o personagem Francisco, que encarna a instabilidade emocional, a impulsividade e o desregramento. Maria, ao contrário, apresenta-se como uma figura centrada, lúcida e afetivamente contida, revelando uma inversão significativa dos papéis de gênero historicamente condicionados.

Isso fica mais evidente ao observarmos a passagem que narra um incêndio que havia reduzido a casa da Vessada a apenas algumas estruturas de ferro e destroços. Francisco estava, mais uma vez, ausente vivendo suas aventuras amorosas:

Ela sentara-se, exausta, na velha mó de lagar azeite que estava meio tombada na margem da eira, e olhara os escombros [...]. Tinha apenas uma

saia mal acolchetada sobre a camisa, e tiritava [...]. Francisco Teixeira não voltara ainda. E ali estava aquela jovem mulher, cujas feições contraídas, porém frias, se desenhavam na esverdeada luz da madrugada; não confiava uma emoção à turba que a rodeava, que ia e vinha, num afadigado fervor de auxílio, que se aproximava na timidez daquela dor que não sabia como aliviar, e se afastava sem ter proferido senão palavras bruscas e banais, vexada pela própria impotência [...]. Maria não chorava. [...] o seu coração estava fechado, porém na expectativa de alguma coisa que nele renovasse a felicidade, pois ela pertencia a essa casta rara e invencível dos que, a par da mais crua teoria do pessimismo, se mantêm fiéis à esperança, e que mesmo na morte, não sucumbem. Francisco Teixeira veio então [...]. “– Eu tinha já pensado em fazer algumas obras... – disse. [Francisco] – Ainda bem que estou aqui para vigiar isso – contestou Maria. [...] As contas estavam saldadas. [Graças ao dote de Maria]. Assim, ela confessava que o amava através de todos os incidentes e catástrofes, todos os esquecimentos e abandonos (Bessa-Luís, 2000, p.18-19.).

Conforme a passagem acima, podemos observar que Maria mantém-se racional, ainda que tenha ciência de que a casa havia sido perdida e que não restava muito mais do que ruínas, cinzas e pó. E, ainda que, sua amiga Narcisa Soqueira tivesse dito que poderia ter sido obra de uma das amantes de Francisco, Isidra, ela permanece em silêncio, não há gritos, esbravejo, desespero ou falação. O que contraria os *topoi* das moléstias do casamento, da mulher tagarela e da mulher como confusão. Mesmo quando seu marido chega, ela não demonstra qualquer descontrole, não esboça ciúmes, nem raiva. Ela é racional diante da situação, e o recebe ainda com estima.

Mesmo enfrentando situações desafiadoras, Maria não gritava, sequer murmurava: “Maria viveu um inferno de desesperos mudos, e a sua reprovação manifestava-se apenas pelo silêncio, lidava até a exaustão mais profunda, e não comia. [...] Assim os primeiros anos foram muito amargos [...]; três filhos perderam-se.” (Bessa-Luís, 2000, p.21, grifo nosso). Para além, a desconstrução desses estereótipos através da construção da personagem Maria, também contraria o *topos* definido por Bloch (1995, p.35), como “[...] um dos maiores *topoi* do Ocidente”, de que o homem seria a unidade, puro de espírito, racional, próximo a Deus, enquanto a mulher seria a diferença, material, carnal e irracional.

Após o incêndio, Francisco se afastou de vez de Isidra, essa grávida, deu à luz a um filho bastardo, que Maria acolheu: “Era um menino, que mandou cheio de amparo, e a quem a própria Maria recebia mais tarde com deferências, [...] ela lhe dedicou um respeitoso afecto.” (Bessa-Luís, 2000, p.20). Maria contraria o estereótipo

das mulheres vingativas e cheias de cólera. Não obstante, Francisco se envolveu também com uma criada, a qual Maria dispensou sem alarde, e diante de mais uma das traições do marido, “Durante quinze dias não se falaram” e ela, em respeito à figura de pai, não permitia “[...] aos filhos tomar partido. A própria Maria castigava com mão expedita aquele que esboçasse uma crítica contra o pai.” (Bessa-Luís, 2000, p.35).

Maria não muda sua postura, tampouco Francisco, mesmo após este episódio, ele se envolveu com uma criada e, já próximo de sua morte, havia perdido qualquer tipo de decoro:

[...] insistia mesmo em manter quase dentro do próprio lar uma caseira nova e atroviscada, da qual fizera sua amante. A rapariga alardeava aqueles favores diante da ama, com um desplante de rival. [...] Maria sofria muito, as filhas choravam, a ocultas, aquela pena e aquele vexame. (Bessa-Luís, 2000, p.35).

Essa situação durou dois anos, por fim, todas as criadas foram despedidas e Francisco, mesmo assim, manteve a amante por perto, “[...] a moça instalada próximo do lugar, continuou a ser cumulada de mimos e de prendas pelo velho lavrador.” (Bessa-Luís, 2000, p.35) que um dia ele se cansou. Deixou-a. Ela acabou caindo na prostituição, e ao procurar Francisco alegando que seu filho recém-nascido era dele, rechaçou-a, alegando que não passava de uma enganadora:

Ela estava, de resto na miséria. E foi Maria quem a socorreu e quem, furtando-se de ser vista, e acompanhada das filhas, a visitou no buraco em que vivia, muito arruinada, de dentro, acabada. Moribunda quase, não teve animo para rever velhas culpas, e encarou Maria com insensibilidade. Estimou isso. Se ela tivesse pedido perdão, experimentaria decerto mais constrangimento. Detestava o impudor da humildade, e muitas vezes dizia as suas filhas que o pecado devia ser tão aborrecido quanto a penitência. (Bessa-Luís, 2000, p.36).

Bessa-Luís revela aspectos profundos do caráter de Maria, destacando sua compaixão, discrição e firmeza moral. Ela é retratada como uma figura altruísta, que socorre uma pessoa em miséria, visitando-a de forma discreta, sem buscar reconhecimento ou visibilidade, independente de ela ter sido amante de seu esposo. Isso demonstra sua generosidade e empatia, além de um senso de dever que a motiva a agir mesmo quando não é obrigada.

Ao mesmo tempo, a reação de Maria diante da insensibilidade da pessoa ajudada, que não pede perdão nem demonstra arrependimento, reflete sua integridade e aversão à falsidade. Ela valoriza a honestidade, mesmo que crua, e detesta a humildade forçada ou o “impudor da humildade”. Para Maria, o pecado e a penitência devem ser igualmente rejeitados, sugerindo que ela preza pela autenticidade e pela consistência moral. Essa passagem, portanto, retrata Maria como uma pessoa compassiva, mas também firme em suas convicções, alguém que age com nobreza sem esperar gratidão ou reconhecimento.

A frivolidade associada às mulheres por natureza, através do *topos* da mulher como o mundo do luxo decorativo, é uma característica bastante associada à Francisco Teixeira: “Possuía ele casa de lavoura e bens [...], que administrava mal, pois era feirante por índole, amigo de gozo, vida larga, gostando de presumir grandezas, generosidade e essa bazófia genuína [...]” (Bessa-Luís, 2000, p.25); “[...] todos sabiam que era culpa da sua boémia, os seus regalos de amigos, a sua fraqueza em pagar aduladores e parasitas, que a sua casa se afundava.” (Bessa-Luís, 2000, p.35).

A premissa da fragilidade e da irresponsabilidade masculina, central para a crítica agustiniana, manifesta-se de forma contundente na origem da ruína da Quinta de Vessada. O colapso financeiro da família não decorre de forças externas ou da incompetência feminina, mas sim do desleixo e da vaidade do patriarca, Francisco Teixeira. Agustina Bessa-Luís, ao delinear a decadência do núcleo familiar, estabelece uma inversão explícita dos *topoi* sociais, onde a figura que deveria garantir a ordem e o patrimônio é, ironicamente, a responsável por sua destruição. Essa argumentação central confirma-se na seguinte passagem:

Começavam a fazer-se visíveis os resultados da fanfarronice estroina de Francisco Teixeira. O desequilíbrio doméstico tomava, com o tempo, uma feição mais grave. Os gastos do amo, o seu profundo desleixo das terras, [...]. Às vezes o dinheiro faltava para pagar as jornas, para comprar o gado necessário à lavoura. (Bessa-Luís, 2000, p.34).

O patriarca Francisco Teixeira é retratado, assim, como a antítese do modelo masculino patriarcal, encarnando a essência destrutiva antes atribuída ao feminino. Ele é descrito como desmedido, vingativo e nervoso, mas também, vaidoso e sedutor:

[...] pronto a vingar afrontas de compadrio, a ensarilhar o pau, a varrer testadas, fazendo acudir a troa entre o escabrear do gado e os gritos das velhas que se esgueiram nos rastros, salvando na abada do avental o que restasse do gigo dos ovos, [...]. Tipo pequeno de muito nervo, prudente e conciso de falas [...] ciente do prestígio de suas suíças loiras junto das mulheres, para quem o tismado de árabe merecia descrédito em coisas apolíneas, assim era ele. (Bessa-Luís, 2000, p.10).

Francisco comumente utiliza a sedução através da fala doce e sutil, mentindo e enganando, uma característica que, no *topos* da diferença, está geralmente associada ao feminino e aos ardis da fala: “[...] sorrateiro e fino, enleando-as em falas e promessas.” (Bessa-Luís, 2000, p. 34). Podemos notar, portanto, que “a essência destrutiva”, a sedução e a fraqueza mediante os prazeres da carne, traços tão evidentes em Francisco Teixeira, são atributos tradicionalmente associados ao feminino, conforme o lugar-comum que reforça a noção de que o homem representa a razão e a norma, enquanto a mulher é vista como a origem da impureza, da emoção e da carne. Bessa-Luís subverte essa lógica ao alocar esses defeitos na figura do patriarca, tornando-o o agente de desequilíbrio e decadência.

Esse lugar-comum, que associa o homem à razão, ao espírito e à norma (próximo ao divino), e a mulher à emoção, à carne e à impureza (a variação desviante), é subvertido no romance. É Francisco, de fato, quem encarna o princípio de instabilidade e ruína, invertendo as convenções tradicionais. Sua conduta, marcada pela destruição, pelo impulso desagregador e pela emotividade, aproxima-o justamente das características que, segundo o *topos* misógino, seriam próprias do feminino. Ao conferir ao personagem masculino essa “essência destrutiva”, Agustina Bessa-Luís desestabiliza os binarismos clássicos e propõe uma reflexão crítica sobre a construção cultural dos papéis sexuais.

À medida que a narrativa avança, e Francisco Teixeira morre, torna-se evidente que seus filhos homens herdaram do pai a mesma fraqueza de caráter: “Mas todos eles eram muito do pai; volúveis, fracos com adutores e com mulheres, moralmente

a tender para a cobardia das responsabilidades, muitos jogos de argúcia para sofismar a fé que se quer atraíçoar”. (Bessa-Luís, 2000, p.33).

