

UNIVERSIDADE ABERTA



O Bovarismo ou a busca do absoluto no filme
***Vale Abraão* de Manoel de Oliveira**

Orientador – Professor Doutor Luís Carlos Pimenta Gonçalves

Mestranda – Célia Maria Sousa Lopes

Mestrado em Estudos Francófonos

Dezembro de 2010

Vale Abraão é um filme que se degusta, não é um filme que se coma. O seu romanesco não arrebatava o coração, estimula-nos a inteligência e, frequentemente, o sentido da ironia.¹

¹ LOPES, João (Coord.) – *Manoel de Oliveira 100 anos*. S.L.: Lusomundo Audiovisuais, 2008, p. 99.



Ilustração 1 - "É uma coroa de estrelas sobre a minha cabeça." Ema no exterior da casa das Jacas.

Índice

Agradecimentos	5
Resumo.....	6
Introdução.....	7
1. O Bovarismo: da literatura ao cinema.....	11
1.1. Bovarismo – em torno do(s) conceito(s).....	11
1.2. A busca do absoluto	19
1.3. Adaptações cinematográficas.....	28
1.3.1. Do livro ao filme, uma relação nem sempre pacífica.....	28
1.3.2. Madame Bovary vista por Jean Renoir, Vincenti Minnelli e Claude Chabrol	36
1.3.3. O Caso de Manoel de Oliveira.....	42
2. O bovarismo de Vale Abraão.....	49
2.1. O contexto social	49
2.2. Ema e as relações sociais	59
2.2.1. Ema e o universo feminino.....	67
2.2.2. Ema e o universo masculino.....	85
2.3. Ema – A Bovarinha.....	101
3. Vale Abraão e a busca do absoluto	108
3.1. A oposição masculino/feminino e Ema	108
3.2. Ema e o absoluto	122
Conclusão.....	136
Bibliografia	142
Anexo	150

Agradecimentos

Ao orientador, Professor Doutor Luís Carlos Pimenta Gonçalves, pelo acompanhamento e confiança no trabalho.

Ao Fausto Cruchinho, pela amizade e pela disponibilidade e ainda pela paciência com que acompanhou este meu longo “bovarinhar”.

Aos colegas de Mestrado, José Miranda e Fernanda Laia, pelas palavras de incentivo e pela partilha das angústias ao longo deste percurso.

À família: ao Tiago e à Carla, aos meus pais, à Mena e ao João, pelo apoio e pela compreensão das minhas ausências.

Aos amigos: Rui Féteira, Isabel Teixeira, Ana Paula Estima, Sílvia e Vitor Menem e ao Sandro.

Resumo

O objectivo deste estudo é fazer uma abordagem da temática do bovarismo, visto como a busca do absoluto, no filme *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira. A primeira parte do trabalho faz o enquadramento teórico dos conceitos “bovarismo” e “absoluto” e das questões associadas às adaptações cinematográficas, com destaque para as adaptações de Jean Renoir, Vincenti Minnelli, Claude Chabrol e para o caso de Manoel de Oliveira, aqui em estudo.

A segunda parte, segundo e terceiro capítulos, centra-se na análise do filme e vai seguindo o percurso de Ema naquele contexto social, as relações que estabelece com os universos masculino e feminino, a ambiguidade de género que a caracteriza e em que medida o acesso ao absoluto lhe foi ou não negado.

Résumé

Le bovarysme ou la recherche de l’absolu dans le film *Val Abraham* est l’objectif de ce travail. La première partie de cette étude est consacrée à quelques considérations théoriques autour de « bovarysme » et « absolu » et autour des questions des adaptations cinématographiques de Renoir, Minnelli, Chabrol et Oliveira.

La deuxième partie, chapitres 2 et 3, fait l’analyse du film, le parcours d’Ema dans le contexte social, les relations qu’elle établit avec les univers masculin et féminin, l’ambiguïté de genre qui la caractérise et dans quelle mesure elle a eu accès ou non à l’absolu qu’elle cherchait.

Introdução

Le personnage de Bovary devenu mythique, au fil des siècles, grâce aux palimpsestes critiques et aux réécritures et aux adaptations filmiques, connaît non seulement des variations et des écarts mais aussi des transmutations, de la littérature au support iconique et cinématographique.²

O presente estudo tem como objecto a temática do bovarismo³ no filme *Vale Abraão*, de Manoel de Oliveira. As diversas produções literárias e fílmicas sobre o tema justificam esta escolha, pois embora se trate de um tema aparentemente confinado ao século XIX, continua ainda hoje a ser objecto de análise e de reflexão. Flaubert e a sua obra *Madame Bovary* são uma referência incontornável da Cultura francófona⁴, o que só por si validaria os estudos em torno das temáticas que daí decorrem.

Pese embora os muitos estudos feitos em torno do bovarismo, a temática não está esgotada e continua actual, não só pela persistência da dificuldade da condição feminina na sociedade contemporânea mas também pela patologia que lhe está subjacente: a colisão entre o real e o imaginário, a fragmentação, a solidão, o amor e a insatisfação permanente, potenciada pelo mundo mediático e globalizado em que vivemos, que nos proporciona visões algo deformadas da realidade. E se na época de Emma Bovary esse era um mal quase exclusivamente associado à mulher, hoje podemos dizer que essa desadaptação social afecta igualmente os homens. Encontramos essa reflexão na obra de Jules de Gaultier, cujo “bovarismo intelectual” Oliveira

² MIMOSO-RUIZ, Duarte – « Luisa et Ema : deux Bovary portugaises ? (Eça de Queirós, Agustina Bessa-Luís, Manoel de Oliveira) ». In: CABANÈS, Jean-Louis, Voix de l'écrivain - Mélanges offerts à Guy Sagnes. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1996.

³ O termo “bovarismo”, objecto de análise mais aprofundada no capítulo 1, é atribuído ao filósofo francês Jules de Gaultier, que o define como “Le pouvoir départie à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est.”

⁴ Exemplo disso é o último número da revista *Sciences Humaines*, nº 218, août-sept. 2010, com o tema de capa “La littérature, fenêtre sur le monde”, coordenado por Catherine Halpern, que começa a sua introdução pela seguinte interrogação: “Pourquoi lit-on Madame Bovary ou Da Vince Code?”, p. 32.

também ilustra em *Vale Abraão*, assumindo a sua actualidade: “É um filme actual, cultural, concreto, visível, palpável em relação às coisas invisíveis e impalpáveis, como o espírito.”⁵ Flaubert, em *Correspondances*, tinha plena consciência da generalidade desse paradigma feminino: «Ma pauvre Bovary sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même.»⁶

Embora na génese do filme de Oliveira se encontre *Madame Bovary* de Flaubert, *Vale Abraão* é a transposição dessa intriga para um Portugal contemporâneo, dando origem, se quisermos, a um “bovarismo à portuguesa”. Neste revisitar da obra de Flaubert, Manoel de Oliveira coloca uma série de interrogações sobre a herança flaubertiana, proporcionando-nos um conjunto de reflexões sobre o bovarismo e a condição da mulher no mundo.

Mas é a Ema de *Vale Abraão* e o seu caminho em busca do absoluto que será objecto do estudo que me proponho levar a cabo, não só pela modernidade e intemporalidade da temática do bovarismo, já acima explicitada, como também pela singularidade da transposição que encontramos no filme *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira.

Este trabalho não pretende ser um estudo comparado entre o universo literário e o universo cinematográfico, embora se evidenciem alguns encontros e desencontros na transposição do literário ao cinematográfico.

O trabalho encontra-se estruturado em três capítulos. O capítulo 1, de carácter mais teórico, resulta da leitura e reflexão da bibliografia consultada e centra-se na explanação dos conceitos “bovarismo” e “absoluto”. O primeiro conceito, partindo de Jules de Gaultier e a sua filosofia do bovarismo, no início do século XX, até à sua apropriação pela psicanálise, em estudos mais recentes. O segundo conceito vai passar pelas concepções de absoluto de alguns autores e pelo absoluto flaubertiano, para depois se deter no seu sentido filosófico – o absoluto hegeliano – que conduzirá às questões do andrógino que vão entroncar nas do bovarismo. Este capítulo inclui também a análise das questões colocadas pela passagem da literatura ao cinema e, na referência às adaptações cinematográficas de *Madame Bovary*, das questões que lhes estão

⁵ BAECQUE, Antoine de ; PARSI, Jacques – *Conversas com Manoel de Oliveira*. Trad. CUNHA, Henrique. Porto: Campo das Letras, 1999, p.62.

⁶ Carta à Louise Colet, 14/08/1853. Flaubert, *Correspondance II* (juillet 1851-1858), ed. établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p.392.

subjacentes. Destas adaptações são escolhidas as obras de Jean Renoir, Vincenti Minnelli, Claude Chabrol, com destaque para o caso de Manoel de Oliveira. As demais adaptações, cinematográficas e televisivas, foram excluídas deste estudo, pois só por si a sua análise constituiria uma outra investigação que fugiria ao âmbito do que aqui se apresenta e também porque, sendo adaptações estrangeiras, são de difícil acesso.

O capítulo 2 contempla a análise do próprio filme de Oliveira. Devido à complexidade da obra em estudo e para facilitar uma análise mais minuciosa, este capítulo, a exemplo, aliás, do que acontece com o capítulo 3, baseia-se em dois documentos, decorrentes da visualização do filme, que são o corpo do anexo: o documento 1, transcrição da palavra do filme, de tudo o que é dito, elemento que é tão caro ao cineasta; o documento 2, grelha de observação do filme, o que é visto e mostrado, a imagem. O segundo capítulo aborda o contexto social, a importância dos lugares e de alguns elementos cénicos, escolhidos criteriosamente pelo cineasta, para a construção do ambiente em que Ema se movimenta. São salientadas as relações que Ema estabelece ora com o universo masculino ora com o feminino, focando-se depois o estudo nas características que fazem dela, ou não, uma “bovarinha”, destacando os nexos com a fonte flaubertiana. As relações sociais com as personagens, as famílias, conservadoras e decadentes, que povoam o vale, com os seus valores e intrigas, vão ser capitais para a densidade psicológica de Ema. São essas relações, muitas vezes hostis, focando nela um olhar de repulsa, que vão condicionar todo o seu comportamento, desde a sua adolescência.

Enquanto o capítulo 2 se centra principalmente nas questões do bovarismo, o capítulo 3 gira sobretudo em torno do absoluto, embora a busca do absoluto seja a marca do bovarismo da personagem oliveiriana. Partindo do princípio que a ascensão ao absoluto depende da androginia, a primeira parte do terceiro capítulo vai abordar as questões relacionadas com a ambiguidade dos géneros, as marcas masculinas de Ema e de outras personagens femininas que com ela se cruzam e as marcas de feminização de alguns elementos do universo masculino. Na segunda parte do capítulo salienta-se a relação do percurso de Ema com o absoluto e as limitações que a impedem ou não de atingir essa transcendência. Desde logo, a sua beleza singular, marca da sua superioridade naquele contexto, é corrompida pelo handicap físico o que pode ser indício de impossibilidade de atingir o que almeja. Depois, os elementos cénicos que a

rodeiam, alguns referências míticas, muito embora pudessem ser reveladores das condições que lhe favoreciam o acesso ao absoluto, acabam por ser indiciadores de queda e constituir obstáculos a esse absoluto, não lhe restando outro aliado a não ser o rio, com o qual e no qual a sua fusão era perfeita.

1. O Bovarismo: da literatura ao cinema

1.1. Bovarismo – em torno do(s) conceito(s)

O termo “bovarismo” confirma a consagração da obra *Madame Bovary*, de Flaubert, tornada importante referência pelo facto incontestável de o termo derivar do nome da personagem mais célebre do autor – Emma Bovary.

La notion centrale de *bovarysme* retenue comme outil d’analyse a permis de mettre en relief, au-delà des ressemblances thématiques, une interrogation récurrente du texte littéraire sur le rôle de la lecture dans la définition de sa propre identité. Le roman de Flaubert et son héroïne constituent alors plus qu’une référence, une véritable déclaration de connivence entre auteur et lecteur/lectrice qui situe le roman au cœur d’un incessant processus de création/recréation, plus tard explicité par Umberto Eco comme celui de « l’œuvre ouverte ».⁷

Apesar da paternidade do termo ser atribuída ao filósofo Jules de Gaultier, é Flaubert quem primeiro faz uso do termo “bovaryste” para designar os defensores do seu romance, aquando do processo judicial que moveram por ofensas à moral pública. Yvan Leclerc, na comunicação “Bovarysme, histoire d’une notion”, dá conta dessa “manipulação lexical” iniciada pelo autor, em torno da sua heroína, através da sua correspondência em Janeiro de 1857. Numa carta ao irmão, Flaubert escreve:

Les dames se sont fortement mêlées de ton serviteur et frère ou plutôt de son livre, surtout la princesse de Beauvau, qui est une « Bovaryste » enragée et qui a été deux fois chez l’Impératrice pour faire arrêter les poursuites.⁸

Numa outra, a Théophile de Gaultier: « Tu trouveras là beaucoup de Bovarystes. Joins-toi à eux et sauve-moi, homme puissant ! »⁹

As próprias definições do conceito, nos dicionários consultados, atestam a origem flaubertiana do bovarismo. O dicionário *Houaiss* define-o como:

⁷ TERRIEN, Nicole; LECLERC, Yvan (dirs.) – *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise*. Dieppe : Publications de l’Université de Rouen, 2004, p.2.

⁸ LECLERC, Yvan – “Bovarysme, histoire d’une notion”. In: TERRIEN, Nicole; LECLERC, Yvan (dirs.) – *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise*. Dieppe : Publications de l’Université de Rouen, 2004, p.3. integra os Estudos Flaubertianos na Universidade de Rouen. Comunicação apresentada no dia 13 de Dezembro de 2002, no colóquio *Madame Bovary, le bovarysme et la littérature anglaise*

⁹ LECLERC, Yvan, *idem*, p.4.

