

PARA UMA ESTÉTICA *QUEERIZANTE* EM *VALE ABRAÃO* DE AGUSTINA BESSA LUÍS

Alda Maria Lentina^{1*}

RESUMO

Propomo-nos, no presente estudo, retomar a ideia de “trans-sensualidade”, expressão usada no romance *O Mosteiro* para aludir a uma reconfiguração ambígua da masculinidade, para analisar o romance *Vale Abraão* de Agustina Bessa-Luís, atentando em particular na personagem feminina de Ema Paiva (a Bovarinha). Pois, na nossa opinião, a identidade eminentemente *queer* da Bovarinha patenteia no romance uma estética *queerizante*.

Palavras-chaves: Agustina Bessa-Luís, sexualidade ambígua, cross-gender e identidade queer/nómada.

ABSTRACT

We propose, in the present study, to look into the idea of “trans-sensuality”, an expression used in the novel *O Mosteiro* to allude to an ambiguous reconfiguration of masculinity, in order to analyse Agustina Bessa-Luís novel *Vale Abraão*, paying special attention to the character Ema Paiva (a Bovarinha). For, in our opinion, Bovarinha’s *queer* identity contributes to the elaboration of a *queer* aesthetic in the novel.

Keywords: Agustina Bessa-Luís, ambiguous sexuality, cross-gender and *queer/nomadic* identity.

1 * Professora Auxiliar na Universidade de Dalarna, Suécia. Doutorada pela Universidade de Sorbonne Université, com uma tese intitulada *Agustina Bessa-Luís et l'écriture de l'Histoire* (2012), orientada pela Professora Dra. Maria Graciete Besse e para a qual beneficiou de uma bolsa da FCT. É membro permanente do Centro de Pesquisas *Kultur, identitet och gestaltning (KIG)* - Grupo *Litteratur, Identitet och Transkulturalitet (LIT)* na Universidade de Dalarna e do *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques (CRIMIC)* na Universidade de Sorbonne Université.



No romance *O Mosteiro* (1986), Agustina Bessa-Luís usa a palavra “trans-sensualidade” para qualificar uma espécie de reconfiguração ambígua da masculinidade, prefigurando deste modo uma “con-fusão dos géneros” ou, melhor dito, um “cross-gender” *queer avant la lettre*, sugerindo deste modo que “o género pode deslocar-se além do binarismo naturalizado” (BUTLER, 2006, p. 60). Propomo-nos, no presente estudo, retomar a ideia de “trans-sensualidade” para analisar o romance *Vale Abraão*, atentando em particular na personagem feminina de Ema Paiva (a Bovarinha). A nossa intensão, porém, não será comparar a personagem de Emma Bovary, figura fulcral do romance de Gustave Flaubert, e a Bovarinha de Agustina Bessa-Luís, já que este trabalho foi levado a cabo por vários especialistas² da obra da autora. Dos estudos sobre a obra constam o Teresa da Silva Ribeiro e de Regis Salado, *Portrait de l’auteur en lecteur: madame Bovary au miroir de Vale Abraão*, onde os autores não só sublinham múltiplas semelhanças e distorções entre as duas personagens femininas, como também destacam uma relação “palimpsestosa” entre as duas obras. Assim, escrevem que:

[...] Vale Abraão peut se lire comme l’épopée de la transgression de la différence sexuelle par l’héroïne, ce en quoi la trajectoire romanesque d’Emma Paiva excède bien évidemment celle de son modèle flaubertien. [...] De la transtextualité à la transsexualité, il n’y a qu’un pas (une lettre), qu’Agustina Bessa-Luís n’hésite pas à franchir, faisant passer le motif de l’androgynie du registre de la suggestion à celui de la nomination. (RIBEIRO & SALADO, 1991, p. 97)

Esse é um aspeto do romance *Vale Abraão* que levou outra estudiosa a notar que a identidade sexual de Ema Paiva alterna entre a androginia de um “travesti inverso – mulher-homem” e “os signos exteriores de uma sexualidade ambígua revelada pela passagem de um sexo para outro, [...]” (BULGER, 1998, pp. 47-48).