Abílio, o Teixeira mais novo, emigrou ao Brasil aos treze anos, num movimento ousado em busca de fortuna. Logo após a morte de Francisco Teixeira, ele também vem a óbito: “[...] esgotado de suores, emborcando frascos de xaropes vários, de agriões, de caracóis e de cenoura.”. Ele é descrito como uma criança de temperamento difícil, “fora um pesadelo, agonizante entre irritações muito brutais e exigências de criança” (Bessa-Luís, 2000, p.53). Loiro, muito bonito e vaidoso, sua mãe “[...] amortalhou-o na sua andaina de flanela cor-de-creme e que lhe dava um ar de dândi¹⁹ de Baden ou de Ostende.” (Bessa-Luís, 2000, p.39).

A vaidade, historicamente associada ao feminino, através do *topos* da mulher como introdutora da cultura e do luxo decorativo, manifesta-se, aqui, como traço de Francisco e de seus filhos homens. Essa inversão, longe de ser fortuita, revela uma intencionalidade estética e ideológica na obra de Agustina Bessa-Luís, que constantemente tensiona os limites das categorias fixas de masculino e feminino.

João, o mais velho, talvez fosse o que menos se assemelhava ao pai. Não era ambicioso, mas preservava certa passividade e mostrava-se inerte diante dos problemas, traço herdado de Francisco. Após o casamento, manteve pouco vínculo com a casa da Vessada e acabou vendendo sua parte da herança a Quina, quando esta passou a administrar os negócios da família. Ele não queria ser lavrador: gostava de adestrar cachorros, colecionava armas de caça, mas evitava o trabalho árduo, pois lhe faltava aptidão para a lida no campo.

A falta de proatividade, a passividade e o desinteresse são traços recorrentes nas personagens masculinas da obra. Em determinado trecho, menciona-se que o avô Teixeira delegava à filha, irmã de Francisco, as responsabilidades pela propriedade, pois este sempre fora “pródigo e desinteressado”. Francisco comenta “como seu próprio pai entregava mais afoitamente a regência do lar a uma filha que tinha – musculosa amazona que, ela só bastava para jungir uma parelha de bois a um

¹⁹ Segundo Butler (2016), é uma figura associada ao século XIX, particularmente na literatura e na cultura europeia, que se caracteriza por seu culto à elegância, ao refinamento estético e à excentricidade. O dândi valoriza a aparência e o estilo como formas de expressão pessoal, vaidade e estética.

carro carregado de mato, e sem que a respiração lhe alterasse.” (Bessa-Luís, 2000, p.53).

Abel, o único a receber o sobrenome da mãe, herdara muito do pai: era aventureiro e ambicioso:

[...] era de ganâncias muito solapadas, irrequieto, acicatado por ideias de luxo, de vida larga, de soberbas e despiques com os de mais categoria e mais abastança. O trabalho na terra aborrecia-o, instigado como era para outros planos e horizontes mais brilhantes. Um tanto à aventura [...]. (Bessa-Luís, 2000, p.53).

Embora tenha decidido tentar a vida fora, desfrutando da companhia de inúmeras mulheres, Abel mantinha-se sempre atento à parte da herança que lhe cabia. Quando Quina começou a ampliar o patrimônio e sua fama de “ricaça” se espalhou, ele, “roído pelo verme do despeito”, inquietou-se. Passado algum tempo regressou ostentando sinais de riqueza e luxo, mas a origem de seus negócios permanece envolta em discrição:

Quanto a Abel, pouco se sabia dele; doidivanas, com instinto de cupidez que o impelia para grandes enxurradas humanas onde o dinheiro é presa, se não do mais apto, então do mais oportuno, entregava-se a especulações, aventuras, não dava notícias [...]. (Bessa-Luís, 2000, p.62).

Ao perceber que Quina havia, além de recuperado, ampliado o patrimônio familiar, Abel tenta mobilizar os seus irmãos, tramando contra Quina:

[...] houve um pequeno escândalo na família, Abel suspeitou que o dinheiro existente na casa da Vessada quando falecera a mãe fora subtraído em proveito dos negócios pessoais de Quina, os seus empréstimos, os seus juros, coisas obscuras em que intervinha sempre o conselho de Adão, o rábula, o confidente de toda a vida e no qual ela aproveitava todas as vantagens dum aliado sem direitos. (Bessa-Luís, 2000, p.124).

Sem resultado, e ainda tencionando algum lucro, sabendo que Quina não tinha herdeiros, Abel tenta usar a afeição de Quina, por sua filha Germa, para obter alguma vantagem financeira: - Quina está velha e tem uma fortuna. Não deixe de pedir as minhas rendas, para aumentar a herança dum estranho. Há quanto tempo não vais à casa da Vessada? – Não sei...”. (Bessa-Luís, 2000, p.143). Sem sucesso, tenta

também “adular Quina por intermédio” de Custódio, outra tentativa falha. (Bessa-Luís, 2000, p.189).

Coube às mulheres, portanto, mais uma vez, o peso do trabalho e da manutenção da casa, da lavoura, de mantenedoras da ordem, algo que não constitui novidade dentro da lógica familiar: “As mulheres viam-se a braços com toda a responsabilidade, o que não era novo para elas.” (Bessa-Luís, 2000, p.53).

Após a administração das mulheres, nota-se uma mudança positiva na condição financeira da casa da Vessada, atribuída à implementação da gestão austera e disciplinada de Maria, severa no controle dos gastos: “foi um trabalho duro e de resultados lentos” (Bessa-Luís, 2000, p.52). Podemos apontar aqui também, uma desconstrução de estereótipos misóginos, pois são as figuras femininas e não as masculinas que estabilizam financeiramente a estrutura familiar, revelando-se racionais:

Os rapazes cresciam e mostravam um gosto de mandaria, de frívolos costumes, de prazeres. Deixavam às mulheres os cuidados das lavouras, torrando da canícula da sacha ou negociando madeira entre brindes de vinho verde e considerações dignas dum Talleyrand²⁰, e saíam a flunar pelas freguesias, deitando sortes aos amores. Eram muito do pai. (Bessa-Luís, 2000, p.52).

A distribuição das responsabilidades internas revela a permanência de um padrão nas figuras masculinas na obra, os filhos homens, à semelhança do chefe da família, continuam a se eximir das tarefas práticas, delegando às mulheres a condução efetiva do patrimônio familiar:

Elas tinham se habituado a contar apenas com o seu pulso, a serem mulheres sós, sem a confiança dum ombro másculo a que arrimassem ou uma razão que por elas decidisse o letígio, a soldada, a sementeira, o negócio. Por isso o seu caráter não podia de deixar de adquirir acenos viris, assim como as suas mãos tinham calos e nodosidades, como o seu espírito se abstinha de manifestações supérfluas. (Bessa-Luís, 2000, p.53)

Acerca do conceito de virilidade, conforme destaca Fonseca (2017), a *virtus* ou virtude é construída como característica exclusiva masculina e segundo Santo Isidoro

²⁰ Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754–1838) foi um diplomata e estadista francês, conhecido por sua habilidade política e adaptabilidade.

de Sevilha, em *Etymologiae*, a palavra deriva do latim *vir*, que significa “homem”. Portanto, segundo a concepção etimológica e filosófica de Santo Isidoro, “virilidade” ou “traços viris” são características esperadas do homem dentro de uma visão clássica e cristã da sociedade.

A virtude, nessa tradição, é concebida como atributo essencialmente masculino, associado à coragem, à força, ao autodomínio, à liderança e à racionalidade. O feminino, em contraposição, era associado à passividade, à fraqueza e à instabilidade emocional, conforme a tradição aristotélica que exerceu profunda influência sobre a patrística. Essa etimologia evidencia o papel da linguagem como um dos instrumentos de codificação e perpetuação das hierarquias de gênero. Ao vincular a noção de virtude exclusivamente ao masculino, estabeleceu-se uma base linguística e simbólica para a exclusão das mulheres dos espaços de ação e reconhecimento público. No âmbito das teorias de gênero, tal associação revela o caráter construído, e posteriormente naturalizado, das diferenças hierárquicas entre homens e mulheres. Judith Butler, ao conceber o gênero como performativo, demonstra que não há essência no masculino ou no feminino, mas repetições de atos que, reiteradas, adquirem força normativa.

Ao atribuir traços “viris” às personagens femininas do romance, Agustina Bessa-Luís rompe com esses estereótipos. Assim, a subversão está, precisamente, no fato de que a virtude, outrora concebida como qualidade exclusivamente masculina, se manifesta nas personagens femininas, revelando que tais atributos não pertencem de fato a um gênero, mas foram historicamente apropriados como traço identitário do masculino.

Para Estina, o matrimônio foi uma decisão tomada com precisa racionalidade perante a situação financeira da família, e, ela, já se antecipando à possível volta de seus irmãos à propriedade para reivindicarem a herança, casa-se: “Foi um enlace de conveniência, não para ela, que aceitou o encargo de uma casa mediana e de um marido hipocondríaco, muito cismado com suspeitas de ladroeiras nos seus celeiros”. (Bessa-Luís, 2000, p.54). Trata-se, portanto, de uma decisão marcada pelo senso de dever familiar, que a conduz a uma existência reclusa, silenciosa e melancólica: “evitava falar do marido, que ela não amava”. (Bessa-Luís, 2000, p.55).

Sua postura resignada contrasta com a brutalidade de Inácio Lucas, o marido, figura dominada pela desconfiança, pela manipulação psicológica e pela violência. Ele gostava de lhe preparar armadilhas para testar suas reações e tratava os filhos com crueldade apenas para feri-la indiretamente:

[...] era de má cepa; dizia-se que açulara um cão de guarda contra um intruso que entrara no pátio sem chamar, e o deixara ser esfaqueado à sua vista, sem tentar um gesto, mudo. Tinha dinheiro oculto, em fundos falsos de gavetas, não porque fosse avaro, mas porque gostava de provar a fidelidade dos que o rodeavam, inspirando-lhes tentações, curiosidades, malícias. Acusava a mulher de o roubar, zurzia os filhos, para poder observar nela o rosto decomposto, ver como Estina empalidecia e apertava as mãos até as juntas ficarem mívidas e estalarem. (Bessa-Luís, 2000, p.57-58).

Contrariando os *topoi* tradicionais das dores do casamento, da mulher tagarela e da mulher como sinônimo de confusão, Estina sofre em silêncio com as brutalidades de Inácio Lucas. “O seu coração era generoso e grande”, “ela era uma réplica, mais estoica ainda e indiferente dessa própria qualidade, do que fora sua mãe Maria. E ainda noutra coisa eram semelhantes – no pudor da sua intimidade sentimental.” (Bessa-Luís, 2000, p. 82). Sua resistência, portanto, não se manifesta pela rebeldia, mas pela contenção e pela dignidade. Mesmo diante dos abusos, Inácio Lucas afirmava amá-la, em uma relação marcada pela perversidade afetiva. O amor, nesse caso, adquire contornos de violência, posse e distorção:

A suspeita de que ela o desprezava enlouquecia-o, e, sabendo uma vez que ela namorara Luís Romão, o bonito mestre-escola que acabara por raptar uma herdeira rica, perseguira-a na adega cheio de furores homicidas, atirando pelos ares celhas onde pingavam as pipas. Estina chegara a fingir-se dedicada, com medo de represálias sobre as crianças, que ele não poupava. Não o iludia, porém. (Bessa-Luís, 2000, p.58)

Inácio Lucas revela-se um homem ciumento, manipulador, descontrolado e permanentemente insatisfeito. Apesar de todo o sofrimento que lhe era imposto, Estina, com receio de desonrar a família, nunca teve coragem de deixá-lo. Os dois filhos mais velhos morreram por causa da violência com que o pai os tratava. Mesmo após Maria insistir para que ela o abandonasse e voltasse para casa, Estina recusou:

- Não deixo minha casa. Isso não faço nunca. - Olha pela tua vida, mulher. Tens uma menina para criar, e como podes ter segurança ali? - Em toda parte é igual. A gente tem que se defender sempre, e em toda parte corro perigo – ripostou Estina. – Se os meus filhos morrem, sou eu quem sofre. Mas eu, se fujo, desonro a família. (Bessa-Luís, 2000. p.82).

