

**AGUSTINA BESSA-LUÍS E O FEMININO EM VALE ABRAÃO: EMA OU A
NEGAÇÃO DE "UM CENTRO DE MESA PARA ROMÃS"**Cláudia Capela Ferreira¹

Resumo: Este artigo pretende demonstrar a representação do feminino na obra agustiniana *Vale Abraão*, recorrendo ao estudo da noção de género em diálogo com o sociocultural e o biológico sob a perspetiva da autora. A obra sublinha criticamente a caracterização estanque do ser mulher e a definição do feminino como o resultado de um protocolo social manifestamente castrador, enquanto infere da linguagem e do dizer como reflexo de poder e afirmação da identidade do *eu*. O movimento baloiçante da protagonista assume, assim, central significação, na medida em que a faz transcender um destino mudo, anulado, traço passível de uma exegese de princípios andróginos ou *queer* e, simultaneamente, a lança na estagnação do símbolo tradicionalmente atribuível ao feminino como desapossado de linguagem e poder, portanto, de identidade. Poderá concluir-se, desse modo, a relevância desta obra no que de contributivo acrescenta ao desenvolvimento de um *corpus* literário afeto aos estudos de género.

Palavras-chave: feminino, poder, desejo, identidade, androginia

**Agustina Bessa-Luís and the representation of the femininity or the female in *Vale Abraão*:
Ema or the denial of a pomegranate centerpiece**

Abstract: This work aims to analyse the representation of the notions of gender, femininity and female in *Vale Abraão* according to Bessa-Luís' sociocultural and biological concepts. This book presents women as a result of a castrator social behaviour and concludes language as a reflexion of power and identity in society. The continuous swing movement of Ema assumes great significance: she reflects an androgynous presence, between silence and sound, between female and male, between being and not being. Therefore, we conclude *Vale Abraão* as a novel willingly to belong to a literary *corpus* affiliated to gender studies.

Keywords: female, power, desire, identity, androgyny

Vale Abraão é um exercício de recriação literária da personagem de Madame Bovary de Flaubert, acompanhando Ema Cardeano Paiva desde a infância, na sua luta contra uma insatisfação que lhe é inerente, ainda que de causa desconhecida. O romance ilustra a evolução psicológica da personagem e descreve o lugar delegado à condição feminina pela mentalidade social das margens do Douro provinciano e decadente do século XX. Ema transgride em nome do repúdio pela mediocridade, lançada na conquista da sua identidade, formatada na desilusão dos sucessivos ensaios amorosos, embora seja casada com Carlos Paiva, indivíduo que, pela sua pobreza de espírito, a dececiona e comove. A relação com os

¹ Doutorada pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2015. Membro do Centro de Estudos em Letras, CLABL - Círculo Literário Agustina Bessa-Luís.

outros e consigo mesma permite ler o atavismo e a manutenção de regras estanques quanto à identidade, o que acaba por conduzir Ema à morte, no leito do rio que, afinal, com ela se confunde.

O romance tem início com uma descrição detalhada e minuciosa da margem esquerda do rio Douro, lugar de descendentes de "homiziados e descontentes do mundo e das suas leis", uma margem "que não apetece tanto" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 7), e para a qual Ema Cardeano projeta, através da distância, à janela, ou pelo uso dos binóculos, propensa sempre à desvirtuação do reflexo, com o rio como eterno separador, as suas fantasias ou simulações de identidade. O romance obedece, então, a um movimento pendular, a nível psicológico e físico, encarnado nas ações e suspensões da personagem Ema, cujos traços a aproximam e afastam de Emma Bovary que lhe terá sido mote, verificável entre o passado e o futuro, entre a margem direita, solar, e a esquerda, sombria, entre o Romesal e o Vale Abraão, entre o *eu* e o *outro*, ou o *outro do eu*, expostas também, graficamente, na incursão do comboio enquanto movimento pendular na paisagem.

Estas insinuantes estruturas opostas ditam-nos leituras possíveis, assentes na dicotomia feminino/masculino, numa impossibilidade de harmonia e compreensão, o que nos leva a concluir da crítica à antiquada standardização das convenções sociais associadas ao género. Agustina Bessa-Luís parece demonstrar – numa perspetiva que se poderá ler como feminista ao representar a mulher além das cercanias do habitual – um impedimento harmónico, dadas as limitações associadas ao tradicional feminino e masculino, sublinhando o carácter andrógino dos seres. Desta forma, seria possível uma leitura *queer* de *Vale Abraão*, embora as raízes sejam feministas, na demonstração efetiva da autonomia das personagens femininas, visível na poética agustiniana, quer em Ema, incapaz de compreender-se e perdendo-se, por essa razão, quer em Quina, por exemplo, ou Eugénia.

Pretende-se, então, apresentar a leitura de cariz feminista de *Vale Abraão*, atendendo à representação de Ema e da mulher ou do feminino nesta obra, demonstrando a distinção feminino/masculino como estrutura básica que peca pela limitação do entendimento dos seres nessa compartimentação, assumindo Ema no seu papel de andrógina e na completude do seu ser – absoluto afinal nunca alcançado pela incompreensão de si mesma, dados os pressupostos anacrónicos em que a sua fantasia inicial se baseia –, ser externo e marginal, na sua incapacidade de aceitação do papel imposto à mulher, demonstrável no deterioramento do casamento e na manutenção de múltiplos amantes insatisfatórios e na

relação com outras mulheres, de que o episódio das bruxas de Carlão é ilustração maior. Desse modo, resta a Ema a morte, a dissolução no rio, serpenteante e profundo, afeito à narrativa agustiniana, resistente à descrição unívoca.

A escrita de Agustina oferece o lugar para a dúvida; de facto, a autora escreve a desdizer, a contrariar o narrador enquanto o sublima, criando a suspeita, lançando a descrença nas palavras que a voz narrativa profere. O narrador agustiniano, parece-nos, rendilha artimanhas contraditórias, explorando a sua falibilidade e ainda a da noção da voz única, da perspectiva infalível e inequívoca de quem conta a história. Os comentários da voz narrativa são constantes e esta só se resigna a contar a história quando se esgota a matéria de escrita sobre os defeitos, os limites, ou até qualidades do humano. A entidade narrativa, quanto à estória, é, então, parcial, pouco confiável, incoerente, por vezes, e, se tal é consequência de uma escrita como um jorro da autora, ou afirmação clara, nessas digressões, da inexistência de objetividade ou neutralidade, de um modo pós-moderno, ser-nos-á difícil de esclarecer. O que, no entanto, é verificável e acentuado é a propensão para a ideia de continuidade, de espiral sobre o discurso romanesco, como, aliás, a própria autora dá a verificar numa entrevista: "os meus romances nunca acabam" (cf. Isabel Allegro de Magalhães em "Os véus de Artémis", p. 164), o que se oferece como um tópico de defesa da ensaísta Isabel Allegro de Magalhães quanto à noção, no seu entender, de escrita feminina: ficção narrativa de autoria feminina ou da "palavra literária feminina", como lhe chamará Anna Klobucka, na mesma revista (*Revista Colóquio/Letras*, jul. 1992). Ora, esta instrutura agustiniana, esta dissolução da palavra, a nível formal, vai ao encontro da estrutura de sentidos, na medida em que aí se faz a defesa de um ser amplo e nunca limitado ao que a convenção social estipula.

Ainda no Romesal, lugar da infância e, também por isso, do simbólico, mitificado pelas recordações que teimam em fazer-se lembradas de forma constante – e de que o baile das Jacas é exímio exemplo – Ema valida já a propensão para a dificuldade identitária. É, pois, entre as projeções da sua sexualidade e as imposições do social, veiculadas nas relações de poder e fraqueza de mulher-homem e de inveja entre mulheres, aquando da visita às irmãs Mellos – o seu primeiro contacto social enquanto identidade autónoma com o mundo adulto – aquando da sua Comunhão Solene, que se revela a sua dissolução identitária.