Propomo-nos retomar a ideia de transsexualidade e de ambiguidade sexual para analisar este romance, atentando em particular na manifestação ou nomeação de uma identidade eminentemente *queer* na personagem da Bovarinha. Antes de mais, propomos a leitura de um pequeno passo do romance *Vale Abraão*, o qual constituirá o texto liminar e o ponto de partida das diferentes pistas desenvolvidas na nossa leitura *queer* do romance:

Quando era criança e perguntava o nome duma flor, diziam-lhe “rosa”, ou “malmequer”; ela punha em dúvida essa resposta.

- “Porquê rosa?”

- Porque é assim que se chama. Que disparate!....

2 Ver o capítulo *Vale Abraão or Madame Bovary c’est quoi?* no trabalho de Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso; *Antigone’s Daughter? Gender, genealogy, and the politics of Authorship in 20th-Century Portuguese*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2011, p. 119-27.

[...] *Rosa*, como soube mas tarde, significava, de origem sânscrita, *balançante* ou *a que baloiça* [...]. *Rosa* não responderia nunca à pergunta: “Porquê *rosa*?” Mas a resposta respeitava o princípio universal nela reconhecido, o princípio que harmoniza duas coisas, o vento e a flor que, ao contacto, deixa de ser. No baloiçar é; e deixa de ser. Continua apenas noutras demonstrações pretensiosas de uso, como nome próprio, cor, formato, objecto, estado de alma; mas partiu de um princípio na sua origem pelo olhar humano – o ato de baloiçar, e nisso negar-se imediatamente.

Ema era *rosa*; nela se comprometia o movimento e a liquidação do mesmo. Se a mãe tivesse vivido com ela mais dez anos, transmitia-lhe o significado de *mulher*, a que é contruída para parir filhos, o que não constituiria surpresa. Mas seria esse critério apropriado ao objecto? Havia muitas categorias de objecções em causa, assim como para “o homem é macho”. Nenhuma linguagem é definitiva. Ema procedia dentro dessa noção; e causava repugnância por isso. (BESSA-LUÍS, 1991, pp. 211-12)

Como se define uma *rosa* ou a prova do seu contrário?

De maneira muito sutil, e diríamos genial, Agustina expõe neste curto trecho de *Vale Abraão*, um questionamento explícito da identidade feminina e dos papéis de género que lhes são associados. Estabelece um vínculo explícito entre a origem etimológica da palavra *Rosa* e a definição do que é “ser mulher”. A referência à origem da palavra *rosa* e a sua adequação ao objecto que pretende definir, funcionam como uma “mise en *abîme*” dum questionamento sobre a identidade feminina – um “princípio universal nela reconhecido” (BESSA-LUÍS, *ibidem*); ou seja, uma forma de mística feminina e um discurso falocêntrico que impõe à mulher um “nome próprio, uma cor, um formato, um objecto, um estado de alma” e, ao homem, o “ser macho”. Como sempre, Agustina escolhe como mote uma etimologia ou definição inéditas da palavra, pois *Rosa* é “*a balançante e que no baloiçar é e deixa de ser*”, para logo à partida, assinalar a arbitrariedade da linguagem e dos signos que servem para definir qualquer objecto, ou, no caso aqui estudado: a *Rosa-mulher*.