O casamento para Estina foi sinônimo de dor. Ela se assemelhava muito à sua mãe, e “com a idade, fizera-se confidente” dela. Assim como Maria, Estina revela um caráter marcado pela contenção emocional, lucidez crítica e forte resistência aos códigos sentimentais tradicionalmente associados ao feminino. Sua aversão a demonstrações afetivas exageradas e sua postura reservada e incorruptível delineiam uma figura de firmeza interior e discernimento ético, que se opõe ao estereótipo da mulher volúvel, emotiva e irracional:

Tinha como a mãe a mesma consciência um tanto árida a respeito dos valores sentimentais [...]. Ambas aborreciam as mulheres que choram, que se expandem e confiam a todo mundo a sua intimidade, que são sinceras quando mentem, que se agitam num estado de embriaguez vital, de candura, de irresponsabilidade e de capricho. De temperamento incorruptível, tão pouco inclinada a culpar na generalidade como a perdoar em particular. Estina não comunicava simpatias fáceis. (Bessa-Luís, 2000, p.32).

Estina encarna o silêncio, que tanto incomoda Inácio Lucas, como resistência. Ele preferia que ela gritasse, que o maldissesse, mas ela permanecia em silêncio. Sua contenção emocional, seu pudor e sua recusa em abandonar o lar revelam não uma aceitação cega do sofrimento, mas uma escolha marcada por um código ético pessoal e social, internalizado em função da honra familiar. A esta circunstância vem prender-se uma crítica implícita às estruturas patriarcais que limitam as possibilidades de agência feminina.

A filha de Estina, tratada como “louca”, fugia sem rumo, “para vaguear pelos campos”, (Bessa-Luís, 2000, p. 80), e em uma dessas saídas sem destino, nunca mais voltou. Inácio Lucas não perdia a chance de culpar Estina por todos os infortúnios e julgava o seu silêncio perante as situações. Ela não gritava, não chorava ou reclamava de seu destino, mantinha-se como sua mãe em silêncio:

- Ela já morreu! – dizia. – Antes de hoje e há muito tempo que ela estava morta. Já a pariste morta, porque as tuas entranhas são amaldiçoadas. Quando viste os teus filhos estendidos numa tábua em cima da cama, não choraste uma lágrima que enchesse um dedal; porque tu estás morta, e os teus frutos são a desgraça. [...] Tossia e gritava [...]. – Se a menina não aparecer, [...] abro uma cova no quinteiro e enterro-te lá. Ouves? (Bessa-Luís, 2000, p. 80)

Mesmo diante das ameaças e das inúmeras violências sofridas, Estina responde com voz mansa, sem gritos nem lágrimas: “– Ela não vai aparecer.”. A menina foi encontrada morta dois meses depois, já em avançado estado de decomposição. Estina enfrenta o luto mais uma vez e segue em silêncio, carregando suas dores. Sua dor contida constitui uma forma de enfrentamento ético e silencioso da violência cotidiana: ela recusa a fuga não por ignorância ou submissão, mas por fidelidade a um sistema de valores que ela própria encarna, ainda que este seja opressor. É preciso, todavia, distinguir: sua resistência é íntima, não revolucionária, mas justamente por isso desestabiliza as expectativas de submissão idealizada.

A relação entre os dois, longe de ser marcada por afeto ou comunhão, sustentava-se em um ciclo de medo e dominação. A frase que Inácio Lucas pronuncia após a morte de Estina revela com precisão a natureza desse vínculo: “Quando ela morreu, ele disse: A malquerença dela era tudo o que eu tinha; enchia-me a vida.” (Bessa-Luís, 2000, p.58). Ele não lamenta sua ausência nem a recorda com ternura; o que se evidencia é o vazio deixado pela perda do objeto de seu domínio: já não há mais quem atormentar.

Inácio Lucas é descrito como um homem perverso, manipulador e emocionalmente instável, tomado por suas emoções – traços historicamente associados ao feminino, conforme o *topos* da mulher como confusão. Ele é extremamente emocional, agindo por impulso e frequentemente movido por ciúmes infundados. Seu amor por Estina manifesta-se como violência e obsessão, invertendo os papéis tradicionalmente atribuídos ao masculino como o polo da razão e da contenção emocional. Entre as mulheres à sua volta, apenas Quina demonstra coragem para enfrentá-lo: “não receava dizer-lhe frente a frente, coisas que ele não toleraria a mais ninguém. Ela tinha a virtude de o aplacar, e via-se que uma certa desajeitada e feminina perturbação da sua parte o divertia, acalmando-o.” (Bessa-Luís, 2000, p.120).

Com o casamento, Estina se muda, Maria envelhece e Quina passa a administrar completamente a propriedade: “Eis Quina e Maria, lado a lado, e não frente a frente como outrora. Um grande sentimento de colaboração, que era mais do que amor, as unia agora.” (Bessa-Luís, 2000, p.55). Joaquina Augusta Teixeira, a Sibila, “Ah, Quina, tão estranha, difícil, mas que não era possível recordar sem uma saudade

ansiada, quem fora ela?” (Bessa-Luís, 2000, p.9) era a segunda filha de Francisco Teixeira e Maria Encarnação, do Freixo. Ela “encontrou um terreno de afectos quase totalmente dedicado à primeira filha, Estina.”. Quina, “desde muito nova, lidava sob o estímulo da mãe, que a exigia activa e responsável, mais do que seria de desejar de uma menina tão miúda.” (Bessa-Luís, 2000, p.22).

Quina herda traços de personalidade que a aproximam nitidamente do “pai, tão admirável, tão estranho, tão difícil” (Bessa-Luís, 2000, p.23). Mas sua formação se dá também sob a influência constante e exigente da mãe:

A mãe, com sua presença metódica, calculada, sem desfalecimento ou hesitação de vontade, auxiliava Quina, em quem agia duma forma psicológica e profunda; pois a dúbia personalidade de Francisco Teixeira, o seu lado influenciável, propenso a ceder pela vaidade, a deixar-se lograr antes de ser criticado por mesquinho ou julgado homem de má palavra ou má fé, espelhava-se na rapariga, era nela como um eco que o tempo, cavando anfractuosidades e abismos, devolve ainda mais nítido.” (Bessa-Luís, 2000, p.55).

Essa dupla herança torna-se essencial para compreender o modo como Agustina Bessa-Luís constrói sua protagonista, não apenas como uma mulher singular, mas como uma figura que condensa impulsos contraditórios, aproximando-se, assim, da complexidade própria da condição humana em sua dimensão mais profunda.

A relação com a mãe é marcada por rigor e disciplina. Desde a infância, Quina “lidava sob o estímulo da mãe, que a exigia activa e responsável, mais do que seria de desejar de uma menina tão miúda” (Bessa-Luís, 2000, p. 22). Essa exigência precoce, embora severa, acaba se mostrando fundamental para moldar sua força e senso de responsabilidade, atributos que mais tarde a tornarão capaz de administrar sozinha a propriedade da família. Já com o pai, a relação é de cumplicidade afetuosa, mesmo que silenciosa:

Apenas o pai ela tinha por aliado, somente ele a socorria com disfarçado conforto dum sorriso, uma palavra, quando Quina passava, os olhos pregados no chão, sob o acicate da mãe sempre implicante, sempre manejo do fueiro e a chinela com uma expressiva agilidade. Entre Quina e o pai foi aos poucos surgindo uma espécie de aliança secreta, uma cumplicidade quase irónica [...] O amor por ele tornou-se devoção. (Bessa-Luís, 2000, p.23).

Esse vínculo emocional com o pai, descrito como enigmático e até mesmo instável, alimenta em Quina um gosto pelo mistério e uma sensibilidade diante das falhas humanas que ela, mais tarde, aprenderá a conter: “Ele era também o seu herói, sob o aspecto do mistério, desses factos que polvilham de pitoresco a história das famílias e que, na infância, quando se decifram apenas no círculo dos adultos, surgem como a fábula mais original.” (Bessa-Luís, 2000, p.24).

A relação entre Quina e seu pai, Francisco Teixeira, é marcada por uma afetividade rara e silenciosa que contrasta com a rigidez da mãe, Maria Encarnação. O trecho “Só nos seus braços Quina sossegou, tremendo muito, rouca de soluços” (Bessa-Luís, 2000, p. 31) revela não apenas o afeto profundo entre pai e filha, mas também o reconhecimento, por parte de Francisco, do sofrimento que a menina experimentava sob a autoridade materna. Neste momento específico, o gesto do pai rompe a distância emocional até então estabelecida e revela um lado terno e protetor da figura paterna, tradicionalmente construída como distante ou autoritária.

O fato de Francisco, “pela primeira vez”, repreender abertamente a esposa: “Isto são modos de tratar a menina?”, torna esse momento ainda mais significativo, pois aponta para uma quebra no equilíbrio familiar que mantinha a mãe como figura disciplinadora e o pai como observador passivo. A exasperação dele funciona como um ponto de viragem: ele assume, ainda que brevemente, um papel de intervenção ativa na proteção emocional da filha.

A delicadeza dos gestos descritos: “brincando com ela, fingindo devorar-lhe os dedos [...] passando-lhe lentamente pelos cabelos”, contrasta com a imagem anteriormente delineada de Francisco como sujeito enigmático e moralmente dúbio. Aqui, ele aparece como o único espaço de refúgio de Quina, cuja sensibilidade infantil encontra no pai o único consolo possível. A atenção aos detalhes, como: “a mão macia, de unhas um tanto quadrangulares”, reforça a intimidade física e emocional do momento, ao mesmo tempo em que humaniza o pai e complexifica sua figura, aproximando-o de Quina.

Esse episódio, assim, confirma a cumplicidade que atravessa a relação entre pai e filha, sendo fundamental para a constituição da subjetividade de Quina. Se a mãe atua como moderadora e força estruturante, é no pai que Quina reconhece um espelho de si, tanto em seus traços de personalidade quanto em suas contradições.

A cena pode ser lida, portanto, como mais um indício da forma como Agustina Bessa-Luís constrói personagens a partir de ambivalências e afetos deslocados, criando identidades complexas que se revelam nos entrelugares da norma e da exceção.