Tendência que certos indivíduos apresentam de fugir da realidade e imaginar para si uma personalidade e condições de vida que não possuem, passando a agir como se as possuíssem [...] de *Madame Bovary*, personagem de Gustave Flaubert.¹⁰

O dicionário digital *Médicos de Portugal* apresenta o bovarismo como uma:

Tendência patológica para se idealizar, para se identificar com uma personagem que se admira ou que se inveja a qualquer título (pela sua fortuna, pela sua importância, pela sua posição social, etc). Ling.: Segundo *Madame Bovary*, romance de Gustave Flaubert.¹¹

O mesmo consenso não se verifica nos diversos sentidos e interpretações a que o termo bovarismo tem sido sujeito. Per Buvik, nos estudos que faz em torno da temática, «Le principe bovaryque», afirma que «cette multiplicité sémantique est déterminée par les différentes interprétations du personnage d’Emma Bovary»¹². Segundo a definição do dicionário *Petit Larousse*, o bovarismo é considerado um «comportement qui consiste à fuir dans le rêve l’insatisfaction éprouvée dans la vie»¹³. Já o *Petit Robert* define-o como: «évasion dans l’imaginaire par insatisfaction»; «pouvoir qu’à l’homme de se concevoir autre qu’il n’est (Gautier)» e ainda «nécessité permanente où se trouve l’homme de se concevoir autre qu’il n’est».¹⁴ Destas definições ressalta alguma uniformidade na apresentação do bovarismo como uma fuga à realidade, um desejo de se identificar com um outro que não se é, com uma vida que não se possui. No entanto, a última definição do *Petit Robert*, de acordo com o referido estudo de Per Buvik, é a mais abrangente, pois realça o seu carácter de “necessidade permanente”, conferindo-lhe uma característica humana universal, constante, em oposição às demais definições, que a atribuem apenas a “certos indivíduos” ou a uma “tendência patológica”.

Delphine Jayot, na comunicação “Destin du bovarysme et effets de lecture”¹⁵, afirma que Jules de Gautier, em 1892, com a publicação da obra *Le Bovarysme, la psychologie dans l’oeuvre de Flaubert*, pretendia elaborar uma noção psicológica,

¹⁰ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002, Tomo II, p. 644.

¹¹ <http://www.medicosdeportugal.iol.pt/action/10/glo_is/1673/menu/2/> (página consultada em 11/10/2008).

¹² BUVIK, Per – “Le principe bovaryque”. In : GAULTIER, Jules – *Le Bovarysme*. Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 165.

¹³ BUVIK, Per, *idem*, p.171.

¹⁴ BUVIK, Per, *idem*, p.171.

¹⁵ JAYOT, Delphine – “Destin du bovarysme et effets de lecture”. In : TERRIEN, Nicole; LECLERC, Yvan, *op.cit.*, p. 15-23.

apresentando o bovarismo como patologia e fenómeno psicológico. Com a segunda obra, *Le bovarysme*, publicada em 1902, Gaultier teorizou a sua filosofia em torno do bovarismo e apresentou-o como um conceito filosófico. As reflexões do autor levam à definição do bovarismo como a “*faculté départie à l’homme de se concevoir autre qu’il n’est*”. Trata-se de uma fraqueza psicológica, uma obstinação que leva o indivíduo a julgar-se superior ao que realmente é, a não distinguir a realidade da ficção, ilusão que o conduz inevitavelmente a um fim trágico.

Par aveuglement obstiné avec lequel elle accomplit son incessante évolution, par sa fin tragique, elle a personnifié en elle cette maladie originelle de l’âme humaine à laquelle son nom peut servir d’étiquette, si l’on entend par « Bovarysme » la faculté départie à l’homme de se concevoir autrement qu’il n’est.¹⁶

Enquanto Gaultier considera o bovarismo uma patologia a corrigir, Georges Palante sustenta que ele faz parte integrante da realidade psicológica, que é inerente à condição de ser humano, defendendo que o bovarismo:

[...] devient le mode suivant lequel nos différents petits *moi* conversent entre eux, s’envoient des messages, frappent à la porte les uns des autres, se disputent le premier rang, se passent des ordres, se font des niches, se jouent l’un pour l’autre en perpétuelle comédie d’illusionnisme.¹⁷

Apesar de Gaultier centrar as suas reflexões em torno da personagem principal, Emma Bovary, ele alarga o estudo às demais personagens da obra de Flaubert, encontrando nelas outros tipos de bovarismo: um bovarismo sentimental, artístico, ideológico ou intelectual (referindo-se à personagem de Homais). No fundo, Gaultier pretendia encontrar um nome, uma designação para o novo mal-estar finissecular, segundo revela o estudo de Yvan Leclerc. E esse mal-estar era uma “*maladie de l’âme*”, uma “*maladie de la personnalité*”, uma “*tare mentale*”, uma “*défaillance du tempérament ou de l’intelligence*”. Por esse motivo, Yvan Leclerc afirma que a definição do bovarismo no seu contexto contém um sentido negativo:

La faculté ou le pouvoir de se concevoir autre ne doit rien en effet à la royauté de l’imagination exaltée par Baudelaire, en particulier dans l’article qu’il consacre à Madame Bovary, ni à la force de rupture créatrice que l’on trouve par exemple chez Rimbaud (« Je est un autre » ; À chaque être, plusieurs autres vies me semblaient

¹⁶ BUVIK, Per, *idem*, p.186.

¹⁷ PALANTE, Georges – *Le Bovarysme. Une moderne Philosophie de L’illusion*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2008, p. 26.

dues », - dans « Alchimie du verbe »). L'altérité est ici réduite à l'altération du moi et de son rapport au monde. »¹⁸

Do domínio literário e psicológico, a noção foi apropriada pela psiquiatria e passou a figurar entre o rol de patologias: “Emma devient un cas clinique; elle donne son nom à des patients analysés par les psychiatres [...]”.¹⁹ Joseph Grasset, em 1907, considera Emma como uma “dégénérée hystérique caractérisée par son impuissance à s’adapter à la réalité »²⁰. Muitos outros estudos posteriores associavam o bovarismo a uma manifestação paranóica, a um delírio, à neurose sobretudo feminina, como é o caso de Antoine Porot, em 1952: “il se retrouve fréquemment à l’analyse des états névrotiques féminins et explique certains comportements insolites ou certaines réactions anormales”²¹. De fenómeno psicológico e destino filosófico, o bovarismo passa, assim, a caso clínico, figurando nos manuais de psiquiatria como uma neurose:

Emma souffre d’une forme atténuée de paranoïa, qui se manifeste, entre autres symptômes, par son orgueil, sa méfiance, la fausseté de son jugement, son inadaptabilité sociale [...] fait du bovaryque un imaginaire délirant, un mythomaniaque.²²

Anne-Marie Millet, em 1978, nos estudos que faz em torno do conceito do bovarismo, confirma e comunga das opiniões já apresentadas:

Ce mot doit être réservé, sur le terrain de la clinique, au cas déjà assez nombreux de jeunes femmes insatisfaites qu’un mélange de vanité, d’imagination et d’ambition porte à des aspirations au-dessus de leur condition, surtout dans le domaine sentimental.²³

Mais tarde, e sobretudo graças à psicanálise, o bovarismo deixa de estar confinado a uma característica feminina para ser encarado como uma faculdade inerente à condição humana, afastando-o da sua carga patológica. Para a psicanalista Maryse Choisy, « nous balançons perpétuellement entre rêve (idéal du moi) et réalité (moi réel). En cela nous sommes tous des Madame Bovary.»²⁴

¹⁸ LECLERC, Yvan, *idem*, p.7.

¹⁹ LECLERC, Yvan, *idem*, p.9.

²⁰ BUVIK, Per, *idem*, p.179.

²¹ BUVIK, Per, *idem*, p.179-180.

²² TERRIEN, Nicole; LECLERC, Yvan – *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise*. Dieppe : Publications de L’Université de Rouen, 2004, p. 9. Afirmção da autoria da psiquiatra Georges Genil-Perrin.

²³ BUVIK, Per, *idem*, p.179.

²⁴ BUVIK, Per, *idem*, p.180.

Para Jacques Lacan, o bovarismo está associado à noção de personalidade:

La personnalité se résout en imaginations sur nous-mêmes, en « idéaux » plus ou moins vains : cet écart, qui existe toujours dans une certaine mesure, a été isolé comme une fonction essentielle à l'homme, et même, pour certaine philosophie, à toute vie.²⁵

Per Buvik refere que o termo bovarismo não é tão recorrente nos estudos literários como seria de esperar, uma vez que a sua génese se encontra na literatura. Jacques Neefs atribui-lhe um sentido que implica uma depreciação moral de Emma: e aponta para o desejo desmesurado, para uma carência permanente:

Le « bovarysme » n'est pas tant, comme on l'a souvent dit, soif de l'impossible, conscience malheureuse d'un au-delà inaccessible, prolongement d'un idéalisme de la transcendance (c'est l'image dont Baudelaire est en grand partie responsable), ni même simple confrontation de la réalité et du rêve (tout un romantisme de Nodier à Gautier l'avait déjà formulée), que l'impossibilité reconnue de désirer ici, que l'histoire d'un désir rendu fou parce que tout sol lui fait défaut, d'un désir qui ne peut s'actualiser, parce que ses objets toujours se dérobent [...]. Véritable réalisme de la carence.²⁶

Alain de Lattre faz uma utilização pejorativa similar do termo, acusando a heroína de fraquejar, de passividade, salientando que ela não procura enfrentar a realidade que é o seu mundo, afastando-se dele em constantes ilusões:

Emma ne veut voir dans le monde que la matière de sa rêverie. [...] Elle regarde et nie. Au lieu de se plier au monde et d'y chercher une figure qui serait la sienne, l'écho de sa voix qui parlerait plus clair, c'est le monde formé, tendu comme des pierres impeccables, qu'elle voudrait plier aux ombres de sa songerie. Au lieu d'aller aux choses et de leur demander des forces, des couleurs pour y trouver une invention de soi, ce sont les choses qu'elle ramène et tire, et pour les épuiser dans un regard absent qui ne regarde pas. À rebours chaque fois : à rebours de la vie, de ses impulsions, de ses élans qu'elle dévie toujours. [...] À contre-courant de l'intelligence : sans espoir de retour. C'est la définition du bovarysme [...] une déviation de la perception [...]. Et dès l'abord, une relation aux choses, une manière d'être, un choix : un choix d'être ceci, d'être cela, mais, préalablement, de se porter ailleurs et d'être à part du monde.²⁷

O bovarismo torna-se sinónimo do mal da civilização, do drama da existência humana, da fragmentação do ser humano numa luta constante entre o seu eu real e a imaginação, numa fuga ao tédio e à mediocridade, numa busca incessante de uma felicidade infinita. Também Flaubert faz da sua personagem um exemplo universal, no

²⁵ BUVIK, Per, *idem*, p.181.

²⁶ BUVIK, Per, *idem*, p.174.

²⁷ BUVIK, Per, *idem*, p.175.

qual todos nos reconhecemos quando “désespérant d’une existence intolérable, elle cherche à la transformer. Or dans son exagération, elle est aussi un être tragique, croyant l’impossible possible”.²⁸

Segundo o estudo de Per Buvik, Baudelaire considera a personagem de Flaubert « bovaryque », no bom sentido do termo, explicitando que « l’homme qui n’a pas été, dès son berceau, doté par une fée de l’esprit de mécontentement de tout ce qui existe, n’arrivera jamais à la découverte du nouveau». ²⁹

Dominique Depenne³⁰ coloca a tónica do bovarismo no lugar reservado na sociedade aos desejos individuais. De facto, o que está em causa no desafio levado a cabo por Emma é a salvaguarda e os limites dos desejos individuais, dos seus desejos, o que ultrapassa a mera questão da mulher adúltera, e que acabam por ser muito mais destabilizadores, constituindo factores de desordem e desequilíbrio social.

Esta ideia está igualmente presente no processo que levou à condenação da obra. Embora a moral da época reduzisse o seu julgamento à reprovação da glorificação do adultério, o que constituía uma preocupação e um perigo maiores para a moral vigente era sobretudo a exaltação dos desejos ilimitados do indivíduo. Ernest Pinard, voz do ministério público, que tinha a seu cargo a acusação, argumenta:

L’auteur a mis le plus grand soin, employé tous les prestiges de son style pour peindre cette femme. [...] Le tableau est avant tout lascif, les poses sont voluptueuses, la beauté de Madame Bovary est une beauté de provocation. [...] Cette morale stigmatise la littérature réaliste, n’ont parce qu’elle peint les passions : la haine, la vengeance, l’amour [...] mais quand elle les peint sans frein, sans mesure.³¹

Delphine Jayot apresenta o bovarismo como a doença da leitura. A patologia literária que Emma revela seria semelhante, ou comparável, à de D. Quixote, uma espécie de loucura que resulta da leitura. Os livros, além de lhe proporcionarem uma abertura ao mundo, seriam também um espelho onde ela se contemplava e com os quais se identificava, ou pretendia identificar. E acrescenta que:

²⁸ BUVIK, Per, *idem*, p.326.

²⁹ BUVIK, Per, *idem*, p.322.

³⁰ DEPENNE, Dominique. In: PALANTE, Georges – *Le Bovarysme Une moderne Philosophie de l’Illusion*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2008.

³¹ Le réquisitoire d’Ernest Pinard contre Madame Bovary, [em linha], site : <<http://pagesperso-orange.fr/jb.guinot/pages/requisitoire.html>>(página consultada a 10/01/2008).

[...] le bovarysme change Madame Bovary. Il en modifie la lecture, les lectures. Chacun peut chercher son bovarysme, ou le bovarysme d'Emma, en relisant par exemple Madame Bovary, tant l'œuvre est inépuisable.³²

Enquanto Gaultier define o bovarismo como “Le pouvoir qu’à l’homme de se concevoir autre qu’il n’est”. Eduardo Prado Coelho, num artigo que escreveu a propósito da estreia do filme *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira, considera importante a revelação ao espectador de que “o bovarismo é o vago desejo de querer outra coisa sem se ser capaz de imaginar a coisa que se quer – e isso mata.”³³ O bovarismo, para Prado Coelho, não é tanto, então, esse desejo de se querer ser outra coisa que se não é, mas mais o não se saber o que se quer ser. E é essa indefinição que lhe dá o seu carácter trágico, de perdição.

O bovarismo da heroína flaubertiana constitui a revolta individual contra o espírito de conformismo imposto pela sociedade, a qual, em nome de uma moral dominante, veda o acesso aos desejos. Não se trata de uma patologia individual, mas sim de uma utopia, como realça Georges Palante:

L'idée que le bovarysme contient quelque chose de l'esprit utopique nécessaire à toute existence humaine lorsqu'elle s'articule entre le refus de la domination et la lutte pour l'émancipation, tous deux placés sous le signe de l'espérance.³⁴

Este sentido abstracto e metafísico do termo bovarismo implica um idealismo que entronca na dialéctica de Hegel. Este aspecto será explicitado na segunda parte deste capítulo.