Aos quinze anos, Ema imaginava, não cuidando do presente, "importuno e contrário às ilusões, que são mais preciosas do que as promessas da vida real" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 10). É neste semblante imaginativo que Ema se movimenta, desde sempre, para sempre, e no que se aproxima de Bovary, num estado de alma convicto de um futuro, afinal inalcançável. Quando Carlos Paiva procura o Romesal é avisado: "Depois da curva, mas vá com cuidado" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 10), tornando-se, depois, a descrição mais evidente quanto à manifestação de uma excepcionalidade que ali se avizinha, aliás, contida já no nome Romesal, possivelmente derivado de *romã*, fruto da fecundidade, da doçura maléfica, associada à perdição de Perséfone, seduzida por Hades com uma semente deste fruto, e, por essa razão, ligada ao eterno retorno das estações por via da mãe, Deméter. A romã, que dará origem ao desenvolvimento de outro capítulo, referido pela sua beleza e significância no título deste artigo, será, aqui, o fruto da sedução do poder, em vez da maçã, do pomo com que, na tradição judaico-cristã, Eva terá seduzido Adão. O fruto terá sido inscrito no Templo de Salomão, com dupla significância: quando maduro, de sucesso e poder e, quando seco, de pecado e destruição. A romã é associável à sexualidade feminina; na Ásia, é comparada aos órgãos reprodutores da mulher, à ideia de renovação. No texto, o narrador avisa-nos: "Era um lugar de delícias mas com algo de tenebroso" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 10), antecipando a caracterização de Ema. O Romesal é, então, o lugar da mulher, do gineceu, num sentido mítico, com as empregadas de volta da menina, da sua intimidade, da roupa interior e da presença projetada da mãe, da sua beleza e feminilidade, das subtrações da sua presença da vida pública. Trata-se de um reino doméstico, de um aconchego erótico, de segredos, punições, confidências e ciúmes, como nos revela a voz narrativa. Ema é-nos descrita com clareza: uma criança "sobretudo distraída de tudo o que não fosse uma fuga, um plano de fuga, sempre adiado e sempre prestes a resolver-se" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 13), o que evidencia essa presença e ausência simultâneas do e no real. Ema cria-se entre a ortodoxia da tia e as intrigas dos assuntos de fora, entre a elegância e as grosseiras maneiras das servas e jornaleiras, entre a noção do que era e a noção do que poderia ser. O lugar da romã, ou de forma simbólica, o Romesal, é o lugar do feminino, de onde Ema se cria segundo a noção tradicional do ser mulher. É nesse lugar que Ritinha, muda, "singularmente curiosa e alegre de conhecer o mundo" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 17), uma sibila, nos é apresentada, capaz de distinguir a casta das uvas e as regras ou a vida sexual das mulheres só de ver as suas nódoas, em tanto ausente das simulações burguesas.

Assim sendo, Ema não deixa de ser uma Perséfone, sombria ou solar, da lua ou do sol, incapaz, porém, de se entregar a essa dubiedade que sobre si recai. Esta noção é-nos oferecida claramente aquando da visita às Mellos: "ficou assente que ela era uma mulher assustadora" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 18), descrição que a há de perseguir. O que não se adequa ao expectável não pertence ao mundo do real, e, assim, Ema dissolvía-se na sombra, dada a ameaça que constituía. As noções de medo, inveja e poder dialogam na aparição da beleza manifesta de Ema. Repare-se que o primeiro momento social, ou de avaliação, como prova iniciática, como pedido de autorização para a existência formal, é feito na presença de duas senhoras *distintas*, símbolo da sociedade aristocrática, tradicional, que a limitam e a excomungam imediatamente. O romance diz-nos, logo depois:

Em tudo havia uma regra, produzida pela necessidade: uma ordem que a experiência tinha posto à prova e depois adotado com uma determinação quase cruel. Por exemplo: as filhas da casa não tinham o mesmo tratamento dos rapazes; eram criadas à parte, debaixo duma severidade paternal que se destinava a moderar nelas as fantasias eróticas e as paixões que, se mal disciplinadas, lhes seriam fatais. Embora as coisas tivessem mudado, Paulino Cardeano conservava restos dessa educação austera, sem risos e sem intimidades (BESSA-LUÍS, 1999, p. 18)

E, depois, sobre as senhoras Mellos, o narrador, ainda comentando este encontro, acrescenta: "estavam diante dum caso único; uma rapariga capaz de livre decisão e que nem sequer tinha a ideia do que era a submissão" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 19). Feridas no seu orgulho e na ideia de organização social, no espaço ao qual se deve preservar a mulher e a sua relação com os demais, as Mellos tomam-na como uma *estranha*, um desafio à sua cultura, ao seu privilégio: "A cultura não é mais do que isto: um conjunto de prerrogativas" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 20), portanto, um direito inerente à casta superior que ali a desvia da pertença à sociedade que integram e, de forma patriarcal, prolongam. A ambição de Ema, que elas pressentem, poderia pôr em causa os valores instalados. De facto, não será a única vez que Agustina se referirá à agreste relação entre mulheres nesta obra. Submissas, ou fingindo-se submissas, como alerta Laura Fernanda Bulger em "Configurações e transfigurações em «Vale Abraão», de Agustina Bessa-Luís", estas mulheres configuram a noção de inveja semeada pelo paternalismo bacoco, a regência pela ordem masculina superior que delega simulações de poder na figura feminina consciente da sua submissão, da sua aceitação da ordem estabelecida, e por isso merecedora do que quer que lhe queiram

dar. Esta ordem ancestral, como o próprio Vale Abraão documenta, pela sua história, enquanto símbolo maior da sociedade patriarcal, incide sobre um tempo e um espaço milenares, míticos, que, contudo, pela descrição de decadência, seja social, seja moral, seja económica, com os velhos solares em destruição lenta, – e repare-se no valor fundamental do símbolo *casa* em Agustina Bessa-Luís enquanto figuração do eixo do mundo, marca maior dos conceitos com que se rege a sociedade – parece aproximar-se do fim, quanto mais não seja pela percepção por parte das mulheres da sua condição de autonomia face ao pai. Há, pois, nos passos de Ema, a procura de uma *mãe*, de uma figura feminina fundadora, seja de volta da presença-retrato da sua mãe (também chamada Ema, numa circunferência que se anseia atávica), seja na da Senhora, no quadro do Vesúvio, como evocação de uma representação maior; se não de um matriarcado, pelo menos da destruição de uma circularidade e repetição do papel da mulher, casta e silenciosa, enfim, submissa. Ema identifica-se com a vivência luxuosa da mãe e a noção de poder conquistada pela Senhora, com grandes tribulações quanto ao equilíbrio de ambas ou superação de uma em favor da outra. Agustina Bessa-Luís ilustra a inveja entre mulheres, dispersada pela figura absorta da sociedade, da manutenção de um certo feudalismo sobre a figura feminina, enfatizando, pois, a dificuldade na evolução social. É como se as mulheres lutassem entre si pelas réstias de poder que os homens foram deixando, distraída ou sonsamente, para trás, compreendendo a divisão operada com a distração e consequente manutenção da sua cultura, ou das prerrogativas, como explica Agustina, do seu privilégio, diríamos.

Assim, não é insólito o episódio magnífico das bruxas de Carlão. A disputa pelo poder, de uma forma universal, generalizada – que da beleza se infere e que de imediato sinaliza Ema – é um aspeto recorrente em *Vale Abraão*, enfatizando o lugar subalterno da mulher que Ema não compreendeu, embora tenha casado e pretendido fazer parte desse mundo, como se, enganada pelo binóculo, delegasse no futuro uma projeção de um passado com o qual não se identificava. O episódio refere, na abertura, que Ema gostava de receber os cumprimentos dos homens, que, embora velhos, faziam brilhar o desejo nos olhos. Ora, a noção de desejo é, a par de poder, conceito e símbolo fundamental para compreender *Vale Abraão* e as suas leituras do feminino, já que se submete à ideia de poder de um género sobre o outro. Como uma guerra constante, cada parte luta pela dominação da oposta, como refere Laura Bulger, embora a mulher esteja ciente da sua desvantagem. Por outro lado, a descrição da decadência do sexo masculino permite-nos concluir das

limitações impostas aos dois géneros pelas conceções sociais arcaicas visivelmente corroídas pelo tempo de que esta geração burguesa parece ser, ainda, portadora. O episódio da viagem a Carlão é narrado com interrupção constante, pejada de informações e comentários sobre outros diálogos de Ema, nomeadamente com Pedro Dossém – que a adverte: "És desobediente e acabas por matar-te" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 149), incapaz de a transformar numa Lola Mendes de muito futuro, qual Pigmaleão – ou ainda sobre a escassez no tempo juvenil da Senhora, caracterizada também ela pela sua indignação, a menção às viagens a Paris, aos árabes, à sua preferência por mulheres, petróleo e cavalos, por esta ordem, suscitando a comparação dos elementos enquanto bens materiais. Consciente do desconforto da sua presença entre as mulheres de Carlão, Ema sente-se obrigada a abandonar o espaço: "Daqui a pouco estão com raiva de mim e não vão deixar-me sossegada" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 150). Era o despeito, glacial, que recebia, das mulheres que "Durante milénios tinham afinado o gosto para a profissão de carrasco de alguém":