A construção da personagem Quina, através de suas múltiplas heranças afetivas e simbólicas, complexificam sua subjetividade e a afastam de estereótipos femininos unívocos. Sua admiração pelo célebre Zé do Telhado, a evocação da figura do fora-da-lei, destaca o fascínio de Quina por figuras marginais, ambíguas, que encarnam uma masculinidade fora da norma, associada tanto à força quanto ao mistério. “Quina lembrava-se do homem”, afirma a narradora, em tom que sugere a permanência desse impacto na memória da protagonista, revelando desde cedo sua atração por figuras enigmáticas e transgressoras.

Por outro lado, a protagonista também compartilha traços com figuras femininas de moral dúbia, como sua madrinha Balbina, “chicaneira”, tal como ela:

Quina não era bonita. Tinha de seu pai a estatura, que era pequena, e as falas um tanto capciosas, o génio profundamente equilibrado. Possuía a virtude de ser frívola apenas com as coisas frívolas, e, o que era mais, compreender exatamente onde havia, de fato, frivolidade. Todos os seus defeitos eram, um por um, os de tia Balbina, sua madrinha. Era, como ela, mentirosa e chicaneira, gostava de grandes relações e não tolerava tudo o quanto não conseguia obter. O apuro de educação com que fora criada Estina, faltou-lhe a ela, e Quina empenhava-se em demonstrar que sempre superaria essa ou qualquer educação. (Bessa-Luís, 2000, p.36).

Descrita como alguém que “preferia a mentira quando lhe era indiferente optar pela verdade”, Balbina representa uma feminilidade marcada pela dissimulação, pela astúcia e pela performance social, “com um gosto acentuado pelas aparências, as honras, as falsas tafularias” (Bessa-Luís, 2000, p. 24).

Assim, tanto a admiração por Zé do Telhado quanto a afeição por Balbina revelam o modo como Quina articula dentro de si elementos tradicionalmente atribuídos ao masculino, como a bravura e a resistência, e ao feminino, como a astúcia e a capacidade de manipulação simbólica. Essa fusão de influências aparentemente dissonantes ilustra, mais uma vez, como Agustina Bessa-Luís trabalha a ideia de identidade não como uma essência estática, mas como uma tessitura complexa de vínculos, afetos e contradições. Quina emerge, assim, como uma figura que

transcende os limites de gênero, sendo moldada por forças heterogêneas que compõem, simultaneamente, sua interioridade e sua postura diante do mundo.

Chama atenção, ademais, a comparação feita entre Quina e os três irmãos, na qual se explicita que “nenhum trouxera aquela marca de máscula altivez” (Bessa-Luís, 2000, p.33), ou seja, nenhuma das figuras masculinas incorpora o espírito combativo e íntegro que nela se manifesta com tanta força. A altivez, o senso de justiça e a disposição para o sofrimento em nome de princípios, qualidades comumente atribuídas à masculinidade heroica, são, paradoxalmente, identificadas em uma mulher, enquanto os homens, por contraste, aparecem apagados ou incapazes de alcançar tal grandeza.

Esse paradoxo não apenas desestabiliza a associação convencional entre virtude e masculinidade, presente nos *topoi*, mas também expõe a artificialidade dos códigos de gênero: Quina encarna uma “altivez máscula” não por imitar os homens, mas por reivindicar uma ética universal que transcende divisões binárias.

Dessa forma, Quina encarna a crítica de Agustina Bessa-Luís aos *topoi* misóginos: sua “altivez máscula” não imita a masculinidade, mas a esvazia de sentido, demonstrando que virtudes como honra e coragem pertencem ao humano, não a um gênero. Enquanto os homens de seu tempo fracassam em sustentar o próprio arquétipo heroico, ela se afirma como a legítima herdeira de um *ethos* que a cultura insistiu em masculinizar, evidência de que o gênero é, como afirma Butler (2017), uma performance, e não um destino biológico.

Ao reconhecer-se desde cedo como parte de uma linhagem feminina marcada pela submissão, Quina rejeita esse destino e reivindica para si uma existência que não se conforma à expectativa social do feminino domesticado:

A corte feminina sempre tão numerosa em que vivia, incluindo suas tias e casas continuadas por elas, causava-lhe irritação, pois ela lastimava desde menina o ser considerada um número entre a descendência de raparigas submissas e incapazes que se destinam a uma aliança tutelada, e que, mesmo atingindo o matriarcado, eram vencidas. (Bessa-Luís, 2000, p.24).

Como desdobramento de sua emancipação, Quina “não parecia destinada ao casamento.” (Bessa-Luís, 2000, p.58). Diferentemente de sua irmã Estina, que se conforma ao papel tradicional, Quina, embora cortejada por diversos pretendentes,

escolhe permanecer solteira. Entre eles estava Adão, por quem nutria profunda admiração e que chegou a pedir-lhe em casamento, contudo, ela “acabou por o despedir, consolando-o, soprando-lhe soluções, sugestionando-o pela força da sua razão.” (Bessa-Luís, 2000, p.42).

Em um momento de ascensão, já com quarenta anos, “obteve uma corte de pretendentes que em moça nunca conseguiria.” (Bessa-Luís, 2000, p.83) e Narcisa Soqueira insistia em casá-la com seu filho Augusto. Entretanto, Quina “não tencionava casar-se.”. Mesmo que ele fosse herdeiro e possuísse bens, e que a união dos dois significasse muito financeiramente, “Quina não pagaria por tal preço a unificação das terras.” (Bessa-Luís, 2000, p.83). Pois pressente, no mais íntimo, que essa decisão implicaria renunciar à própria liberdade e silenciar seus dons sibilinos.

Quina nunca chegou a declarar publicamente que não se casaria, “nem se negava a receber certas cortesias, certas atenções insinuantes que ela saboreava com uma gratidão um tanto pungente, saudosa, porque breve não as encontraria mais em seu caminho”. (Bessa-Luís, 2000, p. 83-84). Mesmo após ter seu pedido recusado, Adão continua a nutrir por ela uma profunda admiração:

Tratava-a por senhora, pois as qualidades que ambos tinham em comum, essa declarada fraternidade de propósitos, imoralidade nas transações, ou antes, moralidade à base dos interesses, faziam-na a seus olhos, muito respeitável. Não havia intenção que não lhe confessasse, conselho que não lhe pedisse [...]. Isso lisonjeava Quina. (Bessa-Luís, 2000, p.59).

Tornaram-se bons amigos, até mesmo confidentes. Quina manteve Adão por perto até o final de sua vida, e se recusou a recebê-lo apenas quando, já próxima da morte, viu-se definhada, e não quis que ele a visse assim.

O casamento era, para Quina, sinônimo de sofrimento e abdicação, como observava nas mulheres à sua volta. Ela costumava advertir Germa, desde muito jovem: “– Menina – disse como muitas outras vezes dizia, Quina – Não te cases nunca. É a maior desgraça que pode acontecer a uma mulher.” (Bessa-Luís, 2000, p.120). Portanto, permanece assim, virgem até o fim da vida, afirmando sua autonomia diante das convenções sociais que vinculam a identidade feminina ao casamento.

Ao representar o casamento como uma experiência marcada pela dor e pela renúncia, Agustina Bessa-Luís desafia os *topoi* misóginos que, tradicionalmente,

associam o matrimônio ao sofrimento masculino e à opressão provocada pela presença feminina. Nesse contexto, a construção de personagens como Maria, Francisco Teixeira, Estina e Inácio Lucas, revela um deslocamento consciente do foco da dor: não são os homens que padecem no casamento, mas sim as mulheres, submetidas a um cotidiano de violência, silenciamento e perda de autonomia. Assim, a autora questiona de forma incisiva os estereótipos sedimentados na tradição literária ocidental.

Estina, ao se casar com Inácio Lucas por conveniência e sem amor, torna-se o retrato de uma mulher que, embora submetida, se mantém fiel a valores de dignidade e resistência. Sua postura contida e austera, herança direta da mãe, Maria, contraria frontalmente o arquétipo da mulher faladeira, emocionalmente inconstante e incapaz de guardar segredos. Pelo contrário, sua forma de sofrimento é silenciosa, profunda e discreta, denunciando uma espécie de estoicismo feminino que, longe de significar submissão cega, constitui uma forma de resistência íntima diante do caos doméstico e da violência cotidiana.

Já Quina, por outro caminho, encarna uma recusa ativa da instituição matrimonial. Embora cortejada por diversos pretendentes e ciente das vantagens sociais e econômicas que um casamento poderia trazer, ela opta por preservar a sua liberdade e manter íntegros seus dons intuitivos. Sua negativa, contudo, não é aberta nem declarada, mas se revela nos gestos e nas decisões ao longo da vida. O fato de permanecer virgem até a morte não representa negação da sexualidade, mas um gesto de resistência simbólica e de afirmação de sua autonomia subjetiva: ela poderia, mas não queria.

As complexidades do matrimônio também são retratadas nas experiências da personagem Domingas, a amortalhadeira, a quem “todos os homens lhe pareciam bem”. Ela se enviuvou duas vezes, e não hesitou em casar pela terceira vez. Era uma mulher interessante, por quem Quina nutria profundo desprezo: “Detestava-a. Achava duma hipocrisia farfalhada, [...] evitava-a, pois sabia enredadeira e mentirosa. [...] os casamentos, os homens que ela louvava com suspiros de delíquio e de compreensão, fazia-lhe raiva.” (Bessa-Luís, 2000, p.93).

O desprezo de Quina, tinha origem, porém, no fato de Domingas ter se insurgido contra os seus dois primeiros maridos, envenenando-os com “cevadilha” e “arsênico”, pois a considerava hipócrita:

De todas as mulheres experientes da freguesia, de todas as casadas, as iludidas, as repudiadas, as que tinham conhecido homem para lhe receberem os desprezos, ou as que, com um sentido vivíssimo de independência, de orgulho, tinham recusado as propostas de amor e se mantiveram virgens e menos optimistas do que quaisquer outras – de toda essa horda de mulheres, batidas, exploradas, angustiadas de penas e que aceitavam a filosofia da desgraça com poucas lágrimas e muitas blasfêmias, só aquela Domingas bendizia os homens e se requebrava em lisonjas, falando deles. (Bessa-Luís, 2000, p.93).

Apesar de não ser clara a motivação de Domingas em assassinar os seus maridos, aqui podemos inferir que ela fazia parte desse grupo de mulheres da freguesia que sofriam com os constantes abusos matrimoniais. Entretanto, ela sempre dizia o quanto seus maridos haviam sido bons para ela, negando que o matrimônio fosse sinônimo de alguma dor ou privação, tanto que ela decide se casar pela terceira vez.

Ao usar Domingas como exemplo de alguém que não maldiz o casamento, como argumento à Quina, Germa é surpreendida; “– Aí está uma que não maldiz o casamento. Concordo que é preciso ter uma predisposição especial... – E ela tem-na. Os dois primeiros maridos matou-os com veneno, é sabido...” (Bessa-Luís, 2000, p.121). Domingas envenenava-os aos poucos e enquanto vomitavam “pedaços de vísceras”, ela “partia para as sachas e se deixava beliscar por todos os jornaleiros, rindo muito, mostrando-se melindrosa, coceguenta, esquivada.” (Bessa-Luís, 2000, p.121).