Actualmente, o bovarismo é não só um termo literário, figurando na história da literatura e na crítica literária, mas também uma categoria humana, que passou a fazer parte da linguagem corrente. Frequentemente, o nome da heroína é usado como antonomásia, podendo falar-se numa Bovary como se fala de um D. Juan, pese embora o carácter menos universal da primeira. O termo é, assim, usado num contexto mais letrado, apesar de alguma imprensa francesa o utilizar em títulos jornalísticos.

Se é possível falar da actualidade das questões em torno da temática do bovarismo, a máxima de Palante, essa, é peremptória: “nul n'échappe au bovarysme”.³⁵ Tal impossibilidade de escapar a este olhar desencantado é também o modo de dizer a

³² JAYOT, Delphine, *op.cit.*, p.19.

³³ COELHO, Eduardo Prado – “Manoel de Oliveira”. Público, 11 de Junho de 1993.

³⁴ PALANTE, *op. cit.*

³⁵ DEPENNE, *op. cit.*, p. 89.

inexorabilidade da condição humana. A desadaptação social e a visão desfigurada do mundo subsistem como enfermidades, afectam igualmente homens e mulheres, impedidos de vislumbrar os papéis na sociedade: assim se idealizam vidas apenas ficcionadas em livros, em filmes e em telenovelas – ou até mesmo em programas televisivos que cultivam a ilusão cruel da “celebridade”, afinal sempre demasiado efémera e afastada da realidade.

Para Yvan Leclerc, o que torna o texto de Flaubert uma referência e o objecto de múltiplas reescritas é o facto de o bovarismo ser “l’affirmation des pouvoirs du romanesque”. E acrescenta que:

Emma fonctionne comme une matrice imaginaire ouverte à toutes les identifications, qu’elle subit et suscite, réunissant dans le bovarysme l’auteur contaminé, les lectrices et les lecteurs qui reconnaissent en elle leurs désirs, les écrivains à venir sommés de s’y mesurer.³⁶

Recentemente, num congresso de ciências da comunicação, um dos trabalhos apresentados - “Bovarismo virtual e heteronomia: considerações sobre a identidade na cibercultura” -, além de estabelecer um paralelismo entre as características do bovarismo e as do ciber-relacionamento, reconhece na obra de Flaubert uma referência de trabalho importante, por oferecer elementos-chave para a compreensão de diversos aspectos da condição humana na cibercultura.

Entendendo o “bovarismo virtual” como a “má consciência” do espírito moderno presente na tecnoteleologia, avalia que a autonomização da imagem tem a oferecer como produto apenas a heteronomia e não o sujeito autónomo, assim como a busca do ideal presente no romance ofereceu a Emma Bovary apenas fantasmagorias.³⁷

Pela sua actualidade e ineditismo, este estudo corrobora a intemporalidade de *Madame Bovary*, obra sempre aberta a múltiplas leituras e interpretações.

³⁶ LECLERC, Yvan, *idem*, p.11.

³⁷ Resumo do trabalho “Bovarismo virtual e heteronomia: considerações sobre a identidade na cibercultura de Maria Lúcia Becker, apresentado no NP8- Tecnologias da Informação e da comunicação, evento componente do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Salvador, BA, 2002.

1.2. A busca do absoluto

Se o conceito de bovarismo não é pacífico, a definição de absoluto é-o ainda menos. Trata-se de uma dificuldade essencial do debate filosófico em torno do sentido polémico e equívoco de algo que pode ser concebido de modos diversos ou até liminarmente recusado. O conceito, para efeito deste trabalho, é, no entanto, inescapável. Como refere a Enciclopédia Logos, “a história do Absoluto é a história do idealismo alemão”, em que se integra o pensamento hegeliano. É, pois, o sentido filosófico do termo “absoluto”, proposto por Hegel, que aqui vai ser objecto de análise.

De acordo com a filosofia hegeliana, o absoluto implica uma busca, um movimento. Pode ser a procura de qualquer coisa, ligada a uma ideia de transcendência, que não é nem religiosa nem de movimentos históricos, mas um movimento individual.

O absoluto em si não é só o que se quer alcançar, mas também o movimento *para*, o percurso que aí conduz. Como salienta a *Enciclopédia Logos*, esta ideia de movimento está contida na própria etimologia do termo, pois o prefixo *ab* é um vector de movimento.

A finalidade das coisas, é precisamente esse movimento que trazem em si, essa tendência, nascida da contradição entre a sua natureza finita e o que as transporta para lá delas próprias, para o infinito. [...] identificando-se com o real na sua totalidade, ou se se quiser, com Deus.³⁸

Este infinito, esta totalidade a que se quer chegar pela busca do absoluto, é um desejo de plenitude, inicialmente ligado a uma crença religiosa, a uma necessidade espiritual. Posteriormente, o absoluto passou a estar também - e sobretudo - ligado a uma busca de carácter mais pessoal. É esse o movimento individual salientado por Hegel, embora Tzvetan Todorov, na obra *Les Aventuriers de l'Absolu*, encontre nesta busca individual do absoluto uma contradição:

Parler d'un absolu individuel a quelque chose de paradoxal, sinon de carrément contradictoire, puisque l'absolu devrait valoir pour tous ; s'il n'est bon que pour un individu, il lui reste relatif.³⁹

³⁸ GARAUDY, Roger – La pensée de Hegel. Bordas, 1996, p. 29-34. In: SANTOS, Maria Helena Varela; LIMA, Teresa Macedo – *Textos de Filosofia*. Curso Complementar. Volume 1. Porto: Porto Editora, 1977, p. 221.

³⁹ TODOROV, Tzvetan – *Les Aventuriers de l'absolu*. Paris : Éditions Robert Laffont, 2006, p. 11.

As definições encontradas para o termo remetem sempre para um sentido de totalidade. Enquanto o *Dicionário Houaiss* o define como “infinito”, “que não admite limites, único”, a *Enciclopédia Logos* aponta-lhe “uma totalidade transcendental”.

Tzvetan Todorov, na obra citada, afirma que o homem sempre procurou viver intensamente, buscando uma perfeição plena, algo superior que possibilite atingir uma transcendência, sendo através da beleza que se acede a esse mundo superior.

[...]les deux voies offertes aux hommes modernes, amour et beauté, ne font pas nécessairement bon ménage ; et toutes deux sont marquées par une difficulté [...] vivre l'absolu dans l'existence quotidienne, alors que celle-ci ne connaît que le relatif [...] L'absolu tue et dévaste – sans lui, pourtant, l'existence perd ce qu'elle a de spécifiquement humain.⁴⁰

Para Todorov, a aspiração ao absoluto é indispensável, a busca do absoluto é o que dá sentido à existência. Mas é também algo devastador para quem a encetar, tal como aconteceu com os exemplos de vida que o autor apresenta – Oscar Wilde, Rilke e Tsvetaeva. Os três procuraram atingir a plenitude, a perfeição, mas o desequilíbrio que resultou do confronto entre o ideal e o real teve um desfecho trágico, levando-os à loucura e/ou ao suicídio.

Sobre a importância da beleza como porta de entrada para esse ideal, esse mundo superior, Flaubert afirma:

“La vie est une chose tellement hideuse que le Seul moyen de la supporter, c'est de l'éviter. Et on l'évite en vivant dans l'Art, dans la recherche incessante du Vrai rendu par le Beau. »⁴¹

O ódio à vida e ao mundo leva-o a declarar : « On n'est bien que dans l'Absolu. »⁴² E viver o absoluto passa necessariamente por uma busca da beleza, busca comum a muitos outros homens das letras e das artes. Essa demanda não é estranha a Dostoievki, que terá afirmado: “La beauté sauvera le monde”.⁴³

Dans ce désir d'absolu inventant les théogonies et, à leur suite, les idées morales, politiques et sociales, avec toutes leurs conséquences, Flaubert n'a vu qu'un prétexte

⁴⁰ TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 133.

⁴¹ FLAUBERT, Gustave – *Correspondance*. In: TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 229.

⁴² FLAUBERT, Gustave, *idem*, p.230.

⁴³ TODOROV, Tzvetan, *op.cit.*, p.12.

à susciter des réalités, des gestes, des passions et une histoire, il a vu une illusion qui, en tant que telle, n'avait donc pas à se réaliser[...] ⁴⁴

Ainda que Flaubert seja considerado o primeiro na Literatura do século XIX a eliminar a subjectividade do escritor, Gaultier afirma que a célebre impassibilidade do escritor e a sua pretensa imparcialidade são um testemunho da “ruína definitiva da ideia de absoluto” - e *Madame Bovary* seria, então, a representação da “la faillite de l’absolu du moi”. Cara a Flaubert, a ideia de “bêtise” aparece como um impulso para o absoluto, embora este não passe de uma miragem, pois conduz à morte:

On voit en elle un principe d’insatiabilité, un principe de rupture de tout équilibre, de toute harmonie, de toute paix, de tout repos, un principe de fuite où l’on distinguera plus tard un des ressorts essentiels de la nature humaine, la source du mouvement et du changement. ⁴⁵

Tal como a sua heroína, Flaubert aspira a um absoluto impossível de atingir, deseja escrever uma prosa de inatingível perfeição, como afirma numa carta a Louise Colet: “Personne n’a jamais eu en tête un type de prose plus parfait que moi.” ⁴⁶ O seu desejo obsessivo de escrever é semelhante ao desejo de amar de Emma: “le désir d’Emma devient alors la figure de cet absolu de l’écriture que Flaubert se crée à mesure qu’il écrit.” ⁴⁷

Cristina Cordeiro, no estudo “Le mal d’Emma: o bovarismo revisitado”, refere-se ao suicídio de Emma como uma terapia catártica para Flaubert:

A catarse da escrita preserva Flaubert do perigo ameaçador da sua própria destruição e solta-o das palavras como que ele próprio declarara *Madame Bovary*, c’est moi! E a imensa cumplicidade dos dois destinos – traduzida pela coincidência da dificuldade de viver, para a heroína que “bovariza” a vida, e de escrever essa vida, para o romancista que “bovariza” a própria escrita – esboroa-se no acto de suicídio de Emma, que ganha então sentido neste romance que afinal nos mostra já um Flaubert avant Freud. ⁴⁸

⁴⁴ BUVIK, Per, *idem*, p.200.

⁴⁵ PALANTE, Georges, *op. cit.*, p.66.

⁴⁶ DIDIER, Béatrice – “Le désir d’Emma”. In : FLAUBERT, Gustave – *Madame Bovary*. Coll. Le Livre de Poche, N°713. Paris: Librairie Générale Française, 1983, p. 26.

⁴⁷ DIDIER, Béatrice, *idem*, p.28.

⁴⁸ CORDEIRO, Cristina Robalo - “Le mal d’Emma: o bovarismo revisitado”. In: Revista Portuguesa de Filologia, Vol. XXV – Tomo II, 2003-2006, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Intervenção na mesa redonda sobre o “Suicídio – A Psiquiatria e as Ciências Humanas”, integrada nas Terceiras Jornadas sobre Comportamentos Suicidários, organizada pela Clínica Psiquiátrica dos Hospitais da Universidade de Coimbra, em 7 de Outubro de 2000.

É através da correspondência que o escritor estabelece e mantém, sobretudo com Louise Colet, que podemos constatar a árdua e difícil tarefa da escrita de *Madame Bovary*. É um trabalho quase sobre-humano, que o leva a questionar se o seu sonho idealizado vai chegar a bom porto, ou se não terminará com a morte do artista, à semelhança do fim trágico da sua heroína.

Tal como Emma, Flaubert é um insatisfeito, a sociedade é demasiado medíocre e não responde aos seus desejos de diferença e singularidade. E, tal como ela, é pelo sonho que ele se pode evadir. Flaubert sonha com o excepcional, com o impossível, com o extraordinário, deixando transparecer nitidamente uma recusa da realidade que o impede de atingir a felicidade desejada. O que move o escritor é a busca incessante do belo, da perfeição, jamais satisfeito com o que escreve: envereda por um caminho quase obsessivo do absoluto que é o livro perfeito, que exige o rigor formal, ocultando a figura do autor, que deve ser o mais imparcial possível. A busca de perfeição, o projecto estético de Flaubert requer um exercício de estilo que o levaria a atingir uma transcendência, uma intemporalidade. Por isso, deseja mesmo escrever “un livre sur rien”:

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau.⁴⁹

A célebre e enigmática afirmação de Flaubert - “Madame Bovary, c'est moi! D'après moi.” - pressupõe essa identificação do autor com a personagem por ele criada. Ambos revelam a mesma insatisfação perante a mediocridade e a frustração de não poderem realizar os sonhos e satisfazer os desejos, por imposição de uma sociedade condicionada por uma moral demasiado castradora e opressora. Mas essa afirmação, segundo alguns críticos, surge no seguimento das várias hipóteses levantadas sobre a real identidade dos modelos que inspiraram Flaubert. Desse modo, a *boutade* do escritor viria apenas confirmar que nenhum tipo de experiência lhe servira de modelo. Muitas histórias exemplares, muitas localidades reclamavam o estatuto de fonte, que estariam

⁴⁹ FLAUBERT, Gustave – Correspondance. In: POYET, Thierry – *Madame Bovary, le roman des lettres*. Paris: L'Harmattan, 2007, p.175.

na gênese da obra. A esse propósito, Flaubert, contrariando a famosa afirmação, não se cansou de declarar: «Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence.»⁵⁰

A ambição, o cuidado, a obsessão e a exigência com a sua arte, a escrita, que a correspondência deixa revelar, dá-nos conta igualmente do estatuto de Flaubert, cuja obra pretendeu até apresentar os princípios de uma ideologia da literatura. E são esses princípios que o escritor experimenta na escrita de *Madame Bovary*, contribuindo para uma mudança na maneira de escrever e garantindo-lhe uma importante e permanente referência na história literária.

Perante isto, somos levados a pensar que o absoluto almejado pelo escritor, apesar da manifesta dificuldade e desespero na busca dessa perfeição, foi atingido, por oposição ao trágico fim de Emma.