As cunhadas eram como bacantes no cimo das montanhas; tendo morrido o último velho, que organizava os seus preconceitos e as explicava perante a sociedade, elas estavam prontas a despedaçar e a beber o sangue dum inocente. Bastava que ele se apresentasse, e fosse reconhecido pela diferença, estigma de morte (BESSA-LUÍS, 1999, p. 151)

Neste caso, não é bem a beleza de Ema a estimular a inveja, nem a posição social, ou também isso, mas é sobretudo a noção da culpa, ou submissão, que Ema não porta, a coroação de Eva ou Pandora, de danada entre os seres, de que se investe a raiva contra Ema, vítima absoluta, oferenda à exploração pela aparente indiferença a este destino. "Não há mulheres boas" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 151), diz uma voz, não a de Ema, mas a de um Douro milenar, arcaico, projeção local de um universo sem paredes, ao jeito de Miguel Torga; o espaço, mais do que físico, é incontornavelmente humano. Essa voz conclui a vivência feminina, delimita a sua contradição e a incongruência das relações femininas entre si, na noção de vítima e carrasco, de ressentimento e de culpa. Esta inveja entre as mulheres, lida neste episódio, funciona, então, como manutenção da norma, do sentimento de culpa e submissão, originando, desse modo, o ressentimento que todas as mulheres sentem e que transita das relações com o submissor para as relações entre pares, onde se adivinha o conflito dadas as réstias de poder distribuídas pelo homem.

Havia trezentas bruxas nas cercanias... mulheres com um sentimento de terem vivido, ou só previsto, uma usurpação... A inveja dócil, quase compassiva, que experimentavam perante uma rapariga amada e que tinha os filhos ao redor dela, puxando-lhe pela saia, essa inveja mortífera e pálida, universalizava-se (BESSA-LUÍS, 1999, p. 152).

A voz narrativa recorre ao folclore e aos mitos populares, no papel das bruxas, *do mal de inveja*, criando uma atmosfera densa e doentia, na perseguição do seu objetivo, associando as mulheres a um mal contrito e milenar, mítico, reflexo da imposição do injusto ou da usurpação. "A invejosa tornava-se primeiro melancólica ou agitada; depois tornava-se maldosa" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 152). De facto, a voz narrativa explica que a inveja era, afinal, o motivo dos diferentes humores associados à mulher. Metaforicamente, condensa-o na figura da inveja, por oposição à explicação habitual, reflexo de um pensar limitado e paternalista, relegado para a natureza biológica da mulher: "Não eram as regras menstruais que afetavam os seus sentidos [...] Não era a vibração uterina que decidia dos venenos [...] Era a inveja." (BESSA-LUÍS, 1999, p. 152). O campo biológico desvia-se para o social, simbolicamente prefigurado, traduzindo-se na luta da mulher entre mulheres e da mulher contra o homem. E, numa menção direta à Igreja e à repressão das bruxas, relembra a perseguição que se lhes fez, desmistificando, afinal, a razão. Nem diabo nem mal, apenas inveja, "o seu maciço desejo de vencer tudo o que brilha": "o invejoso começa por esperar prodígios da sua impotência, e acaba por querer reduzir tudo à sua medida" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 152).

Este desvio do biológico para o social merece atenção, explicitando talvez uma compreensão não essencialista por parte da autora em relação ao formato feminino e ao âmbito da sua representação no real. Não olvidará, decerto, características vinculadas ao orgânico, ao corpo da mulher, mas não o toma como limitação ou justificação para a atuação da mulher no mundo, o que promove o diálogo com a crítica feminista atual e a diversidade de conceitos daí decorrentes. Esta perspetiva é assaz interessante se pretendermos destacar uma consciência feminista em Agustina Bessa-Luís, aproximando-a de um significado *queer* no que de andrógino o seu pensamento sobre os seres e sobre o humano não submetido às convenções sociais decadentes, tal como os solares durienses do romance, revela. No texto, lemos a decadência da burguesia e de um tempo áureo lembrado com melancolia, por oposição a um novo formato social, radicado na figura de

Ema, a sem mácula da culpa do pecado original, aquando da tentativa de Pedro Dossém na socialização daquela: "As primeiras avançadas de Pedro Dossém não obtiveram resultado [...] o grupo que a recebeu [...] tomou uma atitude que é típica da burguesia: a de medo. Uma ousadia e um gosto sanguinário deviam fazer-se notar na figura deliciosa de Ema" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 88).

Os textos de Agustina estão carregados de contradições; são os atos das personagens, as informações dos narradores, representando, portanto, a manifestação do humano. Este tema, da representação feminina, nunca é estanque ou interposto como um assunto independente, já que ele evoca as relações de mulheres entre si e destas com os homens. Agustina Bessa-Luís conclui das dificuldades que as (de)limitações acarretam, evidenciando-as, então, no contraditório. Ema é representada quase como *borderline*, numa feminilidade diminuta, ainda que bela e temível². Seja porque fuma ou bebe como um homem, e, sublinhe-se, "ela não se interessava muito por homens" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 92), seja, assim, pela contradição dos múltiplos amantes, a voz narrativa conta pequenas histórias sobre a sua indecidibilidade: "Um dia, um homem seguiu-a num Ferrari e entrou pelos portões dentro de Vale Abraão, julgando seguir uma mulher fácil. Ema saiu do carro, tinha um fato de homem de seda crua [...] O homenzinho [...] olhou para ela descoroçoado [...] Acho que me enganei" refere, ao que Ema responde, severa, subversiva e sardónica: "Dê a volta devagar, não me estrague as hidranjas" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 94). O feminino e o masculino enredam-se, mesclam-se e despedaçam-se, nem sempre capazes de notória separação. Se tão depressa são apresentados como pertencentes a um género, e a movimentos típicos de um género, as personagens rapidamente se ausentam desse lugar comum, cedendo ao outro. Dessa forma, é fácil considerar uma leitura *queer* de algumas passagens, na androginia que ponteia a obra, numa indiferenciação identificável nas personagens, numa reformulação de unidade, ou inteireza individual. Em Agustina, o par, ou o casal homem-mulher é, no mais das vezes, inviável, tanto pelas associações anacrónicas ao expectável de cada género, como pela delimitação da preferência sexual regida pelo sexo, biológico, pelo que o ideal de androginia toma forma como a instauração de um indivíduo acabado, perfeito, sem necessidade de busca e achamento de um oposto, o que provoca desconcerto no social e reverte a suposta aceitação do sujeito (Ema, por

²A par da descrição de Custódio, de *A Sibila*, ou mesmo do jovem Fortunato na obra em estudo: "Agora, os rapazes da vinha deixavam em crescer o cabelo; este caía em cachos na nuca, davam-lhe um ar virginal e um pouco ambíguo" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 122).

exemplo). Se, de facto, se chama a mulher a terreiro e se lhe dá a oportunidade de fala³, também é inegável que essa dádiva permite a demonstração de outras liberdades ao indivíduo, alargando-lhe as ambições⁴.