Domingas é construída como uma figura ambígua e provocadora. Sua postura oscilante entre a lisonja dirigida aos homens e a frieza calculista com que os afasta ou elimina revela uma tensão constante quanto ao espaço da mulher na cultura patriarcal. Agustina Bessa-Luís, ao atribuir-lhe traços típicos dos *topoi* misóginos — como o da mulher faladeira, frívola e sedutora, aquela que ri demais, que se diverte sem pudor, que é “coceguenta” — não reitera estereótipos tradicionais, mas ilustra aquilo que há de mais essencialmente humano: a falibilidade, a ambiguidade e o trânsito entre identidades.

Em Agustina, as representações de gênero podem ser compreendidas como prática discursiva, não essência. Suas personagens navegam entre força e fragilidade, astúcia e vulnerabilidade, como performances adaptáveis, desafiando a fixidez binária e revelando os paradoxos da profundidade humana.

A mulher que tradicionalmente seria a vítima da instituição matrimonial aparece aqui como agente da punição. Assim, Domingas age à margem dos códigos morais tradicionais e recusa a posição de vítima a que tantas mulheres foram historicamente relegadas. Ao passo que lisonjeia os homens, insurge-se contra eles, envenenando os maridos que, supostamente, tanto exalta. Essa dualidade, ora sedutora, ora letal, traduz uma estratégia de sobrevivência num mundo em que o feminino é cerceado e muitas vezes anulado.

Outra representação relevante das complexidades conjugais pode ser observada na personagem Elisa Aida, a Condessa de Monteros. Aos quatorze anos, foi “vendida” ao próprio tio, um homem rico que fizera fortuna com as plantações de cana-de-açúcar no Tucuman: “Fez-se uma fidalga. Um ano depois, o marido obtinha um título – Conde de Monteros [...]. Possuía então preceptora inglesa, e tinha lições de piano com um compositor que se deslocava do Porto [...]” (Bessa-Luís, 2000, p.25).

A trajetória de Elisa Aida ilustra, de forma crítica, o modo como Agustina Bessa-Luís expõe as engrenagens sociais e patriarcais que moldam o matrimônio, sobretudo quando o casamento se configura como uma transação econômica e simbólica. Em vez de idealizar essa união, a autora revela o processo de alienação da jovem, cuja identidade é moldada pelos títulos e recursos do marido, reduzindo-a a um ornamento da sua ascensão social. É destacado, ainda, que “o marido gostava de a ver fidalga, muito arreada de luxos, de prendas, de brilhantes, e fazendo sala entre uma caterva de criaturas de linhagem ou de dinheiro que acudiam aos seus jantares, para os quais o peixe se pagava com libras [...]. Mas Elisa ficava indiferente a tais esplendores [...]” (Bessa-Luís, 2000, p. 26).

Essa indiferença diante da vida luxuosa pode ser lida como uma forma de resistência passiva ou de distanciamento afetivo em relação ao papel que lhe é imposto. Ainda jovem, Elisa buscava formas lúdicas de subversão, mascarando-se de camponesa para participar das desfolhadas e confundindo os rapazes que tentavam

descobrir sua identidade: “– Que *china pueblana* você me saiu! – recriminava o conde.” (Bessa-Luís, 2000, p.27).

O marido, doente e envelhecido, considerava adequado ter ao lado uma mulher jovem que não exigia dele exhibições públicas, viagens ou vida social intensa: “Vivia assaltado por vários males, e, na realidade, o possuir uma mulher jovem que não lhe impunha folias elegantes, viagens, um nomadismo impenitente de exibição e de gozo, parecia-lhe providencial.” (Bessa-Luís, 2000, p.27). Somente após a viuvez é que Elisa, já madura, passa a exhibir traços de vaidade, tornando-se “coquete e provocadora de cortesias”, sem, no entanto, impor sofrimento ao falecido conde: “mas já estava viúva nessa altura, poupando assim o velho tio o rabiado dos predestinados psicológicos” (Bessa-Luís, 2000, p.27).

Elisa Aida, uma das poucas amigas íntimas de Quina, é apresentada como “uma dessas mulheres não muito raras em qualquer época, de gostos borralhentos, a quem apraz ficarem vestidas como bichos de cozinha, numa atmosfera malsã, bebendo chá, petiscando iguarias, confessando as recadeiras, [...]”. (Bessa-Luís, 2000, p.72). Durante muito tempo, tutelada pelo tio, e também esposo, Elisa tornou-se viúva e não tencionava casar-se outra vez. O casamento para ela, mesmo tendo adquirido instrução e bens, foi uma espécie de prisão e sua liberdade só havia sido conquistada após a morte do marido:

Essa intimidade, essa tirania de vontades, esse mimo com que se regalava a si própria, era o argumento mais fecundo que a impedia de tornar a casar. Temia a tutela, o domínio, a incomodidade dum homem que a manejassem, lhe alterasse os hábitos e a fizesse perder aquele mundo que gozava ao mesmo tempo como Cinderela e princesa. Embora gostasse de ser cortejada e saboreasse os galanteios, não pensava em escolher marido. (Bessa-Luís, 2000, p.74).

A representação do feminino através da personagem Elisa Aida pode ser compreendida como uma crítica a alguns *topoi* que marcaram por muito tempo a construção da figura feminina na literatura, como o da mulher vaidosa, voltada ao luxo, e o da esposa que é a responsável pelas dores do casamento. Ao contrário desses modelos, Elisa não demonstra vaidade natural nem interesse por bens materiais, esse traço lhe é, na verdade, imposto pelo marido. Quando jovem, não se preocupava com aparências, e mesmo depois de instruída e economicamente estável, o casamento não lhe ofereceu liberdade: “Ela amava essa essência desleixada, sem deixar de ser

dissipadora, que não se acostumara nunca à capital. As recepções aborreciam-na, a etiqueta fanava-lhe a originalidade [...]. (Bessa-Luís, 2000, p.73).”

Ao recusar a ideia de um novo casamento, fica claro que a viuvez lhe devolve a autonomia. Elisa valoriza a rotina que construiu para si, teme a interferência masculina e rejeita qualquer tipo de tutela. Mesmo gostando da atenção masculina e do flerte, não deseja repetir a experiência conjugal, pois reconhece nela a perda da própria identidade.

A representação de Elisa afasta-se da ideia da mulher como fonte de desordem ou vaidade excessiva. Ao mostrar uma personagem que encontra na liberdade a sua forma plena de existência, Agustina Bessa-Luís rompe com modelos tradicionais e oferece uma figura feminina que resiste aos papéis sociais impostos.

Assim como outras figuras femininas na obra, Elisa Aida não encarna um ideal fixo de pureza ou submissão. Agustina constrói uma personagem marcada por ambivalências, que transita entre a ambição social, a dissimulação e o silêncio, revelando, assim, a complexidade da condição feminina. Trata-se de mais um exemplo em que a autora recusa a dicotomia para representar a figura feminina, oferecendo, em seu lugar, representações profundamente humanas, e, portanto, imperfeitas e contraditórias. Quina, que nunca se casou temendo a tutela masculina, depara-se com o início de seu declínio ao acolher Custódio, um menino de quatro anos, entregue pelo pai, “moço vadio, com esplendor de arcanjo” (Bessa-Luís, 2000, p.130), ex-escudeiro da condessa de Monteiros. Estava em seu auge:

Tinha cinquenta e oito anos, mantinha-se com uma esbelteza de rapariga [...]. Estava ela no apogeu de suas faculdades de administradora, de discernimento e de vivacidade. Sabia fruir o prazer de lisonja, sem lhe ceder aos seus interesses; sabia ser cauta, sem deixar de ser audaciosa. Sabia ser generosa sem prejuízo seu [...]. Estava perfeita no seu cargo de sibila, pois conhecia a alma humana de dentro para fora [...]. Era uma fortaleza de prudência. Mas não passava de uma mulherzinha inteiramente ignara, tola e vulnerável de coração, no dia em que aceitou em casa aquela criança e incondicionalmente o adoptou. (Bessa-Luís, 2000, p.136).

Eis onde reside a ironia mais pungente da narrativa agustiniana: Quina, personagem construída à margem das convenções femininas tradicionais, permite entrever, na relação com Custódio, não uma fragilidade essencializada do feminino, mas as ambiguidades afetivas que atravessam qualquer sujeito. “As suas intenções ao se responsabilizar pelo rapaz eram bastante frias. [...] quando amava, era porque

o troco de reconhecimento a compensaria em larga escala. [...] Era sempre um negócio.” (Bessa-Luís, 2000, p.140). Quina esperava de Custódio, a sujeição completa: “Nunca ninguém a considerara tão única, tão imprescindível, tão suprema” (Bessa-Luís, 2000, p.141) quanto aquela criança que estava ali, posta à sua frente.

Entretanto a mulher que desdenhara dos laços conjugais por medo da “tutela masculina” submete-se, voluntariamente, à tirania do afeto: “ela obtivera dele a sujeição completa, não experimentara uma parcela de glória que aquela criança lhe proporcionava ao pegar-lhe na mão [...]. [...] que, como no seu riso, não obedeciam a um sentimento, mas puramente e apenas a um instinto.” (Bessa-Luís, 2000, p.141).

Adão, seu conselheiro fiel, Adriana do Fogalzinho, sua prima e amiga, seus irmãos e Germa percebem a mudança em Quina: “Tinha se operado nela uma estranha mudança. [...] tinha ganho talvez em suavidade e simpatia, mas, de facto, alguma coisa do seu carácter se constrangera até se estiolar. O amor pela criança, fizera-se nela tão devastador, tão profundo [...]” (Bessa-Luís, 2000, p.142).

A construção da personagem Quina ao longo do romance revela não apenas sua força, altivez e lucidez, mas também uma trajetória de transformação e desgaste, em que certas posturas anteriores se esvaziavam com o tempo. O desprezo que ela nutria pelas mulheres que se mantinham reféns de afetos masculinos, relegadas a mães e esposas, esvai-se com a presença de Custódio:

Esse desprestígio dos homens em geral que ela constantemente apregoava, esse particular menosprezo pelas mulheres e do qual tantas vezes Germa sofreu alusão, eram agora em Quina, como que fontes esgotadas que não alimentavam mais as suas ideias quase egocêntricas como pagãs. Era constrangedor vê-la captar atenções daquela criança boçal e tosca de entendimento, que, de frente baixa, simulava escutá-la ou mesmo nem se preocupava em fingir cortesia, pois levantava de súbito para correr ao caminho, a cortar a passagem ao camarada, ao gado, ao cão, à ninhada, cujo rumor compreendera. Que expressões iluminadas de orgulho se espelhavam no seu velho rosto, quando o rapaz, com sua voz rouca e tarda, lhe confiava um dos seus pequenos segredos, coisas de amores e traições, maledicências, projectos, uma zanga, um canivete trocado entre amigos, a cachopa que do tabefe maternal fez selo de garantia dos seus afectos, o pião que venceu outro pião [...]” (Bessa-Luís, 2000, p.147-148).