O desejo de impessoalidade e invisibilidade do autor nas suas obras traduz provavelmente o anseio de igualar o artista a um Deus todo-poderoso, invisível. Associado a este desejo encontramos uma obsessão pela perfeição, pelo belo, uma busca incansável de formas ideais (absoluto). Flaubert abomina o real e a mediocridade que o caracteriza. E é esse pessimismo e essa insatisfação que o conduzem a uma busca incessante do infinito, a uma capacidade de sonhar, à propensão para o sonho, a uma preferência por tudo o que é desmedido.

Micheline Hermine, em *Destins de Femmes, Désir d'Absolu*, realça a insatisfação, a rebeldia e o sofrimento causado pela condição subalterna das mulheres. O desejo de transcender a ordem inaceitável das coisas leva-as à procura de um amor quase divino, não ao alcance dos mortais. Estas mulheres, como Emma Bovary, são excessivas e impotentes perante uma imensidão de desejos, presas de uma vontade desmesurada de aceder a um mundo, a uma condição que lhes está vedada. Para a autora, a busca do absoluto significa o próprio questionamento da feminilidade, na procura de um feminino inalcançável. Micheline Hermine estabelece um paralelismo entre a busca do absoluto pelas mulheres a quem dedica o seu estudo – Emma Bovary e St. Thérèse de Lisieux – e a busca do infinito, do novo sonhado, levado a cabo por poetas como Baudelaire e Rimbaud. No entanto, a autora realça algum distanciamento

⁵⁰ POYET, Thierry, *Idem*, p. 182.

de Emma relativamente a outras personagens, ou aos poetas, por vontade expressa de Flaubert:

Flaubert n'a pas voulu attribuer à Emma une folie visionnaire semblable à celle de D. Quichotte, ni en faire une poétesse voyante, comme Rimbaud [...] Emma n'aura pas, dans ce siècle où le romantisme est fatigué, l'imagination poétique de Rimbaud, ni la folie active et infatigable de D. Quichotte, ni la mystique ardente de Thérèse. Elle n'arrivera jamais au bout de ses désirs, ce va-et-vient épuisant entre son moi labile et le rêve l'expose à des gifles perpétuelles, à une alternance entre exaltation et dépression.⁵¹

Hermine destaca ainda que os fundamentos para o desejo desmesurado dessas jovens mulheres se encontram numa educação religiosa deformada, que lhes apresentava um mundo idealizado por leituras, experiências livrescas sonhadas, propiciando-lhes a fabricação de um imaginário e conduzindo-as a uma busca constante desse ideal “L'éducation religieuse isole les filles du monde, les oriente vers la rêverie.”⁵²

Enquanto Thérèse focaliza o absoluto ausente em Deus, Emma procura-o em Eros: para ela, o absoluto é o desejo infinito de amor que possa preencher o vazio e a solidão de uma existência condenada à mediocridade.

No absoluto hegeliano que aqui nos serve de referência, o movimento para o absoluto tem uma estrutura, é um movimento dialético que funciona em tríade. Inicialmente, somos confrontados com um momento de afirmação, a tese; depois, de negação, a antítese; e, finalmente, o momento da negação da negação, a síntese. Esta última fase aglutina as duas anteriores, ultrapassa a contradição, mas conservando as duas condições opostas. A síntese marca uma paragem na busca, no espírito, ou do movimento nas coisas. Mas esta paragem não é definitiva, pois a síntese exige uma nova negação, ou seja, o que existe é a aparência do absoluto, que quando se atinge já não é outra vez.

O propósito hegeliano é “agarrar a essência da vida” que só é alcançável contestando o princípio de identidade, pois este princípio impede-nos de procurar em cada ser o seu outro, o seu contrário. É na contradição, conceito maior do método hegeliano, que está o impulso de todo o movimento para a busca da totalidade. Para o

⁵¹ HERMINE, Micheline – *Destins de Femmes Désir d'Absolu. Essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux*. Paris : Beauchesne Éditeur, 1977, p.41,42.

⁵² HERMINE, Micheline, *idem*, p. 175.

filósofo, o mundo é um todo. Jacques D'Hondt, nos estudos sobre Hegel, explicita o seu idealismo como a busca de um ser uno:

O verdadeiro não é algo somente em repouso, somente sendo, mas algo que por si mesmo se move, algo vivo; é a eterna diferenciação e a redução da diferença num ser que é uno, até que finalmente deixe de existir diferença. Isto, compreendido à maneira do sentimento, também se chama amor universal. Um movimento em si que também é repouso absoluto: é apenas nesta forma que existe a Ideia, a Vida, o Espírito.⁵³

A definição de bovarismo que encontramos em Gaultier - “Le pouvoir qu’à l’homme de se concevoir autre qu’il n’est.”- entronca neste movimento dialéctico do ser e do não ser, da contradição.

O conceito de androginia ajusta-se bem a esta ideia de absoluto. O desejo de transcendência passa pelo desejo de perfeição de um ser uno, que é a fusão de dois contrários, de duas metades perdidas, como refere Platão, na obra *O Banquete*, quando apresenta o mito do andrógino.

Mito igualmente presente em Aristófanes que, ao enaltecer a força protectora de Eros, do amor, a qual proporciona aos homens a “perfeita felicidade”, fala da natureza humana e das suas paixões e apresenta o ser andrógino:

A princípio havia três géneros entre os homens, e não dois, como hoje, o masculino e o feminino; um terceiro era composto dos outros dois: o seu nome subsistiu, mas a coisa desapareceu: então o real andrógino, espécie e nome, reunia num único ser o princípio macho e o princípio fêmea [...] ⁵⁴

Mas, por ser detentor de uma “força terrível”, esse ser uno foi cortado ao meio por castigo dos deuses. Essa divisão enfraqueceu-o, pois acabou com a sua unidade e felicidade. É essa busca constante da outra metade perdida que os homens empreenderam desde então.

De facto, é desde então que o amor mútuo é inato aos homens, que recompõe a sua natureza primitiva procura restituir a um a partir do dois e curar essa natureza humana ferida. Cada um de nós é, portanto, como um sinal de reconhecimento, a metade de uma peça [...] e cada um vai procurando a outra metade da sua peça: então, todos aqueles homens que provinham da espécie total, daquilo a que se chamava o andrógino, amam as mulheres; a maioria dos homens adúlteros têm a

⁵³ D’HONDT, Jacques – *Hegel*. Trad. PIEDADE, Emília. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 85-86.

⁵⁴ PLATÃO – *O Banquete*. Trad. MARINHO, Sampaio. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986, p.67.

mesma origem, assim como as mulheres que amam os homens e as que enganam os maridos.⁵⁵

A androginia equivale, assim, à fusão dos contrários, ao encontro de duas metades separadas, à totalidade, a um ser uno, um ser absoluto. E a fusão dos dois seres vai permitir recuperar a antiga natureza humana, que é a condição para a felicidade. A busca, o desejo da totalidade, do ser uno e absoluto, é, segundo o discurso de Aristófanos, o amor.

A causa encontra-se na nossa natureza primitiva, na totalidade que construía o nosso ser; e o desejo, a busca dessa totalidade, chamava-se o amor; antes, afirmo-o, éramos um e agora, por injustiça nossa, fomos divididos pelos deuses [...]⁵⁶

Micheline Hermine, na obra já citada, refere que o absoluto ausente para Emma é o Eros: ela padece de amor, de desejo, é um ser fragmentado à procura da sua alma gémea.

Também Platão, quando apresenta o mito do andrógino, se refere à insatisfação constante do homem e à procura do absoluto, da perfeição que se alcança pela androginia, constituindo a situação inversa, a não androginia, a metáfora da condição humana. Aspiramos a encontrar a unidade original, através do amor.

A este propósito, Baudelaire reconheceu desde logo a superioridade e a ambiguidade de Emma Bovary, sublinhando o seu carácter não só masculino, mas também e sobretudo andrógino, o que lhe confere um significado metafísico. Na crítica elogiosa à obra de Flaubert, Baudelaire afirma:

Il ne restait plus à l'auteur, pour accomplir le tour de force dans son entier, que de se dépouiller (autant que possible) de son sexe et de se faire femme. Il en est résulté une merveille ; c'est que, malgré tout son zèle de comédien, il n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et que madame Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin.⁵⁷

⁵⁵ PLATÃO, *idem*, p. 70.

⁵⁶ PLATÃO, *idem*, p.72.

⁵⁷ BAUDELAIRE, Charles - "Madame Bovary par Gustave Flaubert", [em linha], site: <<http://www.bmlisieux.com/litterature/baudelaire/bovary.htm>>(página consultada a 10/01/2008)

Além de acentuar a androginia da heroína de Flaubert, Baudelaire vai mais longe e realça a grandeza da condição do ser andrógino, por se aproximar de um ser ideal, perfeito, absoluto.

En somme, cette femme est vraiment grande, elle est surtout pitoyable, et malgré la dureté systématique de l'auteur, qui a fait tous ses efforts pour être absent de son œuvre et pour jouer la fonction d'un monteur de marionnettes, toutes les femmes intellectuelles lui sauront gré d'avoir élevé la femelle à une si haute puissance, si loin de l'animal pur et si près de l'homme idéal, et de l'avoir fait participer à ce double caractère de calcul et de rêverie qui constitue l'être parfait.⁵⁸

E se este “outro” que o homem quer ser, na definição de bovarismo de Gaultier, fosse o outro sexo? É um facto que Emma foi desde sempre apresentada como possuidora de uma virilidade que feminiza os homens. Béatrice Didier afirma que ela possui “un tempérament d’amazone” e evidencia também o carácter andrógino quer de Emma quer do seu criador, Flaubert:

Si “Madame Bovary, c’est moi”, est-ce parce que Flaubert se sent femme ou parce qu’Emma est homme? L’héroïne est androgyne comme l’artiste, comme l’étaient aussi Lélia que Flaubert a lu, et Georges Sand qu’il ne connait pas encore. « Il n’y a qu’un sexe », lui confiera la romancière quelques années plus tard.⁵⁹

Mario Vargas Llosa, na obra *L’Orgie perpétuelle*, acentua igualmente o carácter viril de Emma:

Cette tendance d’Emma à briser les limites de son sexe et à envahir le sexe opposé se traduit dans les domaines moins évidents que l’habillement. Elle est implicite dans son caractère dominateur [...] elle assume des fonctions viriles et impose à celui-ci (homme avec des symptômes de faiblesse) des attitudes féminines [...] son identification avec la mentalité du mâle est totale.⁶⁰

⁵⁸ BAUDELAIRE, *idem*.

⁵⁹ DIDIER, Béatrice, *op.cit.*, p.22.

⁶⁰ LLOSA, Mario Vargas – *L’orgie perpétuelle (Flaubert et Madame Bovary)*. Paris : Éditions Gallimard, 2006, p. 140-141.

1.3. Adaptações cinematográficas

1.3.1. Do livro ao filme, uma relação nem sempre pacífica

Cheguei ao fim desta minha apologia do romance como grande rede. Poder-se-á objectar que quanto maior for a tendência da obra para a multiplicação dos possíveis mais se afasta do unicum que é o self de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta da sua própria verdade. Pelo contrário, respondo eu, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objectos, um catálogo de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.⁶¹

A adaptação cinematográfica dos textos literários tem suscitado, desde sempre, um aceso debate e uma complexa teia de relações e conflitos entre a literatura e o cinema. Nesse confronto, assistimos a inúmeros desentendimentos e, frequentemente, a literatura sente-se traída, empobrecida pelo cinema, pois muitas adaptações resultam em empreendimentos insatisfatórios, decepcionantes, sobretudo para os leitores e para os autores das obras literárias.

Apesar das diferenças que resultam da especificidade de cada uma das artes, pois estamos na presença de dois sistemas semióticos distintos e autónomos, cinema e literatura partilham, à partida, o mesmo destino e a mesma dimensão narrativa: contar histórias. Os inúmeros estudos sobre a teoria do cinema, sobretudo na última metade do século XX, estabelecem ligações entre a literatura e o cinema, evidenciam que o cinema pode privilegiar a narratividade e que os dois sistemas semióticos apontam para características textuais semelhantes, sendo possível estabelecer um paralelo entre as instâncias do literário e as do cinematográfico. Esta ideia é também defendida pelos estudiosos da literatura, como Carlos Reis:

É, pois, teoreticamente ajustado postular o cinema como linguagem que no fílmico se articula e falar em linguagem cinematográfica em termos homólogos àqueles em que se fala em linguagem literária.⁶²

Se é incontestável que a influência do cinema se fez sentir nos escritores, não só sob a forma de colaboração estreita com os realizadores mas também na adopção de

⁶¹ CALVINO, Italo – *Seis propostas para o novo milénio*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Editorial Teorema, 1990, p. 145.

⁶² REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina – *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000, p.58.

“técnicas” cinematográficas ou de referências filmicas nas suas obras, importa referir que a relação cinema-literatura é dinâmica, ou seja, as influências são recíprocas. Há constantes intromissões e contaminações do cinematográfico no literário e vice-versa, as duas artes vão inspirar-se e partilhar concepções e estéticas. A título de exemplo, refira-se a perfeita simbiose de Alain Resnais com Alain Robbe-Grillet, por virtude da originalidade deste no seu trabalho de aproximação à imagem cinematográfica, com o “ciné-roman” *L’année dernière à Marienbad*.

Quando falamos de adaptação cinematográfica, convém ter presente que podemos encontrar modelos diferentes e extremados. A adaptação fiel, que pressupõe o respeito pelo texto literário, a tradução literal, o decalque, é uma solução invariavelmente condenada ao insucesso, pela impossibilidade de o filme ser capaz de explorar todas as potencialidades de um texto. É o caso de *Madame Bovary*, de Claude Chabrol, que pretende assumir uma “fidélité absolue, le film tel que Flaubert lui-même a pu le concevoir”. Por sua vez, a transposição, que implica a reescrita, a reelaboração crítica do texto, permite a criação de uma obra original. Em *Vale Abraão*, de Manoel de Oliveira, assistimos à transposição de *Madame Bovary* para a actualidade e para o contexto português. A esse propósito, Manoel de Oliveira refere que:

Apreendi o espírito de *Madame Bovary* e propu-lo a Agustina Bessa-Luís. Em *Madame Bovary*, é um homem que escreve sobre uma mulher. Isso originou o *Bovarysimo* que é retomado depois por Agustina, uma mulher que fala de mulheres. E eu, quando retomo Agustina, sou um homem que fala de mulheres através da visão de uma mulher, segundo o ponto de vista de Flaubert.⁶³

Seguramente, *Madame Bovary* de Flaubert é uma das obras mais adaptadas ao cinema, o que porventura se deve à dimensão universal da obra. Annie Goldmann afirma: « Flaubert [...] a su faire d’Emma non pas une simple héroïne d’un petit scandale de province, mais un type humain universel. »⁶⁴. A figura e a condição de Ema e a densidade do romance têm tentado muitos cineastas. Da primeira adaptação de Renoir (1933) até à mais recente (embora televisiva) de Tim Fywell (2001), destacam-se ainda as de Vincente Minnelli (1949), a de Claude Chabrol (1990) e a já referida de Manoel de Oliveira (1993), *Vale Abraão*. Todas estas diferentes adaptações ilustram

⁶³ BAECQUE, Antoine de ; PARISI, Jacques – *Conversas com Manoel de Oliveira*. Trad. CUNHA, Henrique. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 71-72.