No caso de *Vale Abraão*, as personagens veem as suas identidades diluídas. Alda Maria Lentina refere, no artigo “Agustina Bessa-Luís, et la «con-fusion des genres»”, na conclusão, identificada como “Queering Agustina”:

Enfin, les romans de l'auteure s'inscrivent bel et bien dans une 'pensée *queer*', car ses personnages masculins sont les précurseurs, dans la littérature portugaise, d'une nouvelle identité, celle que Marilyn Roxie qualifie de «Gender-queer», à savoir 'un genre pour lequel ni “homme” ni “femme” ne sont des descriptions adéquates' (LENTINA, 2016, p. 111)

Há, pois, um(a) *ideal/ideia de homem* e um(a) *ideal/ideia de mulher* como que sedimentado num programa tradicional que, afinal, ninguém põe na realidade em prática, a não ser na exigência aos demais. Ou porque o tradicional se esgota, doentio e moribundo, ou porque o anúncio dessa morte seria, também, o edital da morte de um tempo de esplendor, a decadência prolonga-se agonizante nas mãos dos protetores de uma velha classe privilegiada (cf. os diálogos sobre as mudanças sociais entre Fernando Osório e Pedro Dossém, por exemplo) De facto, quando Ema conhece Pedro Dossém no Vesúvio, a voz narradora certifica-se de que, além de compreendermos esse mundo simulado na personagem entabulada por Ema, que “agia como se tivesse de conquistar Holofernes no seu arraial”, mas que, “na realidade, não passava dum erotismo tabelado pela utopia do poder e da importância social” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 83), certamente apostada em contrariar a sua certeza absoluta, “que uma mulher, ao ser engrandada no ventre da mãe, já está marcada para o insucesso” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 72), Dossém nos seja apresentado

³Alda Maria Lentina demonstra, na sua tese, de 2012, os mecanismos através dos quais Agustina Bessa-Luís valida uma *herstory* na sua obra, examinando também a noção de heterossexualidade. Já em 1992, Isabel Allegro de Magalhães, na *Revista Colóquio Letras*, defendia alguns traços da ficção narrativa feminina portuguesa, sublinhando na obra agustiniana a criação de personagens femininas, a centralidade do espaço, a vivência do tempo, a construção da narrativa ou a ausência de uma estrutura, a recontagem da história, a ligação telúrica, as relações intersubjetivas, entre outros, como vetores fundamentais da “intenção de rompimento com o tecido verbal habitual”, ou enquanto denominadores simbólicos comuns ao grupo social composto pelas mulheres escritoras (MAGALHÃES, 1992, p. 151).

⁴Leia-se, a propósito, Laura Fernanda Bulger, “Configurações e transfigurações em «Vale Abraão», de Agustina Bessa-Luís”, ou ainda “Agustina Bessa-Luís, et la «con-fusion des genres» de Alda Maria Lentina e Catherine Dumas e “O Poder de «fazer mundo» em algumas escritoras contemporâneas portuguesas”, onde se menciona a androginia, o hibridismo de género e a possibilidade *queer* em algumas personagens.

como um "snobe de província, não lidava senão com nomes e nunca com pessoas" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 87).

Portanto, na poética agustiniana, em concreto no romance em estudo, a inveja não é uma *coisa de mulher*, é, antes, uma situação que ocorre pelo facto de entre elas se manifestar esta contenda de poder ou de simulação de poder, baseada na concretude dos atos patriarcais da sociedade.

A imposição social da condição da mulher dependeu sempre da ordem biológica da mesma, pelo que Simone de Beauvoir, em *Le Deuxième Sexe*, proclamou a relevância da requalificação da teoria. De facto, os diálogos de Ema e Pedro Lumiares relembram-no quando conclui, implicando também o masculino: "Não se nasce mulher ou homem: aprende-se.", ao que Ema responde sobre os mal-entendidos das relações, as aprendizagens dos ofícios, o "ofício de homem", cuja narrativa põe em causa a vivência dos sujeitos. O diálogo continua em torno da noção de exatidão ou da inexatidão, da incapacidade de sentido, e, desse modo, o seu confidente "visionava para Ema um destino trágico" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 209).

Ema evidencia um declarado problema identitário, em busca de um sentido para si que a sociedade não parece disposta a assentir-lhe. Os espelhos, as fotografias ou pinturas, aliadas aos reflexos das janelas, da superfície do rio, como uma presença muda, ainda que rumorejante, contabilizam inúmeras expressões da imagem de Ema, da parca consolidação da sua identidade. Está entre duas margens, à margem, e escolhe o centro, as águas redentoras. E é de forma assaz poética que se compara à rosa, símbolo do perfeito e do acabado, associando-lhe o movimento baloiçante da sua origem etimológica. A palavra, ou o nome da *rosa* – esse poder infinito da palavra – posto em causa, pelo significado que acarreta, não transparece, não é óbvio aos olhos de quem vê. Esta interrogação face ao que se diz, à norma com a qual se destaca um significado face a outro do real, importuna Ema, igualmente incapaz de se nomear e, assim, identificar-se face aos demais, que não seja, meramente, pela negação. "O que repugnava em Ema era o facto de ela não agir de acordo com nada sujeito já a conselhos; não se conduzia como alguém que aprendeu, mas alguém que está posto num deserto de significados" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 211). Se substituirmos rosa por mulher, "porque é assim que se chama" será uma explicação bastante diminuta. Resta a dúvida, a interrogação constante do que é aforístico e limitado, numa atitude subversiva, não só pelo prazer da contrariedade. Mas Ema descobre, entretanto, a origem

etimológica, sânscrita, que denomina a rosa (apenas a rosa?) como a *balançante*, *a que baloiça*, e "profundo foi o movimento que se apoderou do espírito que o notou" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 210). Na verdade, rosa nunca responderia, como explicita a voz narradora, à pergunta "Porquê rosa?" O ser e o não ser perpetuado no movimento de balanço encontra-se, como houve já oportunidade de mencionar, 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. "No balouçar é; e deixa de ser" e, por isso, Agustina declara: "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 construída para parir filhos, o que não constituiria surpresa. Mas seria esse critério apropriado ao objeto?" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 211)

A caracterização sumária de Ema, enquanto mulher, e, desse modo, "construída para ter filhos", é posta em causa por si própria, arrasando os últimos mitos de um tradicionalismo que ainda resiste na capacitação social do feminino. E Agustina Bessa-Luís afere da linguagem e da sua imposição no mundo social: "Nenhuma linguagem é definitiva. Ema procedia dentro dessa noção; e causava repugnância por isso" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 211). Ema transgredir o modelo simbólico falocêntrico, reiterando a mulher como um indivíduo. Neste sentido, talvez encontremos em Ema vestígios da teoria de Julia Kristeva, cuja "recusa da imagem reificada da mulher enquanto o 'outro do homem' valida a sua heterogeneidade, a sua diferença positiva, salientando, assim, "a situação da mulher enquanto 'estrangeira' em relação ao poder simbólico" (cf. *Dicionário da Crítica Feminista* 2005, p.53). Kristeva desenvolve esta noção, delimitando a mulher como uma alienada, ou desapossada da linguagem e do poder – duas situações cristalinas em *Vale Abraão* na manifestação do silêncio feminino –, cuja mudez necessita de preenchimento, na rejeição de "tudo o que é finito, definido, estruturado e carregado de sentido no presente estado da sociedade" (*ibidem*). A linguagem, enquanto prática significativa na qual e pela qual o sujeito se transforma em ser social, assentando na teoria lacaniana, é essencial a esta reivindicação da fala, da voz e, claramente, na retoma da identidade, seja feminina, na desconstrução das suas incumbências, seja na declaração da sua identidade sexual. Não deixa de ser interessante o facto de esta subtileza ser tão poeticamente conseguida no texto, na figura da

rosa, em formato poesia que, segundo Kaplan, é a "linguagem mais enfaticamente negada às mulheres, a forma mais concentrada de linguagem simbólica" (*ibidem*).

As teorias feministas apelam à consideração das relações de género, tidas como constructos sociais. Teresa de Lauretis (1987) explicita, para lá das tecnologias do sexo de Foucault (1990), as tecnologias do género, compreendendo as noções de representação e construção como premissas básicas da sua teoria. Os papéis de género advêm, então, nesta perspetiva, da representação de propriedades construídas e associadas a cada género, pondo em relevo a legitimação das mesmas e fundando a identidade, o valor ou prestígio, do indivíduo face à sociedade. Lauretis sublinha, ainda, a dificuldade de as mulheres se representarem de acordo com uma linguagem estipulada pelos homens, aquilo a que Maria Isabel Barreno (1985) chamaria de o falso neutro. Judith Butler (1990), por sua vez, critica a hegemonia da naturalização do género segundo o sexo biológico, e, em consequência, o binarismo do desejo e a legitimação da heterossexualidade, mantendo o papel de género como delimitação dos papéis sociais. *Vale Abraão* condensa em si alguns aspetos da crítica, sem, contudo, se prender profundamente a qualquer teoria. Bessa-Luís acrescenta, assim, ao cânone, premissas que dão palavra à perspetiva feminina, fundamentando-a e questionando a validação feita por esse mesmo cânone. Esse é um ato sub-reptício ou subversivo de desafio, propondo alterações de dentro para fora.