O trecho revela o deslocamento do olhar de Quina, que passa da crítica implacável à contemplação melancólica de sua própria solidão e do lugar que ocupa na comunidade. Já não há discurso combativo, mas um resíduo de orgulho e

necessidade de reconhecimento. A assimetria entre a figura de Quina e o rapaz, pouco atento e intelectualmente limitado, evidencia o enfraquecimento de sua influência e sua tentativa de manter relevância mesmo diante de uma audiência indiferente. Há, portanto, uma tensão entre a força que um dia exerceu e a fragilidade silenciosa que agora começa a ocupar seu lugar.

Germa a criticou em seu íntimo, “Pobre mulher! [...] Ele é espantosamente belo! Belo e fatal!”. (Bessa-Luís, 2000, p.142). Contrariando a tradição literária que costuma associar o feminino à instabilidade e à tentação, em *A Sibila* temos uma representação que podemos chamar alegoricamente de “homem fatal”. Nesse conceito, as personagens masculinas, como já mencionado, Francisco Teixeira, Abel, João e agora Custódio, surgem como figuras ligadas à desordem: são impulsivos, irresponsáveis, movidos pelos prazeres sensoriais, ambiciosos e sedutores.

Mais do que simples variantes de um donjuanismo, as personagens masculinas carregam consigo uma marca de ruína e destruição, sendo frequentemente catalisadores do caos: “Os homens tinham sido sempre fatais para a casa da Vessada.” (Bessa-Luís, 2000, p.53). Diante desse cenário, são as personagens femininas que acabam assumindo o papel de moderadoras, tentando conter ou reparar os efeitos da conduta masculina.

É nesse sentido que, mais uma vez, as representações de gênero na obra se mostram subversivas, pois conforme os *topoi* misóginos, as mulheres, devido à sua predisposição natural aos excessos, deveriam ser contidas e delegadas à um guardião, figura masculina que sempre deveria atuar como regulador de sua conduta, garantindo a ordem e a moralidade.

Em *A Sibila*, essa lógica é invertida: são as personagens femininas que exercem o papel de contenção e racionalidade, enquanto os homens surgem como figuras desmedidas, movidas por impulsos e paixões que desestabilizam o meio em que vivem. Essa inversão não apenas questiona as representações tradicionais dos gêneros, como também propõe uma nova leitura das relações de poder, em que a mulher deixa de ser objeto de tutela para se tornar sujeito ativo da narrativa e da ordem simbólica. Mas ainda assim, Bessa-Luís desenvolve mecanismos que equilibram essas representações. Por mais que Francisco Teixeira, ou outras personagens

masculinas estejam ligadas a todas essas características negativas, não há ódio por elas, são vistas também com ternura:

E a entranhada aversão pelo homem, pelo ser inútil e despótico, egoísta, cedendo aos vícios e à corrupção com facilidade fatalista, desenvolveu-se nelas cada vez mais com muito rigor os exemplos masculinos da casa, nos quais encontravam sempre um atenuante, um encanto, mesmo feito de fraquezas, e que os fazia tão queridos. Apesar desta prevenção azeda contra todos os homens, esta antipatia que era reprovação, fadiga pelo fardo que não lhes competia e tão melhor seria partilhar, em vez de carregarem sem tréguas e sem indulgência. (Bessa-Luís, 2000, p.54)

Há um sentimento ambíguo sobre as figuras masculinas agustinianas: as mulheres, exaustas por assumirem responsabilidades que socialmente não deveriam ser só delas, mantêm uma espécie de simpatia resignada pelos homens, mesmo criticando-os duramente:

A mãe ria-se [...]. Abel continuava para ela o benjamim bonito de pele clara, que fazia lembrar o pai. Simplesmente, aquele seu jeito afadigado de se preocupar com ninharias, exacerbar a importância de nada e logo dormir serenamente sobre um abismo, fazia-a rir. (Bessa-Luís, 2000, p.62).

As figuras masculinas carregam um encanto, que vem de sua própria imperfeição, de sua humanidade, o que faz com que, apesar de tudo, sejam queridas: “Que culpa tinha ele de ser bonito? – dizia [Maria] tomada duma filosofia gracejadora e doce.” (Bessa-Luís, 2000, p.19, grifo nosso). Porque assim são as pessoas, imperfeitas.

Abel, mesmo que fosse como o pai, frívolo e ambicioso, é retratado como emotivo, e se comove quando Quina é assolada pela doença: “Abel sentiu os olhos molhados porque ele, diferente das mulheres da casa, era de fácil comoção e, por isso mesmo, mais superficial”. (Bessa-Luís, 2000, p.188). Ele oferece sua casa a ela, pede que ela o acompanhe para se tratar, sem querer nada em troca. Até mesmo através da personagem Custódio, de caráter tão frágil e má índole, em seu declínio e final trágico, podemos perceber a sua humanidade, a dor e o sofrimento de quem carregava consigo as marcas do abandono dos pais.

Na fase final do romance, Quina surge profundamente transformada: enfraquecida pela doença, reclusa na casa da Vessada, isolada afetivamente e cercada apenas por figuras como Libória e Custódio, que, a despeito de sua

proximidade física, representam o distanciamento afetivo e o fim da centralidade simbólica que a personagem um dia ocupou: “Assim decorria a velhice de Quina. Isolava-se muito [...]” (Bessa-Luís, 2000, p.164). Ela que havia servido de “oráculo para a geração anterior, limitava-se a encher de advertências moralistas” a criada Libória. (Bessa-Luís, 2000, p.179). Custódio já não era mais um menino e demonstrava a sua falta de caráter:

Não trabalhara nunca. Aos doze anos moldava em estearina chaves falsas para abrir gavetas onde suspeitava valores, que trocava sempre com prejuízo [...]. Tornou-se conhecido dos ouvires de feita, receptadores de roubos. Quina, a quem aquelas culpas num homem outrora teriam feito expedir catilinárias aos quatro ventos, apenas definhara um pouco, cheia duma pena calma, sem revolta. (Bessa-Luís, 2000, p.158).

A relação entre Quina e Custódio, construída nos trechos finais do romance, revela uma faceta da personagem marcada não pela imposição de autoridade, como fora em fases anteriores, mas por uma resignação silenciosa diante da brutalidade e da incompreensão. A postura de Quina diante do comportamento agressivo e desrespeitoso de Custódio não é de confronto, mas de retirada:

Pobre mulher, iludida a ponto de acreditar que os seus conselhos produziram fruto naquele espírito informe, que a suavidade lhe seria exemplo, que a benevolência chamava a gratidão! Em Custódio não havia qualquer capacidade de adaptação aos princípios mais primitivos da responsabilidade. Mas ela não o corrigia. Pensava: Pobrezinho, és desatinado e tolo [...]. (Bessa-Luís, 2000, p.158).

A desilusão diante da impossibilidade de transformação do outro, especialmente de um jovem emocional e moralmente imaturo, não a conduz ao abandono da relação, mas à aceitação melancólica: “Custódio roubava-a, ela apenas se precava mais, sem repreender; insultava-a, proferindo ameaças, ela optava pelo silêncio.” (Bessa-Luís, 2000, p.159). Quando ele matou a pontapés o cãozinho rafeiro, já cego, que ela tanto estimava em ter salvo de se afogar, ela “encerrou-se no quarto e não lhe disse nada. Era agora um homem feito, metia-se sempre em confusão, fazia parte de um grupo de arruaceiros que realizava roubos pela freguesia, mas Quina nada dizia ou fazia:

Na sua afeição arrebatadora e dedicada por Custódio, estava a mesma gratidão, a mesma humildade apaixonada que dedicara ao próprio pai. Mas o pudor de não ser correspondida com igual soma de pura sinceridade, fazia

com que ela jamais lhe pudesse revelar toda a intensidade de sua ternura e chegasse a desprezá-lo mesmo quando mais o favorecia. Aquela situação de subordinado era para ela a garantia de que Custódio não teria nunca a audácia de a julgar vinculada a si. (Bessa-Luís, 2000, p.165).

Custódio fora batizado como Emílio, entretanto, como era costume à época, as crianças entregues à custódia de terceiros recebiam esse nome. Apenas Quina se reservava “no direito de o chamar assim”, Emílio. (Bessa-Luís, 2000, p.183). À medida que a doença progredia, Quina “viveu uma plenitude espiritual, rara e até única em sua vida.” (Bessa-Luís, 2000, p.182). Esse gesto, aparentemente simples, carrega profundo simbolismo: ao conservar para si o nome verdadeiro de Custódio, Quina reafirma sua autoridade simbólica sobre ele. Somente ela o nomeia por sua origem, enquanto o nome “Custódio” revelava publicamente a relação de “posse” que se estabeleceu sobre ambos.

Passava longos períodos sozinha. Durante muitos dias, eram apenas os dois naquela casa. Custódio chegava tarde e saía cedo, e, por vezes “demorava fora dois ou três dias”. Quina ouvia apenas o som dos seus passos. (Bessa-Luís, 2000, p.180). Estina, já idosa e debilitada pelos reumatismos, deixara de visitá-la. Os irmãos, João e Abel, consumidos pela inveja e pela ganância, não apareciam havia anos. Germa, a sobrinha, percebendo que sua presença já não era bem-vinda, também se afastara.

Esse momento de plenitude, paradoxalmente vivido na proximidade da morte, sugere que a reclusão e o silêncio se tornaram, para Quina, espaços de reconstrução interior. A personagem que outrora interveio no mundo com firmeza agora contempla a própria finitude com um olhar sereno, em que se entrelaçam lucidez, resignação e desapego.

Quina tem uma súbita melhora e recebe a visita de Adão, que a indaga sobre o testamento. Ela responde com ironia: “Quem morre sem testamento morre como um jumento.” (Bessa-Luís, 2000, p.186). Abel, após nove anos sem vê-la, aparece sob o pretexto de resolver negócios na região. Ao encontrá-la debilitada, comove-se e pede que ela o acompanhe à cidade, onde haveria melhores recursos para o tratamento da doença.

Ela aceita, entretanto antes que pudesse receber o diagnóstico e iniciar o tratamento, recebe uma carta de Libória, avisando que Custódio adoecera na casa de

Estina, onde estava escondido das autoridades: “Partira dali afogueada de vergonha e de rancores contra Custódio cuja atitude suscitara um certo rumor em toda a freguesia.” (Bessa-Luís, 2000, p.201).

Antes de se recolher, “Quina revistou todos os seus esconderijos e contou, uma por uma, todas as suas joias [...], não faltava coisa alguma.” (Bessa-Luís, 2000, p.205). Libória nutria antipatia por Custódio, pois ele não a via como mulher. À medida que Quina definhava novamente, Libória aproveitava-se de seus temores para envenená-lo: “Ela está a morrer, e sabe Deus o que te deixará.” (Bessa-Luís, 2000, p.218). Tomado pelo medo de não ser o herdeiro de Quina, Custódio passa a tratá-la com extrema dedicação, velando-a e repetindo, em seu leito de morte, a pergunta angustiada: “Vossemecê gosta de mim?” (Bessa-Luís, 2000, p.221).