Ora, podemos desde já afirmar que, ao longo do romance, Ema é de facto *Rosa* porque se distingue pela sua atitude eminentemente “balançante”. Na verdade, esta personagem feminina consegue ser mulher em todos sentidos do termo e, ao mesmo tempo, acaba por sê-lo contradizendo os “significados” atribuídos ao seu sexo. Questionar, testar os limites e recusar as imposições feitas às mulheres, constituirão os primeiros gestos transgressivos de Ema Paiva. Em *Vale Abraão*, tudo começa por uma desconstrução da identidade feminina e, sobretudo, por uma série de desvios feitos às funções e ditames tradicionalmente ligados à posição da mulher na família. Como indicou Laura F. Bulger, *Vale Abraão* reflete um “contexto histórico pós-revolucionário, em que as mulheres começavam a ter gestos emancipatórios” (BULGER, *ibidem*, p. 35-6). Mas na verdade, em Ema Paiva, o que começa com um gesto emancipatório feminino acaba por ultrapassar aquele simples gesto. Haverá nela o que podemos definir como

um processo de reconfiguração dos modelos para desenhar um modo de existência pessoal. A personagem opta por atitudes que lhe são pessoais e que lhe permitirão autocriar-se. Logo de início, isto é assinalado no texto pelo facto de que tanto o seu pai como, mais tarde, o seu marido, consideram Ema “como um caso único: uma rapariga capaz de livre decisão e que nem sequer tinha ideia do que era submissão.” (BESSA-LUÍS, *op. cit.*, p. 18). Esta atitude manifesta-se, por exemplo, pela rejeição do “modelo da doméstica” (*ibidem*, p. 50) ou, ainda, pelo facto de ser:

[...] uma menina dócil, no entender das mestras e das criadas, mas era sobretudo distraída de tudo o que não fosse uma fuga, um plano de fuga [...]. O pai achava-a um pouco assustadora. Percebia que a estrutura da família despertava nela um movimento de repulsa, e não a obrigava aos deveres domésticos, nem nada muito concretamente. (*ibidem*, p. 11).

O tema da fuga às imposições ligadas ao seu sexo, relacionado desde já com a noção de insubmissão, apontam para uma repulsa de qualquer forma de normatividade ou de formatação implícitas nas identidades sexuais. Ora, o facto de ser definida como *Rosa-mulher*, como aludido no texto liminar, significaria, por extensão, o cumprimento de certas funções como a de casar e a de ter filhos. Se atentarmos no percurso de Ema Paiva, verificamos que esta cumpre essas funções e, em seguida, foge ao quadro delimitado por elas. Ao mesmo tempo que segue este percurso feminino obrigatório, aceitando finalmente casar com o médico Carlos Paiva, Ema associa paradoxalmente este ato a “um disparate” (*ibidem*, p. 38), tendo consciência de que: “O que lhe estava destinado era uma doce miséria de relações matrimoniais, com um homem que pagaria as suas contas.” (*ibidem*, p. 33). Mais tarde, a Boverinha torna-se mãe, cumprindo as suas funções biológicas ao dar à luz a duas meninas, Luisona e Lolota, mas, ainda aí, recusa-se a desempenhar um papel materno, não assumindo as obrigações de mãe. Não é por acaso que, a dado momento, Ema deixa bem claro considerar a maternidade como um “acidente de trabalho” (*ibidem*) na sua vida de mulher. Logo, ao ser mãe sem ter o suposto instinto materno, Ema consegue dissociar “o conceito de maternidade da sua própria feminilidade” (Badinter, 1980, p. 286), atitude altamente emblemática de uma personagem que se constrói através de vários movimentos de alternância, indicando simultaneamente uma conformação e um desvio aos papéis de género. A opinião expressa por Lumières, personagem masculina que desempenha o papel de confidente de Ema, é aqui bastante esclarecedora. Num passo do romance, este declara: “Vénus não ama as mulheres como tu, que não conheces o ofício da ilusão. Não se nasce mulher ou homem: aprende-se³. Tu e eu somos uma negação disso. Eu sei porque te chamam a Boverinha. Ela também não aprendeu o ofício.” (BESSA-LUÍS, *op. cit.*, p. 209).