A maneira de Ema é, também, símbolo da falha simbólica do feminino (e repare-se que o primeiro amor foi por um rapaz inválido); o corpo, nessa deformidade, põe em destaque o movimento baloiçante do ser e não ser de Ema, o seu carácter excepcional, exceção⁵ esta medida nas constantes saídas de *Vale Abraão* e nos regressos, no abraçar de uma vida familiar, dedicada, que excitava Carlos, e na sua deserção, física e psicológica.

No cenário de Carlão, regressando à análise desse episódio, Ema sente repulsa, para, contudo, se identificar logo de seguida: "Ela era uma invejosa, uma delas", sublinhando-se a consciencialização do seu estado: "se fosse pobre, abria nicho de adivinha" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 153). De facto, recorda-se o baile das Jacas, segundo momento de fulgurante importância para a perceção da relação de Ema com a alta sociedade, com a projeção de um ideal bovarista, e a inveja: "Desde aquele baile em que

⁵Ema, que ouvia, aquando da sua infância, falar da Senhora, comentará: "Uma mulher assim deve ter seis dedos, para que se reconheça" (BESSA-LUÍS, 1999, 146).

sofrera com a glória das mulheres ricas e que lhe pareceram usurpadoras, sendo Ema a verdadeira herdeira da terra, ela não sossegara mais" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 153). Ora, esse momento marca, afinal, a mudança do seu estado de espírito. Se até aí não tinha ainda verdadeira consciência de si, da sua presença, passa a tê-la, constatação simultânea da sua inveja: "Transformou-se, aí, num ser invejoso em toda a sua plenitude" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 153). Como se em contacto com a imagem de outrem, Ema tivesse reconstruído a sua, patente nessa inveja de ser como, afinal, não era nem viria a ser, dadas as divergências que também essas mulheres demonstravam. Um dos vocábulos repetidos no romance é *imitar* ou *imaginar*, revelando a noção de aparência e simulação decorrentes da submissão às regras milenares, oferecendo-se à leitura crítica feminista e conseqüente relação com o termo *representação*. Ema imita o que as outras, na verdade, talvez não sejam. Imita-se, então, uma ideia, uma cultura, prerrogativas de uma concepção social.

Mas este conceito ultrapassa a associação à ideia de bovarismo quando este é delimitado como um processo de recriação do *eu*, como uma patologia de identificação com uma personalidade que se admira ou inveja. De facto, Ema Cardeano, ou Paiva, sofre de um bovarismo que transcende uma certa vaidade, e que desemboca no desconhecimento do indivíduo, na parca tentativa de conciliação do imagético de si mesmo, do que de si é socialmente expectável e da sua projecção mais íntima. Alguns estudos associam o bovarismo a uma faculdade inerente do ser humano, assente no progresso, enquanto outros o observam por um viés negativo, patológico. O ideal e o real são, para Maryse Choisy, dois estados perpétuos do ser: "nous balançons perpétuellement entre rêve (idéal du moi) et réalité (moi réel). En cela nous sommes tous des Madame Bovary" (*apud* LOPES, 2010, p. 12). Jacques Lacan associa o termo à noção de personalidade e Agustina parece enredá-lo no conceito de identidade.

Ema é uma mulher que, segundo vários comentários do narrador, age como um homem. Como uma carência, essa particularidade de ser homem, mesmo quando Dossém "queria ensiná-la a ser uma senhora" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 148), encontra-se no seu desapego do espaço interior, nas constantes deambulações, na relação fria com as filhas, no adultério, na postura associada generalizada e tradicionalmente ao masculino. Agustina Bessa-Luís aponta, então, essa característica como uma excentricidade aos olhos de uma sociedade tão arcaica como a história do Vale Abraão e de seus fundadores, retomando a tradição bíblica judaico-cristã nessa sedimentação. Ema falha não por ser adúltera, não por

ser mãe ausente, ou por não se lhe adequar o papel de dona de casa feliz no seu papel de anfitriã engalanada – esse centro de mesa para romãs – mas porque não faz convergir a sua identidade para a realidade, pelo desconhecimento do seu *eu* e não por qualquer vago absoluto. E talvez por essa razão esta Bovarinha se distinga da outra, Bovary, encetando uma imprecisão na sua aceitação, ou na aceitação do que leva a cabo enquanto ser independente, em vez de uma desilusão face ao que projetou. Cite-se o passo:

Mas o papel de mulher de casa não era o seu forte, nem ela parecia interessada em representá-lo. No entanto, em certos momentos, quando Carlos [...] trazia convidados, Ema preparava uma noite deliciosa, sendo ela o centro da mesa, com o seu lindo colo em que as pérolas rolavam; e as mãos brincavam com o talher, parecendo acariciar uma ideia assustadora, e no entanto carregada de esplêndida passividade, como a própria faca de *vermeil* [...] punhalzinho rombo com uma doçura na lâmina sem fio. Um centro de mesa para romãs, fruta que não era sujeita a podridão, que não se corrompia para lá da casca dura, cada vez mais curtida, dura e bronzada (BESSA-LUÍS, 1999, p. 263)

Mal refeita da viagem, Ema regressa a casa, para um momento de acalmia, em que veste a pele de esposa modesta, sob a capa da humildade ("que era o orgulho com má saúde" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 154), e, nesse contexto, o narrador acrescenta: "Os homens olhavam para ela com desejo que não era completamente conferido aos atrativos dela, mas que era sobretudo um prémio pela submissão" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 154), sublinhando esta noção de prazer oferecida ao outro, serviçal, de que resultaria plenitude e que seria mais irresistível do que o amor.

O amor, enquanto tema, em *Vale Abraão*, não obedece a nenhum fulgor espiritual ou mesmo carnal, é mera simulação e moeda de troca entre as personagens, excetuando-se, talvez, a relação de Nelson e Ema e depois de Ema com Fortunato, de onde se extrapola um sentimento mais verdadeiro. Mas, perto do fim, tudo acaba em irresolúvel dissolução, seja no real, seja na imagem dada sobre ele: "Agora já não davam jantares", não havia férias nem vindimas ou "pedantes reuniões nas quintas" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 264), o cenário outrora aristocrático e fino do Douro decaía, tal como o produto humano dessa decadência moral. Quando se dá o reencontro de Ema e Nelson, ela conclui: "Eu também estou mudada", para, depois de dissipado o pacto do desejo, ser saudada "como um pacto de guerra", o que lhe agradava imensamente, tida como inimiga, o que seria dizer, afinal, como uma igual, um homem, na compreensão do mesmo poder (BESSA-LUÍS, 1999, p. 261). Mas, para Nelson, recontactar com a beleza de Ema foi a garantia da perda da sua vida.

Fortunato, antes um "menino andrógino" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 120), é mencionado entretanto, a propósito do qual a voz narradora nos dá a percepção de mudança de estado aos olhos de Ema, pois "via-se que o seu rito de passagem se dera e que ele guardava a respeito das mulheres um sentimento esquivo", e a "felicidade total em que as palavras eram supérfluas" não foi, contudo, retomada, já que os encontros posteriores foram inferiores "àquela representação do desejo" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 127).

O narrador distingue-nos duas informações do amor para Ema, na consequência da questão "Mas era o amor o que levava Ema ao Vesúvio [...]?", informando-nos, de imediato, sobre os epítetos do marido da Senhora, o defunto, o morto e o desaparecido, validações claras da anulação do masculino perante este feminino simbolizado pela pintura da Senhora que Ema, afinal, procura no Vesúvio, "Uma declaração de poder" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 241). A primeira informação do amor foi "coada pelo ralo daquele confessionário [...] viu a mãe amortalhada no vestido de noiva" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 241), cena repetida ao longo do romance. A morte da mãe é marcada pela neve de março, tal como o dia do casamento da mesma, numa demonstração de uma certa castidade e simultaneamente infertilidade, noção de esterilidade das relações. A intangibilidade que daí decorre na observação do amor para Ema é irrefutável, constatação confirmada, depois, pela impressão do caixão em Ema, uma "afirmação sublime" sugestiva da ressurreição. "A mãe foi para o céu [...] Ema achou que era impossível. E que, com isso, tudo era impossível. O amor também" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 267).