Custódio falava muito de si, do próprio destino infeliz e de como Quina se tornara uma espécie de mãe para ele. Já não saía de casa: “Ele não a deixara mais, vivia rodeando-a, cheio de desvelos rústicos; demorava-se no quarto [...]. De noite, velava muito tempo.” (Bessa-Luís, 2000, p.223). Consumido pelo medo da solidão, implorava que Quina não o deixasse desamparado:

– Ajuda-me – disse ela. – Que vai ser de mim? Vossemecê criou-me e não tenho mais ninguém. Veja se alguém para à sua porta para saber de si! [...] – Que queres tu? [...] Ah, também aquele vigiava como um corvo, aspirando-lhe a morte, também ele se aproximava com premeditação! [...] Não dizia: ‘Não morra, fique ainda comigo, não me deixe...’ mas simplesmente pedia-lhe os seus bens [...]. – Vai-te embora! [...] – E esta casa, esta casa? Gritou ele. – Ela vai ficar vazia, há-de cair podre, sem que eu possa pôr-lhe o pé. Há-de o mato entrar por ela dentro, sem que eu possa me chegar aqui com uma roçadeira. E eu? Eu só sei viver aqui, fui seu criado, o seu filho, sempre... (Bessa-Luís, 2000, p.226).

Era puro e simples interesse – e ela o sabia. Quina ficou estarecida diante das súplicas de Custódio pela herança. Não o deixaria completamente desamparado: a ele caberiam as propriedades que ela própria conquistara após a restauração do patrimônio familiar. A casa da Vessada, porém, permaneceria intocável. Esta, jamais seria passada a um outro que não fosse da linhagem. “Ela amava Custódio”, mas seu amor não a cegava: ele não receberia nada além do que lhe era devido: “– Vossemecê não deixa tudo? [...] – Não, não pode ser. Respondia-lhe como a um mendigo.” (Bessa-Luís, 2000, p.227).

O médico em sua última visita, pede a Custódio que avise os familiares e que se despeçam, pois, a morte lhe batia à porta, ele lançou-se ao pé da cama e suplicou inúmeras vezes: “– Deixe-me tudo [...]. – Deixe-me... Vossemecê vai morrer daqui à pouco, não lhe importa, mas eu fico tão desgraçado! Tenha pena de mim, sempre fui seu amigo, fui consigo à novena da Senhora, fiz-lhe caixa de pau para guardar as maçarocas de linho, e uma vez, esmurrei as ventas a um parceiro que lhe chamava ‘velha bruxa’. Eu sou seu amigo. Eu tomava conta disto tudo, olhe... [...] – Vossemecê chora! E então eu, então eu? [...] Custódio gritou: – Então eu? Ai, minha velhinha, minha pomba branca, eu lhe devo o pão e o nome [...]. – Ora, cala-te, cala-te aí. (Bessa-Luís, 2000, p.231-232).

Ele chorou, sacudiu-a, bradou e não desistia. Insistia que ela deixasse tudo para ele. Desde esse dia, Quina só pensava na morte, “com avidez e até com cobardia. A semana estava no fim, e o médico, que viera supondo encontrar Quina em agonia, surpreendeu-se com a energia de sua voz [...]. – Quando morro? Diga-me.” (Bessa-Luís, 2000, p.234).

E nessa mesma noite, enquanto Custódio e Libória jogavam cartas, “muito camaradas”, após se fartarem com um coelho, e adormecerem no mesmo lugar, Quina “jazia sem um movimento”. (Bessa-Luís, 2000, p.235). O tempo de oração havia se findado. Quina morreu. Após a morte de Quina,

O testamento indicou Germa como herdeira absoluta, com exceção do usufruto de duas propriedades adquiridas depois da morte de Maria, e que se destinava a Custódio. Na caixa de cigarrilhas, atada em uma cruz com fita de ráfia, encontrou Germa todas as joias, [...]. Germa, como herdeira, havia de parecer-lhe, decerto, ideal, porque, pela sua fortuna, se podia supor depositária segura doutros bens. ‘Dá gosto dar-lhe dinheiro, porque sabemos que não o gastará’. [...] Na sua boca, isso era um supremo louvor. (Bessa-Luís, 2000, p.241).

Custódio queria ser dono, e se mostrou indiferente quanto à parte que lhe coube. Usufruir sem ser dono de fato, não era o suficiente para ele. Poderia arar a terra, “gostava de lavrar, e fazia-o com perícia” (Bessa-Luís, 2000, p.189). Mas isso não o satisfazia. Não poderia jamais negociar as terras, vendê-las e partir para o mundo. Com desdém, no primeiro ano, ao receber a parte o dinheiro dos lucros que lhe era competente, não gastou, uma parte os ratos roeram e o que sobrou, a chuva levou. Ele ainda vivia na casa da Vessada. Germa hesitou em o despedir, mas o fez quando ele, com ares de dono da casa, começou a fazer “benfeitorias”.

Ele procurou abrigo junto a Estina, em Morouços. Mas acabou invadindo a propriedade e tentou habitar o seu antigo quarto, fora expulso de vez. Estina morreu no mesmo verão, e como último gesto em memória de Quina, pediu que Inácio Lucas o recebesse. Já velho e com a mente debilitada, Inácio Lucas se casou novamente, mas em nenhum sequer dia deixou de chorar por Estina, “Ela nunca me quis bem, mas enchia-me a vida.” (Bessa-Luís, 2000, p.243).

Custódio se instalou, por fim em Água Lavada, propriedade onde vivera o seu pai, escudeiro da Condessa de Monteros. Lá, como criado, tornou-se um flagelo constante. Numa noite, após confraternizar com algumas visitas, que o questionaram se se chamava Custódio ou Emílio, se era rico e o que fazia ali, ele se matou:

Custodio enfiou a cabeça no círculo de madeira, e fez acionar o cutelo. O gume dentado rangeu, ralando-lhe a carne; o segundo golpe, o sangue borbulhou, manou pesadamente em ondas moles, que fumegavam, exaltando um cheiro doce e excitante. Porém, Custódio não morrerá. Manteve-se por muito tempo vivo e resignado, estendido sobre o tabuleiro, as pernas inteiriças acima daquele solo que os cavalos tinham escarvado. Entre as baías corriam as enormes ratazanas [...]. Ouvia-se o amistoso alarido dos criados que, agora, ceavam. [...]. Como esperaria ele aquele último golpe que não acontecia mais. (Bessa-Luís, 2000, p.247)

A figura de Custódio, construída por Agustina Bessa-Luís com traços de profunda ambiguidade moral, encarna alguns *topoi* tradicionalmente associados ao feminino na cultura ocidental: a dependência afetiva, a instabilidade emocional, a astúcia movida por interesse e, sobretudo, a vinculação simbólica à ruína e ao caos. Mais do que representar o fracasso da autoridade formativa de Quina, Custódio surge como seu contraponto simbólico: a inversão degradada da força e da lucidez que a protagonista sustenta ao longo do romance.

Se a tradição patriarcal atribuía à mulher o papel de ser guiada, domesticada e vigiada, é ele, Custódio, homem feito, quem se mostra incapaz de autodeterminação – movido pela ganância e pela necessidade de aprovação materna. Na relação com Quina, mostra-se frágil, dependente e manipulador, alternando súplicas afetivas e exigências patrimoniais, como se apenas a herança pudesse legitimar a dedicação tardia que agora simula.

A postura de Quina diante dele, marcada por silêncio, pela resignação e, por fim, por um amor que não se confunde com concessão, simboliza o declínio de sua

própria capacidade de agir sobre o mundo. A mulher que outrora funcionara como oráculo e força reguladora da comunidade transforma-se, no fim da vida, em uma figura solitária, cercada por presenças movidas pelo interesse.

O testamento final, ao negar a Custódio a posse da Vessada, representa o último gesto de lucidez e de resistência simbólica de Quina. Nele, reafirma-se que o amor, na ética agustiniana, não se confunde com submissão, e que o verdadeiro poder não se dissolve diante do apelo emocional, sobretudo quando este é movido pelo cálculo. Custódio, figura errática e disfuncional, encerra o romance não apenas como emblema da falência da masculinidade tradicional, mas também como o reflexo de uma sociedade em que os laços se sustentam mais pelo interesse do que pela filiação simbólica ou afetiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese, procuramos examinar as transgressões de gênero na obra de Agustina Bessa-Luís, com ênfase em *A Sibila*. Demonstramos que a representação do feminino por meio da personagem Quina, protagonista do romance, não se limita à reafirmação de um arquétipo de mulher forte ou singular. Ao contrário, trata-se de uma construção que ultrapassa as fronteiras do gênero, aproximando-se de uma figura alegórica da condição humana em sua totalidade.

A complexidade de Quina não se esgota na ruptura com os papéis de gênero tradicionalmente atribuídos às mulheres. Ao longo do romance, ela é construída como uma figura que concentra forças contraditórias, ambiguidades morais e afetivas, e escolhas que revelam tanto grandeza quanto fragilidade. Trata-se, portanto, de uma personagem que não pode ser reduzida a uma leitura feminista simplificada: Quina representa, antes de tudo, uma forma elevada de humanidade, feita de contradições profundas e dilemas éticos irresolúveis. Essa dimensão universal e transgressora é expressa de maneira explícita numa das passagens finais do romance:

Eis Quina o exemplo de energias humanas que entre si se devoram e se deram vida. Vaidade e magnífico conteúdo espiritual foram seus pólos; equilibrando-se entre eles, percorreu um extremo e outro da terra; venceu e foi vencida, sem que, porém, as suas aspirações mais inquietantes deixassem de ser, no seu íntimo, as mesmas foram incompletas, chave de transfiguração que os homens eternamente tentaram moldar e se legam de mão em mão, como um segredo e como uma dúvida. (Bessa-Luís, 2000, p.251).

Esse excerto sintetiza, simbolicamente, a proposta de Agustina: construir uma personagem que espelhe a própria condição humana, marcada por tensões insolúveis, pela alternância entre vitória e derrota, pela permanência do desejo como ferida aberta. Quina é composta por forças que se consomem mutuamente e é justamente nesse equilíbrio precário que reside sua força. Ela não simboliza uma virtude idealizada, mas a inquietação que move o humano, a dúvida que nunca se dissipa por completo, a transfiguração que jamais se conclui.

Nesse sentido, é possível compreender por que Agustina Bessa-Luís escolhe, como título da obra e figura simbólica central, a sibila. Quina partilha com as profetisas da Antiguidade não apenas o isolamento e a singularidade, mas, sobretudo, a condição de portadora de um saber enigmático, muitas vezes incompreendido ou desconsiderado pelos que a cercam. Tal como as sibilas clássicas, que proferiam oráculos nem sempre decifráveis, Quina não oferece respostas diretas: ela observa, silencia, julga e interfere com uma lucidez que raramente é compreendida de imediato.

Sua figura adquire, assim, uma dimensão arquetípica, como se ela mesma encarnasse a chave existencial que a humanidade continua a transmitir “de mão em mão”, como herança simbólica. A escolha da sibila, portanto, não é mero recurso metafórico, mas parte estruturante da leitura que Agustina propõe: Quina é mulher, é subversiva, é singular, mas, sobretudo, é humana. Nela se condensa o enigma da condição humana, feita de contradições, rupturas e inquietações que transcendem as dicotomias de gênero e se inscrevem, de forma profunda, na tradição literária e na memória cultural.