⁶⁴ GOLDMANN, Annie – « Madame Bovary vue par Flaubert, Minnelli et Chabrol » in C. Action, n° 65, Agosto de 1992, p.141.

diferentes interpretações, diferentes leituras, oferecendo, assim, o cinema uma multiplicidade de abordagens, de visões do mundo de uma mesma realidade, o que permite não só uma constante e renascida consagração literária da obra, como também vem reforçar a sua intemporalidade.

Emma Bovary é certamente a, ou uma das, personagens romanescas mais célebres e sujeita a um maior número de adaptações e reescritas. Além dos filmes referidos, há ainda uma *Madame Bovary* alemã de Gerhard Lamprecht (1937); uma argentina de Carlos Schlieper (1947); uma polaca de Zbigniew Kaminski (1976); uma russa de Alexandre Sokurov (1989); uma indiana de Ketan Mehba (1992) e muitas outras, de adaptações televisivas, além dos filmes que nela se inspiraram, como é o caso de *A Filha de Ryan* de David Lean (1970), todas elas popularizando a sua história um pouco por todo lado:

Non seulement Emma Bovary a vécu entre nous dans les livres, mais elle et sa légende, ont été adaptés à d'autres médias. Le roman a été traduit au langage de la radio, de la télévision et du cinéma. Madame Bovary devint la protagoniste de plusieurs versions cinématographiques qui étendirent et massifièrent, avec les particularités du septième art, son histoire par toute la planète.⁶⁵

A manifesta atracção por esta personagem e pela sua tragédia, ao longo dos tempos, deve-se, provavelmente, não só ao facto de estarmos na presença de uma personagem-tipo, modelo universal, mas também à escrita eminentemente cinematográfica que alguns críticos reconhecem em Flaubert, sendo tão visuais as suas descrições que apenas restaria ao cineasta escolher as palavras para lhes dar movimento. Annie Goldmann sublinha ainda a densidade do romance como uma das razões que o tornam uma tão grande referência:

Le cas de Madame Bovary est intéressant car il s'agit d'un livre à la fois marqué par son époque et doté d'une dimension universelle qui touche au tréfonds de l'âme féminine. Plusieurs réalisateurs ont été tentés par la figure d'Emma et par l'extraordinaire densité du roman.⁶⁶

⁶⁵ Mercedes Santos Moray, "Emma Bovary, un siècle et demi de vie. [em linha], site : <<http://www.cubarte-rançais.cult.cu/global/loader.php?cat=actualidae&cont=showarticulo.php&cid=430&seccion=Lettres>> (página consultada a 10/01/2008)

⁶⁶ GOLDMANN, Annie, *op.cit.*

Mario Vargas Llosa imputa a atracção pela obra a um princípio de relatividade, de ambiguidade contido na obra, que faz dela uma obra aberta a múltiplas interpretações:

La stratégie de la création artistique flaubertienne introduit toujours un principe de relativité, une ambiguïté d'interprétation, par le fait d'exclure de l'œuvre d'art tout message explicite. De la sorte une lecture univoque est écartée : l'interprétation sera toujours extérieure au créé, quelque chose d'ajouté qui pourra varier selon le retentissement de l'œuvre sur chaque époque ou chaque personne. C'est le lecteur qui doit, selon son intelligence, ses convictions et ses expériences relier fiction et réalité, rattacher (ou détacher) l'imaginaire du vécu.⁶⁷

Mas estas aproximações do cinema à literatura, através das adaptações, não se fizeram sem grandes divergências e grandes polémicas que perduram até hoje. Uma das acusações recorrentes nesta relação cinema-literatura é a “infidelidade autoral”. Os puristas denigrem toda e qualquer adaptação cinematográfica, argumentando que as adaptações são impossíveis pois estamos na presença de duas linguagens diferentes. Assim, as características intrínsecas do texto literário (subjectividade, entrelinhas) não encontrariam a mesma expressão na narrativa cinematográfica, pois «le cinéma est un art de la forme pleine, et la littérature un art de la forme creuse. [...] Tandis que la littérature sculpte, modèle, donne à imaginer le réel, le cinéma se contente de l'habiller.»⁶⁸

Enquanto a literatura propicia ao leitor um trabalho imaginativo, conferindo à obra, pelo seu poder abstracizante, uma riqueza e uma infinidade de leituras, o cinema não oferece essa possibilidade, uma vez que a imediatez e referencialidade objectiva da linguagem cinematográfica, que lhe confere eficácia narrativa, exige menos esforço da audiência, et por cause, menos trabalho de imaginação. O cinema, assim, “fecharia” a obra, diminuindo-a.

Quase com um sentido provocatório, Milan Kundera escreve *Imortalidade* de maneira a que seja inadapável: “Puisque l'essentiel, dans un roman, est ce qu'on ne peut dire que dans un roman, dans toute adaptation ne reste que l'inessentiel.”⁶⁹ Há

⁶⁷ LLOSA, Mario Vargas, *op.cit.*, p.227-228.

⁶⁸ RENAULT, Jean Baptiste - “La réécriture – en haine de l'adaptation” . [em linha] site : <<http://www.autonomie.org/cinerie/reecrit.htm>> (página consultada a 23/11/2007).

⁶⁹ LAVANDIER, Yves – « L'impossible adaptation », In : *La dramaturgie : les mécanismes du récit*, apud: « Cinéma et Littérature » [em linha] site :<<http://www.ac-nice.fr/lettres/nouveau/articles.php?Ing=fr&pg=45&>> (página consultada a 13/11/2007)

defensores da ideia de que os escritores deveriam assumir esta atitude de Kundera e contrariar as adaptações, que afastam ainda mais o leitor da literatura. Ao escrever sobre Emma Bovary, Simone de Beauvoir reforça esta ideia: «Le visage d'Emma est indéfini, multiple, son malheur va au-delà du cas particulier ; au cinéma, au contraire, je vois un visage bien déterminé et cela limite la valeur du récit. »⁷⁰ Para alguns escritores, a adaptação cinematográfica é encarada como uma mutilação da obra literária, pelo que recusam qualquer hipótese de transposição para a imagem de reificação do objecto literário. O próprio Flaubert, em *Correspondance*, dá testemunho dessa recusa, embora à época isso se estendesse apenas às ilustrações. Não deixa de ser curioso, pois, que a sua obra *Madame Bovary* viesse a ser fonte de tantas e diversas adaptações cinematográficas e televisivas, passando até pelo folhetim:

Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « J'ai vu cela » ou « Cela doit être ». Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est déjà fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à milles femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration.⁷¹

Não obstante todas estas resistências, o problema da adaptação do livro ao filme, a dicotomia traição/fidelidade constituem, segundo muitos autores, uma falsa questão. As desconfianças dos que defendem a superioridade da literatura, do escritor face ao cineasta, comparando uma obra-prima literária a uma medíocre adaptação cinematográfica, são contrariadas pela longa lista das obras-primas do cinema inspiradas em obras literárias medíocres. Dos 53 filmes realizados por Alfred Hitchcock, 27 resultam de adaptações de obras consideradas menores, não se encontrando entre elas nenhuma obra literária consagrada, de referência.

Se há cineastas que reivindicam o respeito pela fidelidade, outros há que assumem alguma liberdade na transposição para o ecrã, respeitando o sentido global da obra, pois adaptar implica sempre modificar, reformular, transformar. O realizador

⁷⁰ BEAUVOIR, Simone – sobre o debate cinema e literatura, *apud*: PASETTI, Chiara [em linha] site: <<http://flaubert.univ-rouen.fr/19derive/chiara.htm>> (página consultada a 13/11/2003)

⁷¹ FLAUBERT, Gustave: « Lettre à Ernest Duplan du 12 juin 1862 », *Correspondance* III. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p.221-222, *apud*: CLÉDER, Jean – « L'adaptation cinématographique » [em linha] site : <<http://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation>> (página consultada a 13/11/2007).

impõe sempre a sua interpretação, a sua leitura, a sua visão do mundo. E, tal como acontece numa tradução, o que está em jogo não é a busca de uma equivalência, muitas vezes falhada, mas o respeito pelo “espírito do livro”. Os estudos de Juan Hernández Les apontam igualmente nesse sentido e alertam para os perigos da adaptação:

À brillantíssima fórmula de fidelidade estéril e infidelidade fecunda de Gimferrer, Carrière opõe outra não menos sugestiva quando refere os dois perigos de uma adaptação: a fidelidade idólatra e a total falta de respeito.⁷²

André Bazin deu um importante contributo, ao defender a ideia do “cinema impuro”, para afastar a velha questão da adaptação/traição:

Il est absurde de s'indigner des dégradations subies par les chefs-d'œuvre littéraires à l'écran, du moins au nom de la littérature. Car, si approximatives que soient les adaptations, elles ne peuvent faire tort à l'original auprès de la minorité qui le connaît et l'apprécie ; quant aux ignorants, de deux choses l'une : ou bien ils se contentent du film, qui en vaut certainement un autre, ou bien ils auront envie de connaître le modèle, et c'est autant gagné pour la littérature. [...] Non, en vérité, la culture en général et la littérature en particulier n'ont rien à perdre dans l'aventure !⁷³

Alguns estudiosos desta matéria consideram até benéfica a decepção com o filme, evidenciada por aqueles que conhecem a obra literária na qual foi baseado, pois isso só vem comprovar que o cinema não conseguirá nunca substituir a literatura. Esta posição é igualmente corroborada pelo cineasta Manoel de Oliveira:

É preciso ter bem presente no espírito que um livro nunca se pode confundir com um filme, e que nunca um filme se pode confundir com um livro. São dois meios diferentes de falar da vida. Um filme nunca se pode substituir, no sentido literal da palavra, a um livro, essa coisa literária.⁷⁴

André Bazin defende que uma boa adaptação depende da capacidade criadora do realizador, que deve respeitar o autor, ou seja, “restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit”, conciliando fidelidade e liberdade criadora. O autor salienta também o risco que correm as obras dos grandes autores (por exemplo, Proust e Stendhal), neste processo de adaptação cinematográfica:

⁷² HERNANDEZ LES, Juan A. – *Cinema e Literatura. A metáfora visual*. Trad. PERES, Ângelo e SOUSA, Isolino de. Porto: Campo das Letras, 2003, p.126.

⁷³ BAZIN, André – *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Quatorzième édition. Paris : Les Éditions du Cerf, 2002, p. 93-94.

⁷⁴ BAECQUE, Antoine de ; PARSI, Jacques, *op. cit.*, p.70.

En réalité, les véritables obstacles à surmonter dans l'hypothèse de telles adaptations ne sont pas d'ordre esthétique ; ils ne révèlent pas du cinéma comme art mais comme fait sociologique et comme industrie. Le drame de l'adaptation, c'est celui de la vulgarisation.⁷⁵

De facto, perante os novos meios de difusão populares, como o cinema para o grande público, o estatuto da obra literária, pela exposição mediática, pode sofrer alterações. A vulgarização da obra literária pode contribuir, irremediavelmente, para a perda de uma singularidade que lhe é muito própria, conferindo-lhe um outro valor no imaginário colectivo. E aqui os riscos de vulgarização são maiores nas adaptações cinematográficas levadas a cabo pelo cinema de Hollywood, pelo seu carácter eminentemente comercial. No cinema europeu esse risco é menor, já que, frequentemente, a adaptação cinematográfica tem como objectivo primordial prestar homenagem à literatura.

A *Nouvelle Vague* contribuiu também marcadamente para atenuar a querela entre adaptação/traição. Ao centrar as atenções no elemento literário, os cineastas daquela geração foram procurar no texto equivalências formais para a sua integração no filme, tal como a introdução da voz *off*, que preserva a instância do narrador e confere aos filmes um tom intimista que os aproxima do poema. A estreita colaboração entre a *Nouvelle Vague* e o *Nouveau Roman* vai alterar as tradicionais relações entre cinema e literatura. Para realizar *L'année dernière à Marienbad* e *Hiroshima, mon amour*, Alain Resnais solicitou aos escritores textos originais. Juan Hernández Les considera que “Hiroshima, mon amour é o cume da perfeição na ligação entre o cinema e a literatura”. Marguerite Duras inaugurou uma nova forma de escrita, textos “híbridos”, segundo a designação da autora, e os seus filmes privilegiam a palavra, pretendendo terminar com o primado da imagem, até aí imposto pelo cinema. No texto de apresentação do filme *Le Camion*, a escritora manifesta-se contra a delapidação do texto pelo cinema:

Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance: l'imaginaire. C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire. Cet arrêt, cette fermeture s'appelle film. Bon ou mauvais, sublime ou exécrable, le film représente cet arrêt définitif. La fixation de la représentation une fois pour toutes et pour toujours.⁷⁶

⁷⁵ BAZIN, André, *op. cit.*, p. 92.