A segunda informação do amor colheu-a Ema na observação dos noivos de Vidago, numa resignação da noiva aos avanços do noivo, na corrupção do desejo precipitado, como refere a voz narradora. Mais ainda, Eva assistiu a uma espécie de violação, uma possessão pública, de que Ema recordará o sofrimento da jovem: "Porque suporta tudo? – pensava Ema. Era um enigma para ela o humilhante discurso do prazer; ela, abandonada, na confiança que havia de ser um dia veneno das recordações" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 243). Ema rebelava-se, indignada, incapaz de qualquer ato submisso, tomando o lugar fero associado ao homem nas suas relações amorosas e carnavais. Assim sendo, também o sexo em *Vale Abraão* se rege pela segmentação do poder. De facto, já Michel Foucault analisa a dinâmica entre o sexo e o poder nas sociedades ocidentais em *História da Sexualidade*.

Uma outra incursão pela relação de Ema com outras mulheres narra a sua vivência no "colégio de raparigas", onde a injustiça se manifestou numa "aparência sensível do masculino", figurada na professora de caligrafia, ou seja, na ambivalência da sua preferência sexual, pela referência ao olhar "pecaminoso" da mesma sobre as alunas, ou, antes, da identidade de gênero, demonstrando a sua violência contra Ema: "Que bem me sabe! - disse ela, como se comesse um doce, um 'papo-de-anjo ou uma bolacha de hóstia [...] A injustiça sabia-lhe bem e despertava o seu lado cantante" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 255). Já em *A Corte do Norte*, o narrador refere: "Odiavam-se, essas mulheres intermináveis nas suas manias de descontentamento que atingia a raia da desesperação e da injustiça. Na verdade, amavam a injustiça pela força dos seus conhecimentos interiores, que sempre ultrapassam o saber adquirido", e, dando a palavra a Rosamund, questiona-se: "Porque se detestam as mulheres entre elas?" (BESSA-LUÍS, 2008: 163). Ora, bem vemos que as relações difíceis das mulheres entre si são mote constante em Agustina. Não raras vezes, associa esta postura da mulher ao masculino, delimitado pelo corpo no prazer do injusto, que "dilatava a vulva que se fazia potente e macha", na atribuição de condições e adjetivação normalmente associadas ao homem. O medo é, então, demonstrativo de vulnerabilidade: "Apanharam-me de ponta e não me vão largar. Sou como um diospiro bem maduro [...] Não tenho escapatória agora que cheiraram o medo e viram as minhas mãos a escorrer água" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 256).

A relação estabelecida com as filhas, Lolota e Luisona, é fria e distante. Com Ritinha, uma sibila, sabedora de todos os mistérios intraduzíveis por meio da palavra e por isso muda, Ema mantém uma relação franca, encontrando nela grande nobreza na aparente simplicidade das suas ações, embora se evidenciem também os maus-tratos de Ema sobre Ritinha aquando da juventude, num ato de poder social de uma e submissão de outra.

A representação objetiva de Flaubert não cabe nesta narrativa de Agustina Bessa-Luís, evidenciando, no ver de Allegro Magalhães, característica típica de uma escrita feminina. Em *Vale Abraão* não se delimita a constatação de feminino e masculino por uma série condensada e estanque de adjetivos e propriedades. A realidade profunda de Ema é a do ser humano, nunca linear, o que acontece com Carlos e Pedro Lumiães ou ainda Pedro Dossém (tratados por "eunucos" pelo narrador (BESSA-LUÍS, 1999, p. 137), delimitados por uma suposta fraqueza que, no entanto, se poderá ler como negação da imagem de macho delegada tradicionalmente às personagens masculinas.

Estas valorações ausentam-se do espaço inequívoco da objetividade dos estruturalismos, voltando-se para um subjetivismo próprio do pensamento moderno e pós-moderno. Agustina escreve desconstruindo, dizendo *contra*, na perspectiva de Catherine Dumas, num artigo em que desenvolve a noção de *artista* na poética agustiniana, lançada numa "tensão contraditória" (cf. *Interdisciplinar*). Ainda nesse artigo demonstra:

Já tive oportunidade, em artigos anteriores, de salientar linhas discursivas de cunho feminista na obra de Agustina Bessa-Luís [...] Por outro lado, encontramos textos de teor ensaístico com interpretações que se podem taxar de misóginas e que foram denunciados a seu tempo pela crítica feminista. No entanto, esta rede de personagens e referências à volta da criação artística encontra uma origem profundamente autobiográfica concentrada na figura de Quina e nas paisagens que a rodeiam. [...] A partir de Quina, nascem filiações que podem ser interpretadas como uma forma de sororidade, conceito perfeitamente feminista (DUMAS, 2015, p. 17)

Estas ambivalências do feminino e do masculino, do andrógino enquanto ser na comunhão dos opostos são perfeitamente delimitáveis no universo agustiniano. Recordemos Quina, uma das entre tantas personagens saudadas pela mão firme do narrador, nunca benevolente na descrição das pequenas indecências da mesma, e afável na revelação das propriedades admiráveis: "um dos aspetos mais característicos de Quina era desprezar por princípio todas as mulheres" (BESSA-LUÍS, 2009, p. 110). Ora, como podemos, então, pensar em Quina como objeto de defesa do feminino na sociedade, e de demonstração de sororidade nesta descrição? Na continuação da descrição desse desprezo, o narrador dá-nos conta do amor que Quina sente pelo homem enquanto figuração social do poder e pelo

secular prestígio dos seus direitos [...] Mas ria-se de todos eles, um por um, pois lhes encontrava inferioridades que ela, pobre fêmeazinha sem mais obrigações do que as de chorar, parir e amar abstratamente a vida, pudera vencer, não tanto por desejo de despique como por impulso de carácter, e utilizando para isso, sabiamente, todas as suas fraquezas como os seus dons" (BESSA-LUÍS, 2009, p. 110).

Há, sem dúvida, um louvor à resistência de Quina quanto às fraquezas ou inferioridades masculinas, propriedades essas delegadas ao humano de uma forma geral, e dependentes da figuração social tradicional associada aos géneros, resistência essa que não encontramos em Ema e que a leva ao fundo do rio. Enquanto Quina se apercebe da

harmonização que pode equilibrar na sua figura de mulher e cabeça de família na mediação dos opostos, Ema parece esquivar-se da capacidade que lhe fora dada e que podia ter desenvolvido além dessa dádiva do real: "Nada do que sucede nos diz respeito, exceto quando é convertido a uma criação própria", lemos em *Aforismos* (BESSA-LUÍS, 1988, p. 26).

A contradição, quer no texto, quer na personagem, reflete a natureza humana e as suas dominantes. Assim sendo, Ema é, de forma constante, recriada, ou reequacionada, não só através da associação à rosa enquanto símbolo do perfeito e do unitário, apesar de claudicante, mas também da renegação da romã enquanto evidência de um feminino dotado de valores tradicionais, ferozmente essencialista. Sobreposto o social ao biológico, na escansão dessas propriedades e características, na narrativa agustiniana a questão identitária afeta ao género é profunda, não só na figuração de Ema, como na de Maria do Loreto, e ainda na de Simona. Ema vê-se questionada em todas as máscaras que usa, seja como Ema Cardeano (num primeiro aviso, à varanda, fazendo os carros atirar-se contra o muro, pelo que o povo apresenta queixa), ou Ema Paiva, seja como Boverinha, na possibilidade de merecimento da alcunha, ou, na substituição por de la Vallière, a amante de Louis XIV. A ironia da influência é visível, na interrogação constante de Ema e dessa recriação ficcional. Na verdade, "Ema não sentia desejo senão em imaginação, e tudo o que reclamava dos homens era atribuírem-lhe a ela um valor de objeto desejável" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 128); de facto, "Ema só queria do homem os favores do poder" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 195).

Por sua vez, Maria do Loreto Semblano usa Ema como o reverso da sua imagem concordante com a aparência da esposa séria e de classe distinta, com "muito de seu". É, pois, uma mulher "que prefere a aristocracia da castração, aos fulgores da vida sexual" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 118). "Operada de um tumor uterino" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 135), recusava os prazeres matrimoniais. Mas, não serão Ema e Maria semelhantes na sua oposição? Uma, pelo viés da simulação da virgindade, outra pela simulação do prazer? Ema, que "não gostava de cama nem para curar uma gripe" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 100), "não sentia desejo senão em imaginação [...] resumia nela própria todas as estruturas do sexo" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 128), e Semblano, amando tanto o seu marido, "entendeu acabar com os amores de cama, para não ter que sofrer mais humilhações da carne" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 158), mantendo uma relação platónica com Carlos, apesar de o

achar medíocre, ambas disferindo o golpe do poder que manejavam cada qual à sua maneira. Não havendo lugar ao desejo entre Carlos e Maria do Loreto, porque eram "desiludidos profundos", esta ligação causa em Ema grande ciúme ou inveja daquele suposto afeto entre ambos, ou antes, do que parece a submissão de Carlos a Maria do Loreto e do seu poder sobre aquele.