E é Germa – “que não casara ainda e que não parecia disposta a transacionar legalmente o seu corpo e todos os seus dotes de educação e mentalidade por uma situação vantajosa para toda a família” (Bessa-Luís, 2000, p.157) – quem herda não apenas os bens, mas também os dons sibilinos de Quina: sua sabedoria singular, sua cosmovisão e seu olhar perscrutador sobre os outros. Ainda que distantes no convívio, Germa reconhece em Quina um ser raro, e, ao meditar sobre ela, descobre “revelações cintilantes em todos os fragmentos que reconstruía.” (Bessa-Luís, 2000, p.249). Assim, ela se torna o novo elo de uma “herança simbólica”, que atravessa gerações:

Eis Germa, que, embalando-se na *rocking-chair*, pensa e pressente, sabendo-se actual relicário desse terrível, extenuante legado de aspiração humana. Nas suas veias, estão todos os infinitos estados do passado, no seu cérebro condensaram-se muitas e muitas experiencias que não viveu, as negações e afirmações ocupam vastos espaços de sua alma. (Bessa-Luís, 2000, p.251).

O romance encerra-se, portanto, com uma interrogação voltada ao futuro, expondo o peso de um legado que ultrapassa a experiência individual. A herança de

Quina não se resume a bens ou conselhos: ela representa um enigma existencial, uma chave incompleta que carrega o mistério da própria vida:

Eis Germa, eis a sua vez agora e o tempo de traduzir a voz da sua sibila. Talvez, porém, o seu tempo seja improdutivo e nefasto, e ela fique de facto silenciosa, porque – quem é ela para ser um pouco mais do Quina e esperar que os tempos novos sejam mais aptos a esclarecer o homem e a trazer-lhe a solução de si próprio? Talvez ela fique de facto imóvel no seu constante, lento ou vertiginoso baloiçar, na casa que fortuitamente habitada, e a sua história fique hermeticamente fechada no círculo de aspirações que não conseguiu detalhar e cumprir, porque aconteceu ser cedo ou ser tarde, porque não se compreende ou não se crê o bastante, porque se deseja demasiado e isto é todo o destino, porque... porque... (Bessa-Luís, 2000, p.251-252).

A hesitação que marca as últimas linhas do romance sinaliza não apenas a incerteza sobre o futuro, mas reafirma a imperfeição humana como traço constitutivo da existência. Agustina Bessa-Luís não oferece uma conclusão apaziguadora, mas um desfecho que preserva a ambiguidade e a complexidade de Quina. O que *A Sibila* nos lega, portanto, não é uma resposta ou um modelo a seguir, mas a persistência de uma personagem que, ao tensionar os limites simbólicos do feminino, se inscreve como uma das figuras mais densas, inquietantes e humanas da literatura portuguesa do século XX.

Sob essa ótica, evidencia-se como Agustina Bessa-Luís subverte os *topoi* misóginos elencados por Bloch (1995) e amplamente disseminados na tradição literária ocidental. Em *A Sibila*, tais representações do feminino — a mulher como causadora da ruína, como faladeira, frívola, sedutora, símbolo da diferença ou do caos — não são apenas negadas, mas invertidas. As personagens masculinas, por sua vez, são atravessadas por representações que desafiam os códigos tradicionais de gênero. Francisco, Custódio, João e Abel, por exemplo, incorporam traços historicamente atribuídos ao feminino, como a vaidade, a emotividade descontrolada, a dependência afetiva e a passividade, deslocando, assim, os estigmas misóginos para além das fronteiras do sexo biológico. Ao embaralhar essas atribuições, Agustina desestabiliza os discursos normativos sobre os gêneros e propõe novas formas de representação baseadas na fluidez de sujeitos que agem, falham e sobrevivem conforme suas circunstâncias.

Essa perspectiva permite à autora reconstruir as representações de gênero de modo original e provocador. Embora a ênfase recaia com frequência sobre as figuras femininas, tal centralidade não decorre de idealizações, mas da capacidade dessas personagens de expressar dimensões humanas múltiplas, contraditórias e profundamente éticas. No universo agustiniano, a mulher não é a pura virgem nem a mácula de Eva ou Pandora. É força, resistência, contradição, ambiguidade – é, sobretudo, humana.

Não se trata, portanto, de figuras femininas exemplares ou puramente subversivas, mas de mulheres que expressam, cada uma à sua maneira, modos possíveis de resistir, sobreviver ou simplesmente existir em meio a estruturas opressivas. Ao diversificar essas representações, Agustina Bessa-Luís não idealiza nem condena suas personagens: repensa-as para além dos gêneros, devolvendo-lhes a densidade e a complexidade do que é, afinal, ser humano.

REFERÊNCIAS

ABDALA Júnior, Benjamin. **Literatura, História e Política** – literaturas de língua portuguesa do século XX. São Paulo, Editora Ática, 1988.

ABDALA Júnior, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

ARAÚJO, Márcia Maria de Melo; FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Mulher medieval e trovadorismo galego-português**: o feminino e a feminização nas cantigas de amigo. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2015.

ARISTÓTELES. *On the Generation of Animals*. Trad. Arthur Platt 1912. Disponível em https://en.wikisource.org/wiki/On_the_Generation_of_Animals Acesso em: 31 de jan. de 2025.

ARISTÓTELES. Política. Livro I. Trad. Antônio Campelo. Lisboa: Vega, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 1.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 2.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Florbela Espanca**: a vida e a obra. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Eugénia e Silvina**. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1990.

BESSA-LUÍS, Agustina. **A Sibila**. Campinas: Pontes, 2000.

BESSA-LUÍS, Agustina. **O livro de Agustina**. 2. ed. Lisboa: Guerra e Paz, Editores, S. A., 2014.

BESSA-LUÍS, Agustina. **O Mosteiro**. 8. ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2019.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Aforismos**. 2.ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2022.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. 84. ed. São Paulo: Ave Maria, 2010.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Tradução: Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

CALDAS, Tatiana Alves Soares. **Entre a Deusa e a Bruxa: reflexões sobre o imaginário pagão em Agustina Bessa-Luís**. Brathair, n. 5, p. 2-10. 2005. Disponível em: <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/589>. Acesso em: dezembro de 2019.

CALDAS, Tatiana Alves Soares. **Figurações do feminino em Agustina Bessa-Luís**. Revista do CESP – v. 31, n. 46 – jul.-dez. p. 33-62. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/31101/24720>> Acesso em: janeiro de 2024.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades – Ouro sobre Azul, 1977.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte, Ed Itatiaia, 1981.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COUTINHO, Maria João. **Mulheres e Revolução**: A Participação Feminina no 25 de Abril. Lisboa: Editora Parsifal, 2014.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

DÉCIO, João. **Agustina Bessa Luís**. ALFA: Revista de Linguística, São Paulo, v. 2, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3194>. Acesso em: 4 maio. 2024.

DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.

DUMAS, Catherine. **O poder de ‘fazer mundo’ em algumas escritoras contemporâneas portuguesas**. Interdisciplinar, Ano X, Universidade Federal de Sergipe - UFS, v. 23, p. 11-38, jul./dez. 2015

DUMAS, Catherine. **Agustina Bessa-Luís e as mulheres**. Anuário de Literatura, Florianópolis, v. 27, p. 01-17, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/87246/51981> Acesso em: janeiro de 2024.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Wâltensir Dutrai. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERREIRA, Cláudia Capela. Agustina Bessa-Luís e o feminino em *Vale Abraão*: Ema ou a negação de "um centro de mesa para romãs". *Desassossego*, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 25–50, jun. 2017. ISSN 2175-3180. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v9i17p25-50>. Acesso em: 14 abr. 2025.

FONSECA, Pedro Carlos Lousada. **Apologia teológica da virgindade, ascetismo e virtude do celibato nos escritos de São Jerônimo**. Goiânia: Fapeg, 2013. p. 23-43.

FONSECA, Pedro Carlos Lousada. **Mulher e misoginia na visão dos padres da igreja e do seu legado medieval**: estudo e leitura de textos fundamentais. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2017.

FONSECA, Pedro Carlos Lousada. **Introdução à misoginia medieval de Tertuliano a Chaucer**: estudo e leitura de textos fundamentais. Nova Iorque: Peter Lang, 2020.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

HEINICH, Nathalie. **Être femme: être vierge. La Vierge comme modèle féminin** [Ser mulher: ser virgem. A Virgem como modelo feminino]. Paris: Christian Bourgois, 1996.

HESÍODO. **Trabalhos e Dias**. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HESÍODO. **Teogonia**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos**: O Breve Século XX, 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, 2.ed.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LENTINA, Alda Maria. Virgens, solteiras e poderosas: mulheres na obra de Agustina Bessa-Luís. *Limite*, nº 16, 2022, p. 13-30. Disponível em: https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/18754/1/1888-4067_16_13.pdf Acesso em: julho de 2023.

LENTINA, Alda Maria. Para uma estética queerizante em *Vale Abraão* de Agustina Bessa-Luís. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 16, número 2, p. 14-22, 2019. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/38183/21068> Acesso em: agosto de 2023.

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e Poesia**. Lisboa: Gradiva, 1987.

LOURENÇO, Eduardo. **O Canto do Signo**. Existência e Literatura (1957-1993), Lisboa, Editorial Presença, 1993.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Agustina Bessa-Luís: a Vida e a Obra**. Lisboa: Ed. Arcádia, 1979.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O tempo das mulheres**. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1989.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997.

MOISÉS, Massaud. **Machado de Assis, ficção e utopia**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOISÉS, Massaud. **A literatura Portuguesa**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria acadêmica, 1955.

MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. (Org.). **Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças**. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

MURARO, Rose Marie. Breve introdução histórica. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras: Malleus maleficarum**. 24. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2014. p. 5-17.

OLIVEIRA, Paulo Motta. **Entre gêneros, sem certezas: Florbela e Pascoaes sob o olhar prismático de Agustina**. In: FERNANDES, Annie Gisele; SILVEIRA, Francisco Maciel (Orgs.). **A literatura portuguesa: visões e revisões**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

PEDROSA, Ana Bárbara. **Do zeitgeist às prateleiras – as obras das autoras portuguesas censuradas**. Anu.Lit., Florianópolis, v. 24, n. 2, p. 116-134, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2019v24n2p116/41882>. Acesso em 25 de janeiro de 2025.

POMEROY, Sarah B. **Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity**. Schocken Books, 1975.

QUEIRÓS, José Maria Eça de. **Os Maias**. Lisboa: Livros do Brasil. 2004.

REAL, Miguel. **A morte de Portugal**. 2. ed. Porto: Capo das Letras, 2008.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo 1950-2010**. Portugal: Editorial Caminho, 2012.

REAL, Miguel. **Como ler Agustina Bessa-Luís**. Rev. Cent. Estud. Port, Belo Horizonte, v. 42, n. 68, p. 10-20, 2022. Disponível em: < <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/53213/44359>>. Acesso em janeiro de 2024.

RIO NOVO, Isabel. **O poço e a Estrada**: Biografia de Agustina Bessa-Luís. 2. ed. Lisboa: Contraponto, 2019.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto, 2008.

SEIXO, Maria Alzira. **O Essencial sobre Agustina Bessa-Luís**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

TAVARES, Maria Andresen de Sousa. **Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.