Consideramos particularmente interessante a expressão de “não ter aprendido o ofício” porque, em definitiva, esta revela o que está no centro de uma desconstrução das noções de

3 Esta frase ecoa estranhamente com uma das frases mais célebres da filósofa Simone de Beauvoir quando escrevia que “Não se nasce mulher, torna-se” em *O segundo Sexo*, mais tarde esta ideia será retomada e desenvolvida por Judith Butler através da fórmula “one is not born a man or a woman” em *Body that Matters*.

feminino ou da feminilidade nos romances de Agustina Bessa-Luís. Assim, no que diz respeito à Bovarinha do romance, as categorias associadas à *Rosa-mulher*, ou seja, as de esposa, mãe e até de amante⁴, são gradualmente distorcidas pelas constantes alternâncias/transgressões às quais a personagem feminina as submete. Este aspeto já foi analisado em particular por H. Owen e C. Pazos Alonso quando observam que a “desconstrução da normatividade sexual” em *Vale Abraão*, consiste numas:

[...] persistent and repetitive cultural citations, her compulsion to assume transgressive roles that no longer transgress (i.e., that “fail to repeat” successfully,) represent an unloosening of the bounds of absolute sexuality as determined by paternal social law and memetic (realist) language. [...] And her sexual outrages and performances do not, therefore, consolidate a fixed sexual identity as “Woman”. (OWEN & PAZOS ALONSO, *op. cit.*, p.125)

Não é de espantar que as transgressões repetidas de Ema Paiva /a Bovarinha sejam uma forma de expressar, e até reivindicar, a sua excecionalidade e uma “diferença”, ilustrando exemplarmente a ideia braidottiana de que “Difference [...] is indexed negatively on that standard definition of the human subject: normality is the zero-degree of difference.” (BRAIDOTTI, 2015, p. 1). Assim, tal como a *Rosa* do texto liminar deste trabalho, Ema Paiva: “No baloiçar é; e [ao mesmo tempo] deixa de ser.” (BESSA-LUÍS, *op. cit.*, p. 211-2).

Queering a Bovarinha

Porém, na nossa opinião, a ação de “baloiçar”, que caracteriza Ema Paiva ao longo do romance, tem uma dimensão bem mais profunda da que vimos até agora, ou seja, a simples problematização de uma recusa frente aos grilhões impostos à mulher pela sociedade. Na verdade, não será difícil ver nesse baloiçar, um movimento que possibilita a construção de uma subjetividade nova, elaborada através de uma identidade ambígua, transformando a Bovarinha numa personagem *queer* por excelência. O movimento de “baloiço identitário” da personagem, observado ao longo da obra, poderia em definitiva significar a manifestação de um “sujeito-em-processo” de metamorfose, tal como definido por Rosi Braidotti (BRAIDOTTI, 2002). Assim, o baloiçar da *Rosa*, Ema Paiva, acaba por definir outros parâmetros de existência, produzindo uma identidade outra, nómada.

Ora, partindo dos diversos movimentos de baloiço da Bovarinha, poderíamos postular que estes servem de alicerces para uma estética *queerizante* no romance *Vale Abraão*. Pois, não podemos deixar de entrever em cada movimento balançante da *Rosa-Bovarinha* (seja ele anti-normativo/sexual/identitário) várias coincidências com um ou mais dos sentidos atribuídos geralmente à palavra *queer*. Cabe aqui lembrar que a palavra “*queer*” provem do inglês e queria dizer na sua origem “estranho-bizarro”. Por outro lado, esta palavra também conotaria, como

4 A questão do adultério é, entre outros, um dos desvios da personagem, como fica aludido em certos trechos do texto, por exemplo: “Suspeitava que os amantes eram as melhores provas do seu conhecimento interior; que só eles podiam ser uma via de acesso para ela própria.” (AGUSTINA BESSA-LUÍS, *op. cit.*, p. 31).

escreve David Halperin, “tudo o que se demarca do normal, do legítimo” (HALPERIN, 1995, p. 62), chegando, por fim, a manifestar um hibridismo identitário, ultrapassando a Androginia, e levando a uma “confusão dos géneros” ou, melhor dito, a uma identidade “cross-gender” que, segundo Judith Butler, “pode deslocar-se além do binarismo naturalizado” (BUTLER, *op. cit.*, p. 60). Tendo em conta estas definições do que é “*queer*”, seria fácil evidenciar em *Vale Abraão* pelo menos dois eixos de análise que contribuem para a elaboração do que poderia ser, por sua vez, definido como uma estética *queerizante*. O primeiro, é o da teatralidade/performance como vetor de emergência duma subjetividade híbrida e, o segundo, seria o da manqueira, produzida por um defeito físico que se torna marca distintiva e de exceção da Bovarinha.