Quem vive, breve mas de forma eficaz, um momento de epifania é Simona, personagem silenciosa e silenciada narrativamente para esse efeito. O episódio é simples, baliza uma caracterização de Ema, explicando-lhe, talvez, os atos. No entanto, a percepção de Ema é do foro universal, intrínseco, enquanto Simona se aproxima desta dedução aquando do assalto da dúvida face ao marido: "Seria que ele não era a pessoa que lhe inspirava temor e amor?" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 166). A descrição é, pois, como a relação do humano com a divindade; ironicamente, a relação homem-mulher anuncia-se nesta duplicidade de contornos de grandeza/inferioridade, de *tremenda majestas* posta em causa. Este sentido do misterioso que o homem constitui e em que assenta a promessa do amor é bem visível em Maria, a mãe de Quina, de *Sibila*, e tão diversa da perspectiva de Ema e Maria Semblano sobre os homens. Maria do Loreto percebeu que a imagem desse amor pelo marido se dilaceraria se não se obrigasse a uma ligação espiritual, que lhe manteria a noção intacta desse mistério que a virgindade simbolizaria entre os amantes, um recato do amor da mulher para com o homem.

É a imagem do homem, que, segundo o narrador, sentida em risco, o assusta e o obriga a mentir quando desconfia que não constitui mais um ato de fé, como um "ser relativo que é o Pai admirável, ao mesmo tempo justo e injusto, que ordenou a vida profunda das mulheres" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 167). Dizendo o amor como "a possibilidade primigénia do mistério", passível de entendimento nessa sua ininteligibilidade, Agustina reflete sobre a relação dos dois polos, feminino e masculino, em que o mistério cala a reflexão, que esta inviabiliza, impossibilitando a harmonia entre as duas metades, até porque esta meditação converge para o fim da admiração, o fim do estado de submissão, ou *do estado de criatura*, de devoção a um ser maior que não se compreende. A intelectualização inviabiliza a fé, a mulher anula o amor enquanto submissão pela epifânica consciência de si mesma, o que provoca dor naquela que se reconhece, como é o exemplo de Ema, que "queria experimentar o amor dos homens para se desculpabilizar de não os

amar" e Maria do Loreto, apostada em "adqui[rir]u presença de espírito e honra conjugal" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 158-167). A voz narrativa conclui:

Um olhar como o de Simona, referindo ao humano o marido e não mais do que isso, produz a rebelião absoluta. Não se trata de rebelião feminista, mas muito mais do que isso; uma espécie de fim da admiração e princípio do colóquio da misericórdia, não menos capaz de proposta amorosa. (BESSA-LUÍS, 1999, p. 167)

Noutro momento, a voz narradora repete:

Carlos temia Ema; temia esse seu secreto furor de amar e de completar o seu direito à volúpia e ao crime que ela podia desencadear. Há um momento em que qualquer mulher adivinha esse direito, e o homem estremece de a imaginar no caminho da satisfação absoluta. Intersecta-lhe os passos nem que seja com o sacrifício da própria vida. (BESSA-LUÍS, 1999, p. 156)

Ainda que a proposta amorosa seja conseguível, as mulheres aqui mencionadas são já mulheres inteiras, completamente conscientes da sua independência face ao ato de fé depositado no amor quando entendido como um ato de submissão a outrem. O amor é passível de manutenção, ainda que sem a aura misteriosa da suposta interioridade do homem. A Ema foi-lhe dito por uma princesa italiana da função da servidão no amor, a natureza silenciosa e obediente de Simona foi-lhe narrada por Lumières. De Maria do Loreto, sabemos que vive a "ternura da memória", mas, no fundo, concluímos que todas elas simulam um estado de submissão ao homem, à ideia de amor, do mistério de que este se alimenta, distinguindo as funções do género no seio desse sentimento agudo e espantoso. Para lá da imagem do homem que está, afinal, longe de ser verdadeira, a mulher procura e encontra a sua nova face, perdendo a máscara que se cose em consequência da imagem falsa masculina com que se funda a noção de amor. O homem deixa, então, de ser misterioso, reparte com a mulher o que lhe seria interdito, inicialmente estipulado como uma irrevogável propriedade sua, e, nesse momento, a mulher torna-se una e inteira pela nostalgia do mistério, pela nostalgia do amor. De forma circular, o mistério cria a nostalgia do amor e este assenta no mistério, no recontactar do mistério do andrógino. Pode dar-se o caso de a necessidade de um *outro* só suceder como meio de constatação do *eu*, ou seja, o desejo pelo *outro* para chegar ao *eu*, reconhecendo traços similares, esse *outro* em mim. O amor, em *Vale Abraão*, é uma via de descoberta assente numa desarticulação do mistério em que se funda o amor a favor do autoconhecimento, que Ema simula repetidas vezes até

à anulação final, pelo desconhecimento de si: "essa transformação é dolorosa. Para Ema, não se resolvia sem que ela tomasse parte na exasperação do mundo (BESSA-LUÍS, 1999, p. 167).

Pelo facto de *Vale Abraão* oferecer esta visibilidade à figura feminina, mas, sobretudo, pôr em causa desajustados modelos de género, é viável uma prontificação à leitura sob o ponto de vista *queer* no que este, na sua amplitude, referencia um lugar instável, de contestação daquilo que é tomado como fixo, como é o caso da identidade de género. "Mais do que trazer para o centro o marginal, como propõe grande parte da crítica feminista, *queer* propõe a desestabilização dos centros e também do que lhe são desvios – as margens" (*Dicionário da Crítica Feminista*, p. 161). O sexo, tido no romance como transação, quer por parte de Ema, em busca do ato deliberado de submeter, quer por parte de Maria do Loreto, intervencionando na escolha das amantes do marido e do aconchego do quarto dos mesmos, é, sobretudo, perspetivado pela relação social que elabora, efetivando poder sobre outrem. A opressão sexual verificada – e recorde-se que Fortunato se sente logrado por Ema, que "estava a servir-se dele para resolver a sua angústia de querer possuir, querer ser, querer valer" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 140), fruto da violação que ela leva a cabo⁶ – ultrapassa, depois, a noção mulher/homem, tendo em conta a tensão compreendida na sexualidade de Ema.

A prática sexual, a identidade de género e a identidade sexual não são completamente compreendidas nas personagens, pelos comentários acerca das mesmas. Sexo, sexualidade e género são noções fundamentais e muito enredadas no romance agustiniano em estudo. Que Ema, enquanto maldita, se parece movimentar com conforto nessa delimitação, em que "o sujeito ocupa uma posição excêntrica em relação ao dominante e ao legítimo" (MACEDO e AMARAL, 2005, p. 185), não parece haver dúvidas. A subversão da ideia de género, inicialmente questionada, associada à descrição híbrida das personagens, concorre para a formulação das questões propostas, partindo, pelo menos, da clara perceção de que em *Vale Abraão*, a par de outras obras agustinianas, o

⁶Veja-se: "Ela lembrava-se de Fortunato e do ambíguo mistério que tinham partilhado, ela violadora e autoritária, ele surpreendido [...] e desejando-se possuir até ter que reprová-lo e sentir-se votado à maldição"; numa leitura imediata, seria a inversão de papéis aqui sublinhada, granjeada depois pela descrição de Fortunato, que "Parecia uma mulher e, visto de costas, não se podia distinguir", e fortificada com a inclusão dos vocábulos "ambíguo" e "mistério", acentuando o aparentemente excêntrico, exterior ao tradicional (BESSA-LUÍS, 1999, p. 140). Noutro momento, lemos: "Depois possuía Fortunato como se ele fosse uma adolescente virgem e que era preciso seduzir com uma crueldade doce, uma enérgica emancipação da feminilidade dele" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 187).

feminino e o masculino não são modelos estanques, mas recriáveis e intercomunicantes, e, dada a sua limitação descritiva tradicional, impedidos de se conceberem como uma união harmonizada. Nunca virilizados, os homens de *Vale Abraão* questionam essa convenção, tal como as mulheres masculinizadas. Na verdade, a própria adjetivação aqui usada se toma como preconceituosa, pretendendo apenas instar a verificação de propriedades, sejam qualidades ou defeitos, associados ao humano, e não liminarmente verificáveis no sujeito dado como feminino ou masculino.