⁷⁶ DURAS, Marguerite – *Le Camion*. Paris: Minuit, 1977, p.75, *apud*: CLÉDER, Jean, *op. cit.*

A palavra estará no centro das prioridades de muitos cineastas. Oliveira assume como principal desafio numa adaptação “dar voz ao texto”, pois “a palavra é que implica o movimento, é ela que é dinâmica, que é a “vida, a representação da vida”, *a coisa mais rica do mecanismo humano*”.⁷⁷ Alain Resnais, a propósito de *Hiroshima, mon amour*, refere:

J'avais encouragé Duras à « faire littéraire » sans avoir de complexe. Je tenais à composer un espace de poème où les images ne serviraient que de contrepoint au texte. Car pour reprendre la phrase d'André Labarthe : « Au cinéma, je peux fermer les yeux ais je ne peux pas me boucher les oreilles.⁷⁸

Apesar dos permanentes confrontos entre literatura e cinema e da disparidade das suas complexas relações, ora pacíficas, ora conflituosas (e, por vezes, colaborativas), os últimos *rankings* do *American Film Institute* e do *The Internet Movie Database* revelam que a maioria dos filmes resultam de adaptações literárias, o que não deixa de constituir uma distinção para o livro e a possibilidade de lhe conferir visibilidade, pois o manifesto interesse do cinema pela literatura tem subjacente a questão da transmissão e da recepção do texto literário.

Embora a aproximação entre as duas artes nem sempre traga resultados satisfatórios para o público, é preciso ter em conta o factor pessoal, a autonomia da criação, no processo de adaptação de uma obra literária ao cinema. Como aponta Vergílio Ferreira:

Adaptar uma obra literária ao cinema é, antes de tudo o mais, concretizar num novo meio uma leitura dessa obra, com tudo o que ela pressupõe de pessoal. Ninguém passa a imagens a obra idealizada pelo escritor, mas o que dela se transmitiu ao leitor/adaptador.⁷⁹

E essa leitura da obra, quer se rejeite por comparação com o original quer se respeite e se aplauda, é sempre o reconhecimento da sua singularidade, o que lhe confere notoriedade, potenciando assim a derradeira consagração.

Voltando à obra de Flaubert a personagem de Emma Bovary funciona como um paradigma aberto a múltiplas interpretações e, apesar das diversas reescritas e

⁷⁷ BAECQUE, Antoine de ; PARSI, Jacques, *op. cit.*, p. 164.

⁷⁸ RESNAIS, Alain, in PINGAUD, Bernard – *Alain Resnais*. Lyon: Serdoc, 1961, p. 40, *apud*: CLERC, Jeanne-Marie; CARCAUD-MACAIRE, Monique – *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris : Kincksieck, 2004, p. 170.

⁷⁹ FERREIRA, Vergílio, *apud*: CARDOSO, Luís Miguel, *op. cit.*

adaptações cinematográficas, a sua imagem ainda não se esgotou pelo uso, à representação. Ainda recentemente, no filme *Revolutionary Road*, de Sam Mendes (2008) é possível estabelecer uma analogia com a história narrada por Flaubert, bastando para tal fazer uma leitura da sinopse:

[...] Mas acabam por tornar-se naquilo de que queriam fugir: um homem encurralado num emprego sem interesse e uma mulher que sonha com uma existência mais apaixonante. Agora, são um casal dedicado a criar os filhos, a tentar sobreviver aos seus dramas de relacionamento, deixando pelo caminho os seus sonhos e ilusões. Mas April sonha mudar de vida e deixar a sua pequena rotina.⁸⁰

Como acontece com as personagens “maiores do que a vida”, para utilizarmos uma expressão muito recorrente no cinema, a de Emma Bovary é uma fonte inesgotável de paralelismos e identificações, pois como afirma Marie-Sophie Leroyer: “Madame Bovary c’est nous. Le bovarysme est une MTT, une maladie textuellement transmissible.”⁸¹

1.3.2. Madame Bovary vista por Jean Renoir, Vincenti Minnelli e Claude Chabrol

As distintas versões das adaptações de Madame Bovary dão a ver, como não poderia deixar de ser, as diferentes concepções que cada um dos realizadores faz da obra e da sua heroína.

Embora as adaptações de Renoir, Minnelli e Chabrol sejam consideradas ilustrações da obra inspiradora, não obstante as diferenças que as distanciam, Chabrol reclama fidelidade absoluta ao texto de Flaubert ao afirmar “J’ai été d’une fidélité totale”, por oposição à crítica que tece às adaptações de Renoir e Minnelli: “Ni l’un ni l’autre ne sont fidèles à Flaubert”⁸².

⁸⁰ [Em linha], site: <http://cincartaz.publico.clix.pt/filme.asp?id=212271> (página consultada em 15/12/2007).

⁸¹ LECLERC, Yvan, *idem*, p.11.

⁸² KRUEGER, Cheryl – « Being Madame Bovary ». *LI./F./Quarterly*, vol.31, n° 3 / 2003, p. 162-168.

Para Jean Renoir “Madame Bovary est un des cinq ou six romans parfaitement irréductibles à une transposition cinématographique »⁸³. O realizador segue com grande fidelidade a ordem do romance original e é de uma grande fidelidade ao ambiente, à paisagem normanda, deslocando-se mesmo aos locais referenciados por Flaubert para filmar algumas cenas do filme.

As três versões aqui em análise começam com a cena da visita do Dr. Bovary à quinta do pai de Emma, todas omitindo as cenas que no livro correspondem à infância de Carlos, embora Minnelli inicie e termine a sua versão com o famoso processo de 1957 contra a obra de Flaubert.

Tanto a versão de Minnelli como a de Chabrol fazem uma aproximação entre o texto e o leitor, entre a audiência e o filme, eliminando incertezas, com a introdução da voz do narrador, presença que não se verifica na versão de Renoir. Embora as duas sejam vozes autorais, em Minnelli é a voz de Flaubert que se dirige à audiência para dar justificações e explicações das acções das personagens. Em Chabrol trata-se de excertos do livro, as acções e as palavras sustentam as observações do narrador. Enquanto o narrador de Minnelli assume a defesa de Emma, afirmando que ela não é responsável, que é uma vítima da sociedade, que é o resultado da educação e da literatura, o narrador de Chabrol não manifesta nenhum julgamento sobre Emma, confinando-se apenas a guiar a nossa leitura do filme, contribuindo para uma melhor compreensão das condições de Emma.

A adaptação de Chabrol, para Gilles Visy, “reconstruit un bovarysme caustique et plus réaliste que jamais”.⁸⁴ A crítica de Flaubert a uma sociedade burguesa é retomada por Chabrol, que adopta também a ironia tão característica do romance, visível não só no tratamento das personagens como também no discurso. Ao evidenciar um temperamento feminino que deambula entre os seus desejos e interesses para fugir a uma vida medíocre e monótona, numa atmosfera opressora, Chabrol confere a Madame Bovary alguma modernidade. Como afirma Gilles Visy:

⁸³ RENOIR, Jean – *Écrits (1926-1971)*. S.l. : Éditions Ramsay pour l’éditon de poche, 2006.

⁸⁴ Gilles Visy – « Emma & Chabrol – Adaptation et dérision d’un bovarysme très bourgeois ». Université de Limoges, France. [Em linha], site :< <http://www.cadrage.net/dossier/bovary.htm> > (página consultada em 15/11/2007)

Le film de Chabrol interprète la modernité du roman, il la met au goût du jour et surenchît l'ironie flaubertienne. Emma à l'écran sombre entre le pragmatisme et le romantisme.⁸⁵

Jacques Siclier confirma que “le film de Chabrol est [...] une étude du « bovarysme » tel qu'il fut révélé par Flaubert »⁸⁶ indo ao encontro da ideia defendida por Gilles Visy : « Ni romantique ni vraiment pragmatique, Emma traduit la pathologie du bovarysme ».

Para José Vaz Pereira, «faltou um golpe de asa»⁸⁷ a Chabrol, sobretudo na análise psicológica da personagem de Emma e no desenvolvimento narrativo. Por sua vez Minnelli deu um destaque diferente a Emma, “deu-lhe um perfil de heroína galante de Hollywood”⁸⁸. Joël Magny considera que Valentine Tessier, a Emma de Renoir, “est une des moins séduisantes Bovary de l'écran »⁸⁹.

Há no filme de Minnelli uma atmosfera e uma riqueza visual que não se constata nos outros. São exemplos desse ambiente delirante a cena em que Emma espera a diligência que a levará em fuga com Rodolphe; o sótão, seu local de refúgio; o baile e o turbilhão da música e do movimento, a cena do espelho, a beleza de Emma e o seu vestido de baile. O cineasta não nos apresenta uma heroína romântica, mas uma jovem mulher alienada pela educação, pelos seus sonhos desmesurados e por uma concepção falsa da realidade. É esta alienação que a conduzirá à loucura, à ruína, ao escândalo, ao desespero e ao suicídio. Ao contrário das adaptações de Renoir e de Chabrol, a exuberância visual da de Minnelli cria esta atmosfera quase alucinante do mundo dos sonhos, por oposição à realidade. Enquanto o narrador vai apresentando argumentos para o comportamento de Emma, Minnelli dá-nos a ver a sua educação no convento e os efeitos das leituras que aí fazia:

[...]Ces années de couvent furent d'heureuses années, car son esprit de jeune fille pouvait s'évader. Et, comme pour inspirer ses rêves, ... des chansons galantes du siècle passé. Elle chantait l'amour dans un chalet suisse, l'amour dans une villa en Italie... elle leur glissait des romans défendus parlant d'amour. [...] Il lui semblait

⁸⁵ Gilles Visy, *op. cit.*

⁸⁶ Jacques Siclier. *Le Monde* – 3 avril 1991.

⁸⁷ José Vaz Pereira – “À procura de Ema”. *Sete*, 14-10-1993.

⁸⁸ José Vaz Pereira, *op.cit.*

⁸⁹ Joël Magny. *Cahiers du Cinéma* n°482 – Juillet-Août 1994.

que certains lieux étaient propices au bonheur ... un jour elle connaîtrait le bonheur, l'élégance, le grand amour.⁹⁰

Minnelli vai contrapondo as imagens do seu sonho - através de gravuras de livros e revistas que ela guarda na parede, primeiro, no seu quarto de solteira, depois, já casada, no sótão, no local que elege como refúgio sempre que sofre alguma contrariedade ou que o tédio a invade - com as imagens do mundo que a rodeia. As imagens mostradas dos seus sonhos são belas e irreais, mas o contraponto do narrador é cruel e realista: trata-se de “imagens de beleza que nunca existiram” e que, sendo mero alimento para o seu imaginário, são também a causa da sua infelicidade, pois a sua realidade é a rusticidade, o trabalho no campo que em nada coincide com os seus sonhos. Na cena do casamento, o cineasta marca bem a distância entre o mundo real de Emma e o paraíso que ela almeja. É um típico casamento rural, em que os camponeses convivas assumem comportamentos de uma grande animalidade que horrorizam Emma, quando embriagados e num grande alarido, tentam beijar a noiva, chegando mesmo a rasgar-lhe o vestido. Encurralada, resta-lhe a fuga e Charles leva-a para Yonville, que, contrastando com a monstruosidade da cena anterior, lhe parece um lugar idílico. Emma diz à chegada : “On dirait une image dans un conte de fées.»

Na versão de Minnelli, constatamos uma maior liberdade na representação e nos episódios, pelo que podemos afirmar tratar-se de uma transposição - há uma reescrita, uma reflexão sobre a obra. Minnelli coloca mesmo o autor entre as personagens e, desse modo, Flaubert aparece no tribunal, não em defesa da sua obra, como seria de esperar, mas da sua heroína. Cheryl Krueger afirma que se trata de uma metáfora médica, como se Flaubert em vez de apresentar-se como o autor que defende a sua obra (a sua criação), desempenhasse o papel de psiquiatra que explica a sua paciente. Emma deixa de ser o objecto literário, o resultado de uma criação do autor, para se transfigurar em sujeito/objecto de um processo intrínseco de queda e perdição.

Minnelli atribui maior força à personagem de Charles Bovary, dota-o de uma personalidade mais forte que nem sempre se deixa levar pelos caprichos de Emma. De facto, é uma personagem que revela alguma lucidez e consciência das suas capacidades como médico, ao recusar fazer a operação ao pé boto de Hipolyte, mesmo depois das

⁹⁰ MINNELLI, Vincenti – *Madame Bovary*, com Jennifer Jones, Louis Jordan, James Mason. EUA, 1949, 103mn, DVD, Warner Home Vidéo.

súplicas de Emma e de saber da decepção que tal negação lhe causaria. De igual modo, em outras cenas, o comportamento deste Charles Bovary se distancia da passividade e timidez dos demais. Na cena do baile, ainda que embriagado, interrompe a dança de Emma, reivindicando que dance com ele, dando prova de grande coragem e audácia, o que causa grande embaraço e fúria a Emma; noutra cena, queima a carta que o amante Rodolphe envia a Emma e, após tomar conhecimento das dívidas por ela contraídas e da iminente ruína, o médico interroga-a com alguma violência, chegando mesmo a esbofeteá-la.

Estamos então perante um Charles Bovary com uma atitude mais viril e cavaleiresca: defende a mulher da brutalidade dos camponeses, está mais presente, não é limitado nem medíocre, mostra autoridade ao interrogar e pedir explicações a Emma pelos seus actos.

Esta valorização de Charles Bovary, que apenas acontece na versão de Minnelli, visa denegrir a imagem de Emma. Com o mesmo propósito, o cineasta faz igualmente a valorização do amante Rodolphe, este sim um verdadeiro apaixonado, por oposição ao falso romântico criado por Flaubert e adoptado nas versões de Renoir e Chabrol.

O visível contraste entre o mundo sonhado e o mundo real, camponês, não aparece nas versões de Renoir e de Chabrol, o que leva Annie Goldmann a afirmar, a propósito da adaptação de Chabrol, que, “malgré cette fidélité dans le détail, il est paradoxalement plus éloigné”. A autora do estudo apresenta como argumentos o facto de Chabrol ter eliminado a educação no convento e as leituras de Emma, fazendo dela uma personagem pouco sonhadora, banal e sem personalidade, rodeada de personagens medíocres, tal como ela acaba por ser. Chabrol também não representou a brutalidade do mundo camponês na cena do casamento e Renoir omite-a.

A Emma de Minnelli, tal como o seu criador Flaubert, assume a busca do belo. Logo no início o narrador dá-nos conta desse desejo, quando diz que ela “sonhava com amor e beleza”. A própria Emma revela essa procura, quando, no quarto, em Rouen, com Léon, amargurada com a sua triste sorte, afirma: “É assim que eu acabo? Num quarto sujo de hotel? Algum dia desejei coisas baixas e feias? É crime querer-se o belo?”. E, mais tarde, já em plena agonia, os seus sonhos não se desvaneceram e Emma fala nas gravuras e no desejo de construir um lar igual aos dessas ilustrações, pois não

há mal nenhum em querer que as coisas sejam belas. Esta será a Emma que mais perto toca no desejo de absoluto, no sentido de plenitude e de beleza a que temos aludido.