Ao longo do romance, o carácter performativo da Bovarinha manifesta-se através de uma forma de teatralização das suas ambiguidades. Com efeito, é nos dito a certo momento que “enquanto Ema Bovary deixa perceber o equívoco, porque é um homem desencorajado da sua virilidade e se refugia no travesti, Ema Paiva era uma mulher-espetáculo. Quando a mulher se dá em espetáculo prefere uma retórica viril.” (BESSA-LUÍS, *op. cit.*, p. 245). O que, à primeira vista, poderia assemelhar-se à imitação da norma, “a mulher-espetáculo”, associada à imagem de um feminino excessivo e ilustrado no texto por comportamentos tais como o gastar “[...] doidamente em produtos de maquilhagem, pint[ar]-se como uma atriz, us[ar] cabeleiras e pestanas postiças, t[er] o ar duma deusa egípcia, os enormes olhos rasgados pelo lápis negro, as sombras azuis das pálpebras a carregar-lhe o olhar” (*ibidem*, p. 71), estas atitudes teatrais da Bovarinha acabam por exceder os modelos da própria feminilidade, deixando transparecer uma feminilidade *camp*. Observamos, contudo, que, na Bovarinha, esta feminilidade *camp* é sempre matizada ou misturada com uma masculinidade excessiva. Esta ideia está patente quando a voz narradora analisa a atitude de Ema como uma forma de adotar “[...] a doutrina de caçador, o porte de arma [...], uma posição vencedora usada pelas *vamps* do cinema, como Marlene a cavalgar a cadeira como o corpo de um homem. Homem feminino, oferecendo os joelhos como conspiração à virilidade da mulher” (BESSA-LUÍS, *ibidem*, p. 246). Aqui a imbricação do feminino e do masculino, inscrita na imagem da poderosa *vamp* e assinalada pelas imagens do homem feminino e da mulher viril, são as primeiras manifestações de uma identidade *cross-gender*, na medida em que implicam uma performance que joga com os limites entre os géneros. Salientemos também que, como escreve L. F. Bulger, essa performance de uma feminilidade-viril é acompanhada por “[...] signos exteriores de uma sexualidade ambígua revelada pela passagem de um sexo para outro, logo quase transexual” (BULGER, 1998, pp. 47-48). Como prova disso, basta atentar aqui na maneira como Ema Paiva encara o seu caso amoroso com o jovem Fortunato. Num primeiro momento, compreendemos que o que atrai Ema nesta personagem masculina é, paradoxalmente, a sua ambiguidade e, mais do que isso, a sua feminilidade: “Fortunato penteava os cabelos loiros que estavam em vias de deixar crescer até aos ombros. Parecia uma mulher e, visto de costas, não se podia distinguir. Usava ao pescoço uma cadeia de ouro e depois um brinco na orelha, mas isso um pouco sem saber o que significavam.” (BESSA-LUÍS, *op. cit.*, p. 140).