Assim, esta indefinição é visível também em Maria do Loreto, "incapaz de resolver os laços que a aborreciam, os laços com o pai e com o marido" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 174), que começou a escrever tarde (apesar de escrever bem, o que foi entendido como uma "prenda e não como um talento", já que se tratava de uma mulher), e, especialmente, para Carlos Paiva, pois achava-se, tal como ele, sujeita a uma "vontade mais forte" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 174-175). No seu caso particular, tratava-se do facto de o marido lhe ser infiel, impondo-lhe "a crença no princípio da masculinidade, dependente que este é do princípio da autoridade" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 175). Ema repele o sofrimento, Maria toma-o como constituição do carácter, diz-nos a voz narradora. É perceptível uma imagem construída sobre as noções de virgem e pecadora, dois lugares-comuns da representação feminina na literatura tradicional, uma ironia jocosa por parte de Agustina, divertindo-se com a limitação desses modelos, como com a noção de influência. Ema dando ares de Eva ou Madalena, Maria representando-se como mulher inatingível, virgem e mãe. O velho Semblano representa aqui a imagem da masculinidade, condensando a diferença radical e posterior construção da relação entre homem e mulher na palavra *nojo*:

Como as coisas mudaram [...] Até nos asilos se respira sexo [...] Eu fico-me no meu tempo, em que começávamos por achar que as meninas eram como peixes de barriga branca, como aparecem mortos, no rio. Era um nojo que não nos deixava nunca mais. É elas por nós. Vencer esse nojo era a verdadeira virilidade. (BESSA-LUÍS, 1999, p. 181)

Se Ema se imerge numa sexualidade imaginária, também Maria Semblano o faz, a primeira através da relação estabelecida com os amantes, a última na criação literária. Afinal, "As duas mulheres adivinhavam-se, percebendo o que havia de semelhante na energia de que dispunham" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 184). Desta forma, Semblano esforçara-se, amando o marido e recebendo, por esse esforço, as palmas do seu público.

Quando, finalmente, um novo sacerdote comenta que ela havia sido criada no espírito vitoriano de humilhação do desejo, e que o sexo era, então, "tão natural como ir à retrete", Maria Semblano, sacrificada "a fio de espada" pelo cura, cansa-se da comédia sem valor em que vive, do fingimento, pelo que, conclui, sobre Ema: "Gostava dela, amava-a porque fora tão espontaneamente construída; tudo nela era o contrário do dever [...] Amava-a porque era vadia sem des pudor; mentirosa sem escrúpulo; indigna sem preâmbulo; fútil sem vaidade" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 204). Este fascínio de Ema sobre Maria é reprimido "porque o que nos fascina corrompe, e o que se ama, no fundo da nossa natureza fraturada pelo livre arbítrio, pode destruir-nos" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 204).

Uma breve referência a Tomásia de Fafel: a amiga de Ema, que, a par da Senhora, reduz os homens a um estado subalterno, o que cria um mau ambiente em torno do seu nome.

Vale Abraão constitui uma obra de grande importância pela leitura de feições feministas e *queer* que permite rever a representação do feminino na literatura e, por isso, sua experiência na sociedade no fim de um ciclo. Da questionação dos papéis de gênero à demonstração da influência do fator social na definição de mulher, de feminilidade e do feminino, Agustina Bessa-Luís clarifica a dificuldade da harmonização da relação feminino-masculino, dada a contínua luta e usurpação do poder. Aludindo à bruxa – figura mítica que representa uma forma idealizada de culpa feminina (cf. *Dicionário de Crítica Feminista*) –, o romance reflete como este tratamento milenar enxerta a vivência do desejo e da inveja em torno da noção de poder, tomando a mulher como uma ameaça à identidade masculina. Agustina Bessa-Luís constata a difícil relação entre iguais, bem como a amargura do ser andrógino submetido aos papéis de gênero como violência social, o que, nesse fingimento, torna os seres infelizes, caso lhes seja insuportável ou impossível a percepção da sua unidade. De facto, em *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, Agustina explicará de forma magistral a sua conceção do assunto: "Vamos pôr as nossas máscaras e voltar aos nossos papéis. Elas escondem que somos iguais aos homens e que temos direito ao reino deles. Mas como os iguais não se podem amar temos de usar estas máscaras de ferro toda a vida" (BESSA-LUÍS, 2014, p. 75). A máscara, o fingimento, a simulação ou a representação são de enorme significância no romance, na manutenção das relações baseadas na identidade limitada a uma ideia arcaica de mulher e de homem, reunindo sob a esfera do biológico toda a ordenação social, sexual e identitária do humano. Assim sendo, Ema, criatura

andrógina, não se conteve no movimento constante de se esconder sob a máscara, de a ostentar ou retirar em definitivo, incapaz de abraçar a coerência da sua própria identidade, desconhecendo-a e renegando-a enquanto a buscava, e acaba morta, "no fundo do Vesúvio" (BESSA-LUÍS, 1999, p. 305). A esta morte física sucede-se – ou mantém-se – a de outras personagens, graças à constante imitação de um modelo fixo, graças ao vício do discernível e do legítimo, sediados na raiva combativa pelo sexo oposto e que perfaz a noção de alteridade ou outridade de forma radicalizada. Trata-se, pois, de uma alteridade impeditiva, de que o casamento de Simona e Lumières é, talvez, grande exemplo, dado o amor e desamor que dessa relação se depreende e que dificilmente se entende, como se Simona tivesse deslaçado os braços da máscara sem a poder deixar cair, forjando a sua submissão e Lumières a sua masculinidade.

Cremos, pelo exposto, poder demonstrar *Vale Abraão* como uma importante fonte para a abordagem crítica feminista e passível de inclusão num *corpus* de estudo alargado sobre os estudos de género na literatura lusófona.

Bibliografia

- BARRENO, Maria Isabel. *O Falso Neutro*. Instituto de estudos para o desenvolvimento, Lisboa: edições Rolim, 1985.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Três Mulheres com Máscara de Ferro*. Lisboa: Guimarães Editores, 2014.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *A Sibila*. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *A Corte do Norte*. Lisboa: Guimarães Editores, 2008.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Vale Abraão*. Lisboa: Guimarães Editores, 1999.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Aforismos*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- BULGER, Laura Fernanda. "Configurações e transfigurações em «Vale Abraão», de Agustina BESSA-LUÍS". *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n.º131, p. 178-190, jan. 1994. Disponível em: <http://colquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.6718&org=I&orgp=131>
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of Identity*. New York/ London: Routledge, 1990.

CALDAS, Tatiana Alves Soares. "Figurações do feminino em Agustina Bessa-Luís". *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [S.l.], v. 31, n. 46, p. 33-62, dez. 2011. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6462>.

DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

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.

FOUCAULT, Michel. *The history of sexuality. Volume I: An Introduction*. Vintage Books Edition, 1990.

KLOBUCKA, Anna. "Teoricamente phalando. Algumas observações sobre a sexualidade do discurso crítico em Portugal". *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, p. 169-176, jul. 1992. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?author&author=KLOBUCKA,%20ANNA>

LENTINA, Alda Maria. "Agustina Bessa-Luís et la com-fusion des genres". *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, Paris-Sorbonne, n.º9, p.103-112, Printemps, 2016. Disponível em: <https://du-se.academia.edu/AldaLentina>

LENTINA, Alda Maria. "Agustina Bessa-Luís ou une poétique du féminin". *Estudios Románicos*. Edição eletrónica, v. 24, p. 19-32, 2015. Disponível em: <https://du-se.academia.edu/AldaLentina>

LOPES, Célia Maria Sousa. *O Bovarismo ou a busca do absoluto no filme Vale Abraão de Manoel de Oliveira*. Lisboa: Universidade Aberta. Edição eletrónica, dez. 2010. Disponível em: <http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1741>.

MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luísa (orgs). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. "Os véus de Artémis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina". *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n.º 125-126, p. 151-168, jul. 1992. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.6403>