É igualmente notória a distância entre a adaptação de Minnelli e as outras duas, na representação da monotonia da vida da província, que o cineasta explora com os recorrentes planos de Emma à janela, numa postura melancólica, a observar a repetição dos gestos quotidianos e o passar das horas, que sublinham a sua tristeza e desespero - mas também janela que a transporta para os seus desejos e sonhos de evasão. Annie Goldmann refere que, por comparação:

Chez Chabrol tout baigne dans un univers terne et monocorde. Il n'y a plus ni rêve, ni aspiration, mais, en même temps, aucune contrainte qui justifie ou explique le comportement d'Emma ; elle se situe au même niveau de banalité et de médiocrité que Charles, Rodolphe et Léon, et, en conséquence, sa vie n'est pas un destin mais un simple fait divers.⁹¹

A cena do baile, importante na obra de Flaubert, assume igual importância nas adaptações cinematográficas. Mas também é Minnelli quem faz a diferença, ao integrar Emma naquele meio, fazendo dela a rainha da festa, em quem convergem todos os olhares. Nas demais adaptações, Emma não está integrada, não pertence àquele mundo, assiste como espectadora, é quase uma intrusa.

Das três versões aqui em análise, é Minnelli quem assume a nota dissonante, o que, para Annie Goldmann, constitui um paradoxo, pois o filme começa com a voz de Flaubert em defesa da sua heroína e termina com uma homenagem à liberdade de pensamento, podendo mesmo ler-se: “Gustave Flaubert foi um triunfo na história da liberdade de expressão.” Assim, a autora afirma:

Il a fait d'Emma une femme maléfique et perverse, et des hommes qui l'entourent des victimes, rejoignant ainsi implicitement les arguments du procureur général accusant Flaubert d'immoralité. Sans s'en rendre compte, il est lui aussi piégé, de bonne foi, par l'idéologie de sa propre société.⁹²

Em entrevista, Minnelli confessa:

Emma Bovary est d'ailleurs le personnage le plus controversé de la littérature : au moins 15 écrivains ont fait des études sur elle, elle les passionne. Et il n'y en a pas deux qui soient d'accord sur son caractère : elle est si complexe que chacun a un

⁹¹ GOLDMANN, Annie – « Madame Bovary vue par Flaubert, Minnelli et Chabrol » in *C. Action*, n° 65, Agosto de 1992, p. 132-141.

⁹² Annie Goldmann, *op.cit.*

point de vue différent. [...] Je crois que l'on pourrait faire dix films sur Emma Bovary, et tous différents.⁹³

As diferentes adaptações da obra de Flaubert que se seguiram ao filme de Minnelli comprovam que o cineasta tinha razão. E, provavelmente, outras adaptações poderão revelar uma outra Emma, pese embora o carácter universal da heroína flaubertiana. Qualquer que seja a leitura, a interpretação, há sempre, pelo menos, duas maneiras de ver Emma: ou a vítima de um desejo desmesurado e, por isso, pouco respeitada e merecedora do castigo final; ou alguém que se demarca das restantes mulheres, porque luta para fugir à condição que lhe é imposta, levando a sua aventura e os seus sonhos até ao fim, mesmo que isso lhe custe a morte.

1.3.3. O Caso de Manoel de Oliveira

As minhas desculpas Renoir! As minhas desculpas Minnelli! As minhas desculpas Chabrol! Todos vocês filmaram uma Madame Bovary. Mas aquela que a partir de agora se vai impor nas nossas memórias, é a Ema de Oliveira, mais lúcida que a verdadeira, mais inteligente e por isso forçosamente mais infeliz. Vale Abraão, é uma maravilha, um deslumbramento, uma aliança extraordinária entre o rigor total e a liberdade absoluta.⁹⁴

A força do filme *Vale Abraão*, o que marca a singularidade desta adaptação, reside no facto de não se tratar de uma mera ilustração do livro de Flaubert, como as adaptações antes analisadas. Para J. Baptiste Renault, o filme “*déplace continuellement le souvenir du livre, aussi bien sur le plan de l’histoire que par le jeu de l’acteur*”⁹⁵. Trata-se de uma reescrita, uma releitura da história da Bovary, que não se limita à transposição da personagem de uma época e local para outra época e outro local. Daí a recepção tão favorável do filme em França, suscitando grandes aplausos. O artigo publicado na primeira página do jornal de referência *Le Monde* é elucidativo: “*Leonor*

⁹³ Propos recueillis par Charles Bitsch et Jean Domarchi. Cahiers du Cinéma n° 74 – Août/Sept. 1957.

⁹⁴ P.M., Télérama n.º 2264, 2 de Junho de 1993, [em linha], site: <<http://www.madragoafilmes.pt/valeabraao/#>> (página consultada a 10/01/2008).

⁹⁵ RENAULT, Jean Baptiste – «Ema et son double», [em linha], site : <<http://www.autonomie.org/cinerie/reecrit.htm>> (página consultada a 10/01/2008).

Silveira é uma Ema espantosa. “Vale Abraão” é filmado com uma minúcia de uma inteligência esmagadora.”⁹⁶ O jornal *L’Humanité* corrobora este acolhimento do filme:

À Cannes, il est des non-événements de taille, et des événements tout court, tel l’accueil exceptionnel réservé à Manoel de Oliveira à l’issue de la projection de son dernier film, *Vale Abraao* (Val Abraham) à la quinzaine des réalisateurs ; plus de dix minutes d’applaudissements debout.⁹⁷

De facto, o filme é a adaptação do romance *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís, e teve origem num pedido de Oliveira para que a escritora fizesse uma transposição de *Madame Bovary* para os dias de hoje e para o norte de Portugal. Oliveira afirma que a obra de Flaubert foi apenas um ponto de partida: “[...] *il s’agit d’une adaptation à double distance: l’adaptation d’une adaptation de Madame Bovary, ou plutôt un film sur une réflexion à partir de Flaubert.*”⁹⁸ Na realidade, o único ponto em comum é a história de uma mulher que se chama Ema, que casa com um médico Carlos, que se entedia com uma vida demasiado provinciana, que tem muitos amantes e se suicida.

Num trabalho de recomposição de uma história do século XIX, Agustina Bessa-Luís realiza uma espécie de brincadeira, em que *Madame Bovary* funciona como um paradigma a partir do qual tece algumas considerações sobre o significado do bovarismo e da condição da mulher, das relações entre os homens e as mulheres, num jogo constante onde reina a ironia. Para J. Baptiste Renault, no artigo “Ema et son double”, o filme ree inventa *Madame Bovary*, interrogando o romance de Flaubert, é uma reflexão sobre o bovarismo, sobre o que resta hoje dele. Há um diálogo constante com a obra francesa, e desse jogo de pontos convergentes (muito poucos) que todos identificam e de numerosos afastamentos (o contexto geográfico, as novas personagens...), resulta um rejuvenescimento e actualização da *Bovary*. É sobretudo este balançar entre o antigo e o novo, a par de outros elementos que posteriormente serão objecto de estudo, que criam um efeito de ironia e fazem de *Vale Abraão* uma obra tão peculiar.

⁹⁶ Dossier Manoel de Oliveira, [em linha], site: <<http://www.madragoafilmes.pt/valeabraao/#>> (página consultada a 10/01/2008).

⁹⁷ LEVIEUX, Michèle – « Le cinéma est un sortilège ». *L’Humanité*, 24 mai 1993.

⁹⁸ DE BAEQUE, Antoine; JOUSSE, Thierry – Entretien avec le réalisateur. *Cahiers du Cinéma*, n°466, Avril 93.

Agustina mantém alguns elementos da obra original, embora adaptados ao contexto, o que para Baptiste Renault constitui a “substituição do romanesco”: a cigareira que Ema guarda do amante; o passeio a cavalo – que funcionava como estratégia de sedução – transmutado em passeio de barco; as razões de saúde para se ausentar e ver os amantes. Todavia, apresenta-nos um médico que acumula funções com as de lavrador, o que suscita algumas dúvidas quanto à sua respeitabilidade e competência, agravadas pelo facto de vir a conhecer Ema na festa da Nossa Senhora dos Remédios, o que deixa adivinhar alguém que, pouco seguro das suas capacidades, tem de recorrer ao auxílio divino.

Um outro ponto divergente em relação a Flaubert é a condensação de papéis na personagem Osório, arquétipo do sedutor, representando o Visconde que Ema conhece no baile, e Rodolphe, o primeiro amante. Desaparece a personagem central em Flaubert, Homais, característica da “bêtise”, cujo discurso é feito de banalidades e lugares-comuns, mas há traços dessa personalidade na figura de Pedro Dossém.

Uma diferença marcante na personagem de Ema, que a distingue das outras Emmas, é a sua extraordinária beleza, apreciada por todos, mas causadora de desequilíbrio e desordem, a que Agustina cruelmente acrescenta um defeito físico, o manquejar de uma perna, que a faz balançar constantemente. Apesar de ter três filhos, um deles do sexo masculino (facto que Oliveira omite, pois só nos dá a conhecer duas filhas), a Ema de Agustina também revela a pouca inclinação maternal que encontramos na de Flaubert em relação à sua única filha. Enquanto em Flaubert e nas adaptações aqui analisadas as dívidas de Ema a conduzem ao suicídio, em *Vale Abraão*, pese embora algumas indicações sobre as despesas e gastos excessivos de Ema Paiva, os problemas materiais são relegados para segundo plano.

Salienta-se também, em Agustina, uma valorização do mundo do trabalho, pela importância atribuída aos criados e aos trabalhadores da vinha, transformando assim o contexto social. A própria Ema é um dia confundida com uma criada, Ritinha, a sua criada de eleição, que desempenha um papel fulcral, e Fortunato, criado na casa do Vesúvio, é um dos amantes de Ema. Manoel de Oliveira mantém no filme o realce ao trabalho na vinha no Douro e à importância dos criados, o que sublinha o pendor documental da sua vasta filmografia.

Agustina refere que a afinidade entre as duas Emas se situa na formação religiosa e nas leituras, que conduziram ambas ao sonho com uma outra vida, com um casamento que as aliviasse da monotonia quotidiana. Para a escritora, há um “romantismo emprestado”⁹⁹, ou seja, elas não são românticas, mas foram conduzidas ao romantismo pelas leituras.

A fidelidade de Oliveira à obra de Agustina é, por vezes, literal num trabalho de adaptação que a crítica considera prodigioso, uma vez que o romance de Agustina é muito pouco propício à transposição cinematográfica. Como diz Eduardo Prado Coelho: “Não se adaptou, não se transpôs. Fez-se um admirável trabalho de contraposição.”¹⁰⁰ Para Mário Jorge Torres “o filme funciona como um arremedo de Flaubert depois de Agustina, invertendo a lógica comum da adaptação.”¹⁰¹

A *voz-off* constitui o elemento narrativo do filme, pois é esta voz que dá consistência dramática às personagens, permitindo a fusão entre literatura e cinema. É o narrador que introduz o discurso literário, a palavra, tão cara a Oliveira. O narrador está sempre presente, ocupa uma posição de domínio, apresentando o espaço, as personagens, fazendo comentários e reflexões, condicionando a leitura, a visão do espectador, funcionando como uma espécie de coro da tragédia clássica. Mas este narrador também é singular, pois tem aqui um papel diferente do de mero ilustrador, que habitualmente lhe é atribuído. Em Oliveira, o narrador opera como uma espécie de contraponto ao que as imagens nos dão a ver, do que resulta um quase permanente desfasamento entre os dois registos, entre o som e a imagem. Por vezes, o narrador antecipa a cena que vamos ver a seguir, o que, segundo alguns críticos, revela a “justaposição” de dois pontos de vista:

[...] une juxtaposition du texte au film, d’une rencontre entre deux éléments disjoints – qui est aussi la disjonction entre la position d’une femme, la romancière, et celle d’un homme, le cinéaste – qui s’accompagnent, se répètent ou se contredisent pour faire passer une idée.¹⁰²

No filme *Vale Abraão*, Oliveira mantém quase todos os lugares e personagens do livro de Agustina, e, apesar de várias incongruências temporais que também se

⁹⁹ OLIVEIRA, Manoel de – *Vale Abraão*, com Leonor Silveira, Luís Miguel Cintra, Ruy de Carvalho. Portugal/França/Suíça, 1993, 187mn (versão integral 203mn), DVD, Madragoa filmes, Extras: entrevista a Agustina Bessa-Luís.

¹⁰⁰ COELHO, Eduardo Prado – “Manoel de Oliveira”. Público, 11 de Junho de 1993.

¹⁰¹ TORRES, Mário Jorge – “Oliveira – o passado e o presente”. Público, 15 de Outubro, 1993.

¹⁰² LÉVY, Denis (dir.) – Manoel de Oliveira. *L’art du cinéma* n°21/22/23, automne 1998, p. 134.

verificam na obra da escritora, o filme contém algumas escolhas ou omissões que denotam a visão do cineasta. Enquanto no livro se nos deparam recorrências constantes a dois episódios marcantes na vida de Ema - a morte da mãe e o baile das Jacas - o filme alude a esses episódios sem lhes dar a mesma ênfase.

Oliveira introduz algumas cenas não contidas no livro: as duas cenas com Pedro Dossém, primeiro no Vesúvio, e o discurso sobre a androginia e a cena em que Dossém faz divagações sobre a Europa, já quase no final, no *Vale Abraão*. A cena entre o baile e a varanda, quando Ema vai ter com Carlos, com uma vela na mão, também é da autoria do cineasta, bem como a cena em que Ema está sentada com o gato ao colo (e os olhos do gato coincidem com os de Ema), aquando do discurso de Dossém sobre a Europa no *Vale Abraão*. Para João Bénard da Costa, estas duas cenas, inteiramente *oliveirianas*, são fundamentais: na primeira cena, a da vela, Ema “*começa a sua vida como Bovary, enganando com o corpo do marido o seu desejo*”; na cena do gato, “*Ema começa a sua morte*”¹⁰³. A importante cena entre Ritinha e Ema, em que Ema se apresta a abandonar *Vale Abraão* e oferece uma rosa a Ritinha, é igualmente introduzida por Oliveira, uma vez que no livro a criada Ritinha já tinha morrido.