Além disso, e no momento em que se dá a união carnal entre estes dois seres já *queer* em

si, sabemos que Ema “Não o deixou possuí-la, tratou-o como a um eunuco trataria no serralho a sua sultana; permitindo-lhe carícias que a surpreenderam pela força do domínio que era como ferimento do sexo dele” (*ibidem*, p. 123). Neste trecho, para além da evidente inversão do papeis, ou melhor dito de um estilhaçar dos papeis sexuais tradicionais, ligado às dicotomias masculino-dominante *versus* feminino-dominado, observamos que a atitude da Bovarinha acaba por revelar um excesso de masculinidade, na medida em que, como diz a voz narradora, Ema é “violadora e autoritária” (*ibidem*, p. 140) e servia-se “dele para resolver a sua angústia de querer possuir, querer ser, querer valer” (*ibidem*). Ema Paiva acaba por completar a sua ultrafeminilidade com uma espécie de ultra-masculinidade, baloiçando entre uma feminilidade teatral e a dureza agressiva do “macho”. Ora é precisamente esta “trans-sensualidade” que levará a personagem de Lumières a afirmar: “És pior do que o Sade e Casanova juntos” (*ibidem*, p. 215). É através deste movimento “trans-sensual” que a Bovarinha consegue autocriar-se como um ser profundamente híbrido, integrando num só corpo o *Um* e o *Outro*, criando para si uma “singularidade irreduzível e estilhaçada em si mesma, plural, fluída, não idêntica” (KRISTEVA, 1996, p. 307). Como salienta Elisabeth Badinter, “[...] dire que l’Un est l’Autre ne signifie pas ici que l’Un est le même que l’Autre, mais que l’Un participe de l’Autre et qu’ils sont à la fois semblables et dissemblables” (BADINTER, 1986, p. 295).

No entanto, ao nosso ver, a marca de uma subjetividade *queer* e a pedra angular dessa estética *queerizante* em *Vale Abraão*, reside no tratamento do próprio corpo da personagem da Bovarinha, mais precisamente no estranhamento provocado pela sua perna defeituosa e pela manqueira que provoca. Se por um lado, podemos analisar essa manqueira como a inscrição no texto de uma rede «de claudication et [de] faux pas (RIBEIRO & SALADO, *op. cit.*, p. 97) – metáforas do percurso de vida da personagem, ou ainda, como aludido por Cláudia C. Ferreira, como uma “falha simbólica do feminino” (FERREIRA, 2017, p. 37) em que

O ser e o não ser perpetuado no movimento de balanço encontra-se, [...] na figura de Ema, quer na sua peregrinação física, quer na sua demanda interior, identitária, de que, aliás, a sua manqueira é reflexo. Em Ema, este bovarismo não é de ordem social, material, é, antes, rendido ao imaterial de não saber quem é.” (*Ibidem*, p. 36)

Gostaríamos, por outro lado, de enveredar para outra leitura, já que esse defeito afeta o próprio corpo da personagem e acaba por lhe dar um aspeto inquietante e monstruoso (objeto⁵). Com efeito, nalgumas passagens do romance a personagem é descrita nestes termos:

Parecia um gafanhoto ferido, tentando equilibrar-se nas magras patas. Às vezes, diante do espelho, ela exagerava esse efeito e ficava satisfeita por não sentir nenhum sofrimento. O riso desmascarava as intenções agressivas dos outros e causava pânico no grupo dominante. É por isso que alguém que é marcado com um defeito físico, ou que se marca a si próprio por meio de tatuagens e símbolos de terror, pinturas, cabelos eriçados, roupas ostensivas e macabras, sabe que está a valorizar o seu lado sério e a causar um efeito de superioridade que é um efeito sagrado; o riso fica interdito. (BESSA-LUÍS, *op. cit.*, p. 223)

5 O tema da abjeção, tal como definido por J. Kristeva em *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection* (1980), merecia uma análise mais extensa no romance.

Nesta passagem, vemos como o defeito físico contrabalança inicialmente a extrema beleza de Ema Paiva, ao promover “uma beleza feita de colagens e que não imita nada” (*ibidem*, p. 273) ou, ainda, “uma beleza de rutura com o mundo...” (*ibidem*), acabando em definitiva por ser valorizado e usado como modo de produção de uma “identidade superior”. Muito significativamente, a própria personagem diz saber que “[...] se não superasse o seu defeito, que a obrigara a usar aparelho de aço [...], ia ter de suportar que a reduzissem a uma matéria inanimada, como um fantoche” (*ibidem*, p. 223). É no momento preciso em que a Bovarinha incorpora a sua perna defeituosa e a manqueira como componentes centrais de uma identidade positiva (já não em devir), que o híbrido, o múltiplo, o estranho e o excêntrico *queer* de Bovarinha se transformam em modo de produção de uma subjetividade nómada⁶ (BRAIDOTTI, 2011). Com efeito, não podemos deixar de estabelecer uma relação entre a identidade positiva, manifestada aqui por Ema, e o que Rosi Braidotti escreve a propósito dos monstros:

Monstrous others are ‘metamorphic’ creatures who fulfil a kaleidoscopic mirror function and make us aware of the risks we are taking and living through in these post-nuclear/ industrial/ modern/ human days. The metamorphic power of monstrous others serves the function of illuminating the thresholds of ‘otherness’ while displacing their boundaries. Their effect is cathartic, as if the monster was within our embodied self, ready to unfold. (BRAIDOTTI, 2015, p. 5)

Nestas condições, podemos concluir que, a personagem da Bovarinha imaginada pela autora Agustina Bessa-Luís, a *Rosa-queer* de *Vale Abraão*, já não balança sob o efeito de um movimento imprimido pelo vento como no texto liminar deste estudo (ou por quaisquer imposições exteriores), mas sim por efeito de um movimento autónomo e pessoal, integrado e provindo do seu próprio corpo.

Referências

BADINTER, Elisabeth. *L’amour en plus. Histoire de l’amour maternel – XVII^e - XX^e siècle*, Paris: Ed. Flammarion, 1980.

—. *L’Un est l’Autre*, Paris: Éditions Odile Jacob, 1986.

BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*, Vol. I e II, Paris: Editions Gallimard, 1949.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Vale Abraão*, Lisboa: Guimarães Editores, 1991.

BULGER, Laura Fernanda. *As Máscaras da Memória – em torno da obra de Agustina*, Lisboa:

⁶ Nomadic subjects push themselves to the limit in a constant encounter with external, different others. The nomadic subject as a non-unitary entity is simultaneously self-propelling and outward-bound. All becomings are minoritarian, that is to say they inevitably and necessarily move in the direction of the “others” of classical dialectics but not in order to consume them. It rather dis-places them and engages with his/her external others in a constructive, “symbiotic” block of becoming, which bypasses dialectical interaction. (Braidotti, 2015, p. 7)

Guimarães Editores, 1998.

—. *As Máscaras da Memória – em torno da obra de Agustina*, Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

BUTLER, Judith. *Défaire le genre*, Paris: Editions Amsterdam, 2006.

—. *Ces corps que comptent. De la matérialité et des limites discursives du «sexes»*, Paris, Editions Amsterdam, 2009.

BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorphic others and nomadic subjects*, 2015, p. 1-9. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/370127590/LARIC-Braidotti-Metamorphic-Others-and-Nomadic-Subjects464f5-pdf>

—. *Nomadic theory. The portable Rosi Braidotti*, New-York: Columbia University Press, 2011.

FERREIRA, Cláudia. “Agustina Bessa-Luís e o feminino em “Vale Abraão”: Ema ou a negação de um centro de mesa para romãs”. *Revista Desassossego*, 9 (17), 2017, p. 25-50. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v0i17p25-50>

HALPERIN, David. *Saint Foucault*, Paris: Editions EPEL, 1995.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*, Paris: Editions du Seuil, 1980.

—. “Le temps des femmes” in *Les nouvelles maladies de l’âme*, Paris: Fayard, 1996.

OWEN, Hilary & PAZOS ALONSO, Cláudia. *Antigone’s Daughter? Gender, genealogy, and the politics of Authorship in 20th-Century Portuguese*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2011, pp. 119-27.

SILVA, Teresa Ribeiro da & SALADO, Régis. “Portrait de l’auteur en lecture: Madame Bovary au miroir de Vale Abraão”, in *Intercâmbio*, Porto: Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1991. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5593.pdf>