Na adaptação do livro ao filme, verifica-se que algumas cenas são antecipadas ou deslocadas para momentos posteriores e algumas personagens possuem características diferentes. É o caso de Fortunato, que Agustina apresenta como “menino andrógino”¹⁰⁴, que “parecia uma mulher e, visto de costas, não se podia distinguir”¹⁰⁵ - essa característica, Oliveira transfere-a para o jovem Narciso Semblano. Os dois são amantes de Ema, tanto no livro como no filme, mas Agustina apresenta Fortunato como o amante por quem Ema se apaixona e por quem nutre verdadeiro amor, enquanto no filme essa questão é omissa. Em Agustina, Pedro Dossém é o confidente de Ema, mas essa importância não lhe é atribuída no filme, sendo esse papel desempenhado essencialmente por Pedro Lumières, figura mais presente e influente na vida de Ema.

Há muitas elipses no filme de Oliveira. O cineasta não refere: as viagens constantes de Ema ao estrangeiro; os seus gastos luxuosos e maquilhagem excessiva; as obras de melhoramentos que faz na casa de *Vale Abraão*; a ida a Carlão e a perseguição

¹⁰³ DA COSTA, João Bénard – “*O livro de Agustina e o filme de Oliveira. Obras que cantam o Douro, o rio onde vive Ema, a deusa branca*”. Vida, 15 de Outubro, 1993.

¹⁰⁴ BESSA-LUÍS, Agustina – *Vale Abraão*. 5ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2005, p.120.

¹⁰⁵ BESSA-LUÍS, Agustina, *op. cit.*, p.140.

das mulheres invejosas, bruxas; a primeira experiência de amor aos 15 anos e a ida às termas e a descoberta do amor como ideia inatingível; o desejo que Ema sente ao avistar Vale Abraão dos janelões do Romesal, pensando em Carlos; o desejo de amar, de absoluto; a tentativa de resignação à sua vida conjugal, mas a constatação de que o marido é um caso perdido; as suas oscilações de humor, quase a denotar um comportamento bipolar, e as extravagâncias; a carnificina da operação de uma mulher, em que mãe e filho acabam por morrer, por um Carlos pouco sóbrio; decadência e leilão da casa das Jacas.

Agustina faz ainda referências explícitas a questões que Oliveira omite completamente ou aflora muito subtilmente. A primeira questão remete para a androginia: Simona, mulher de Lumières, é apresentada como possuindo “uma natureza meio andrógina”¹⁰⁶ e Ema também, segundo as insinuações do próprio marido:

Quando Carlos insinuava que Ema era frígida e até um tanto andrógina, as pessoas acreditavam. A perfeição de Ema parecia tão irreal como devia ser, e constataavam, com desprezo mal disfarçado, os esforços dela para provar a sua feminilidade.¹⁰⁷

Já a segunda questão, de natureza provavelmente mais delicada, prende-se com a homossexualidade, questão que, à época da realização do filme, ainda era demasiado tabu para ser abordada mais abertamente. À observação de Lumières sobre Simona, sua esposa “ [...] vê como te deseja e te lança um olhar vicioso, sem dares conta que ela te alveja com ele como uma seta.”, Ema retorquiu: “Não vais dizer que sou lésbica ou coisa assim.”¹⁰⁸ Na relação de Ema com Maria Semblano, que nos é apresentada como muito pouco amistosa, o que coincide com a visão do filme, a repulsa mútua deve-se sobretudo ao facto de ambas possuírem uma energia semelhante, que implicava confusos sentimentos e sensações:

Uma vez em que Ema compareceu a um jantar na Caverneira [...] nesse dia ambas ficaram a par da sua natureza. Tomavam o café, Ema pousou a mão no rebordo do sofá onde Maria Semblano se tinha sentado. Aquela sensação de tocar a pele crivada de sardas, uma pele dourada onde as pérolas brilhavam, atacou Ema como um golpe nas entranhas. [...] aquele frio, aquele conhecimento de que a vida se extinguia ali e que toda a ligação com o mundo estava quebrada para sempre. [...] Ema achou que se dava nela a aliança de confusos sentimentos que não pressagiavam qualquer felicidade.

¹⁰⁶ BESSA-LUÍS, Agustina, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁷ BESSA-LUÍS, Agustina, *op. cit.*, p. 263.

¹⁰⁸ BESSA-LUÍS, Agustina, *op. cit.*, p.139.

[...] Agora percebia, quando era já mais madura e menos abandonada à turbulência dos desejos, percebia que as mulheres a tinham excluído, como se proibissem a entrada à feitiçaria. Não porque ela lhes corrompesse os maridos, mas porque exercia um efeito fatal nelas próprias. O que acontecia era do domínio do proibido e do negado; era a intervenção da musa negra que tem relação com a Parca e, ao mesmo tempo, com Eros de asas que não voam, que o seguram à terra, que são só fingimento e indefinição do sexo.

[...] Maria Semblano percebeu aquela confusão do sexo em Ema, só com receber a notícia da sua mão pousada no rebordo do sofá [...] tratou de a despedir, mas sem chegar ao extremo de proibir-lhe a entrada em casa. [...] ambas se evitavam. Contudo, no inconsciente das duas mulheres permanecia uma promessa de catástrofe, à medida que o imaginário tomava o ascendente sobre a realidade, crua, violenta e, sobretudo, usual.¹⁰⁹

A omissão destas questões, ou a sua abordagem de forma menos explícita, e a introdução no filme das cenas já referidas são significativas para a construção do sentido, para a forma como Oliveira apreende e apresenta o bovarismo de *Vale Abraão*, pois para Oliveira “as lacunas é que são preciosas”:

O importante é o resto: o filme propriamente dito, essa capacidade de dar a entender mostrando; essa capacidade de fazer ver, mesmo se (ou sobretudo se) como diz Oliveira, “as lacunas é que são preciosas”.¹¹⁰

¹⁰⁹ BESSA-LUÍS, Agustina, *op. cit.*, p. 184-187.

¹¹⁰ DA SILVA, Rodrigues – Dossier Manoel de Oliveira, [em linha], site: <<http://www.madragoafilmes.pt/valeabraao/#>> (página consultada a 10/01/2008).

2. O bovarismo de Vale Abraão

2.1. O contexto social

No Vale *Abraham*, lugar do Homem chamado inutilmente à consciência do seu orgulho de vergonha, de cólera, passavam-se e passam-se coisas que pertencem ao mundo dos sonhos, o mundo mais hipócrita que há.¹¹¹

O título *Vale Abraão* coloca a ênfase no contexto. O vale do Douro, com os seus rituais vinhateiros e o mundo dos sonhos, desejos imaginários, é o centro ficcional do filme. Vemo-lo apresentado e sacralizado pela voz do narrador e, em termos imagéticos, enquadrado desde o início por um *travelling* a partir do interior do comboio, que o penetra, deixando transparecer o fascínio documentarista sempre presente na obra de Manoel de Oliveira. A ausência do espaço citadino atribui ao vale do Douro uma importância primordial, revelando um universo de camponeses, burgueses, vindimadores, patrões e empregados domésticos. Para Agustina Bessa-Luís, o filme - “é um fresco belíssimo sobre o Douro e um retrato bem conseguido sobre o mundo da aristocracia que habita a região.”¹¹²

Contudo, na primeira informação que o narrador concede sobre o Vale, somos logo introduzidos num universo algo misterioso e propiciador de problemas, um “mundo dos sonhos, o mundo mais hipócrita que há”. As considerações do narrador sobre os primórdios do vale e do seu patriarca Abraão – que usou ignominiosamente a sua mulher Sara como objecto de sedução para resolução dos seus problemas e teve percalços extraconjugais - introduzem “lugares de sombra” nos espaços deste vale, cheios de memórias de um passado conturbado, em que os descendentes arrastam agora uma vida passiva e recatada, deixando transparecer a visão decadente de uma burguesia arruinada.

O “costume arcaico” de Abraão de Paiva, invocado pelo narrador, remete para as referências bíblicas da história de Abraão e de Sara:

¹¹¹ OLIVEIRA, Manoel de – *Vale Abraão*, com Leonor Silveira, Luís Miguel Cintra, Ruy de Carvalho. Portugal/França/Suíça, 1993, 187mn (versão integral 203mn), DVD, Madragoa filmes.

¹¹² OLIVEIRA, *Idem*, Extras.

O patriarca *Abraham* tinha um costume arcaico, o de usar a beleza da mulher, Sara, como solução das suas dificuldades. Para isso, intitulava-a sua irmã, que lhe deixava caminho para o desejo dos outros homens.¹¹³

De facto, segundo o relato bíblico, era costume na época os governantes poderosos confiscarem para si as mulheres atraentes com a conseqüente morte dos maridos. Sara era uma mulher muito bela e Abraão, nas suas errâncias para espalhar descendência, a fim de se proteger e ser bem aceite nesses locais, fazia passar Sara por sua irmã. Abraão recebia muitos bens e riquezas pelo dote de Sara, mas quando os senhores descobriam que Sara era casada, os homens dos reinos sofriam castigos, sendo um deles a esterilidade de todas as mulheres.

Na *Bíblia* há também referências ao facto de Sara e Abraão serem irmãos, só se unindo maritalmente mais tarde, o que, por um lado, confirma que Abraão não estará a fugir à verdade quando a faz passar por irmã, mas, por outro lado, aponta para uma relação incestuosa.

À semelhança do patriarca Abraão, também este Abraão de Paiva vai usar a beleza de sua mulher e Ema, mulher muito bela, vai casar com um descendente desse Abraão de Paiva, o que pode indiciar a mesma sorte das outras mulheres, aspecto que será aprofundado no capítulo três.

A referência bíblica ao nome Abraão remete não só para uma história universal, como também e sobretudo para a condição humana, uma vez que a história deste profeta é o arquétipo de um conhecido drama humano, o confronto entre marido e mulher, entre pais e filhos. No plano psicológico, Abraão:

[...] symbolise aussi la nécessité de l'arrachement au milieu coutumier, familial, social, professionnel, pour réaliser une vocation hors pair et éteindre une influence au-delà des limites communes.¹¹⁴

Essa necessidade de afastamento do meio social e familiar não vai ser sentida por Carlos, descendente directo de Abraão, mas por Ema, ainda que o seu projecto seja de carácter individual e não universal. O *Dictionnaire des Symboles* dá relevo a outro aspecto, à ambigüidade que Abraão encerra: não uma duplicidade mas uma triplicidade – é o antepassado reconhecido pelas três grandes religiões - Judaísmo, Cristianismo,

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1982, p.4.

Islamismo – contendo indefinição ou dispersão, consoante os nomes distintos que as três religiões lhe atribuem. Todavia, o *Dictionnaire des Symboles* reconhece-lhe também uma simbologia diferente: « Abraham est aussi le symbole du lien spirituel qui unit Juifs, Chrétiens et Musulmans : la fraternité d’Abraham. »¹¹⁵ O Vale Abraão poderia ser então o espaço eleito para a conciliação dos contrários, para o ressurgir de uma descendência com um destino superior.

Agustina refere que este tipo de personagens e mulheres do Vale Abraão existiu, que era usual encontrá-las no Douro: “o que mais me ocorreu plasticamente como província, que tenha o seu lado de grandeza é o Douro”.¹¹⁶ O Douro é, assim, o primeiro e o grande personagem intemporal - “um lugar assim não morrerá nunca”¹¹⁷ e será perpetuado nas imagens que aqui dele se registam.

Para José Vaz Pereira¹¹⁸, esta Bovarinho só poderia ter surgido no Vale do Douro, onde era possível encontrar reminiscências de um tempo perdido numa região em crise, com uma burguesia arruinada e decadente.

Este Vale, para Paulo Portugal, “pode também ser tomado como o berço intemporal do masculino/feminino.”¹¹⁹ Oliveira reforça esta dicotomia de género quando afirma que “No filme há essa imagem do rio como serpente que corre entre duas montanhas (Ilustração 2), como o mal a dividir o masculino e o feminino.”¹²⁰



Ilustração 2 - O Douro visto do Vesúvio.

¹¹⁵ CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain, *Idem*, p. 4.

¹¹⁶ OLIVEIRA, *Idem*.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ PEREIRA, José Vaz – “Pelo rio abaixo”. *Jornal Sete*, 14 de Outubro de 1993.

¹¹⁹ PORTUGAL, Paulo – “O vale original”. *Jornal de Letras*, 12 de Outubro de 1993.

¹²⁰ PORTUGAL, *Idem*.

O rio, o Douro, é uma presença constante ao longo do filme. Há uma cumplicidade, um grande fascínio de Ema pelo Douro, visível no olhar intenso, misterioso e contemplativo que ela projecta sobre o rio, ainda que filtrado pelas janelas envidraçadas do Romesal, como se pode ver na Ilustração 3. Esse olhar sobre o Douro é igualmente projectado por Oliveira, através de um conjunto de planos gerais, longos e fixos que se fundem com a *voz-off* do narrador e que são identificadores não só da luta e sofrimento do homem como também da magnitude de um espaço quase inigualável.

As vinhas do Douro constituem um dos mais importantes espaços do mundo, só comparáveis aos campos de arroz da China, também plantados em socalcos, um lugar assim não morrerá nunca. É privilegiado para o sofrimento e o seu destino é viver em convulsões, como se vê pelo gesto das videiras, curvas, nodosas, escamudas, negras.¹²¹



Ilustração 3 - Ema à janela do Romesal a contemplar o rio e o Vale Abraão, antes do casamento.

¹²¹ OLIVEIRA, *Idem*.

Esta dicotomia identificadora do espaço, destinado ao sofrimento, mas também propício ao deleite e ao prazer, define igualmente o destino da personagem principal - Ema é apresentada em uníssono com a paisagem, numa simbiose quase perfeita com o rio que parece deslizar languidamente ao longo daquele Vale, sem grandes convulsões, num balançar constante, dividindo as duas margens do rio, separando-as em metades diferenciadas e, ao mesmo tempo, coexistindo e fazendo parte daquele todo que é a paisagem do Douro.

As casas que povoam vale Abraão são de uma importância vital. Para Oliveira, “as velhas casas têm um passado, uma psicologia [...] uma história” e são elas, com as suas marcas do tempo e do local, que atribuem a “identidade ao filme”.¹²² As diferentes casas revelam os estratos sociais da região. O Solar do Viço, casa das Senhoras Mellos, “gente distinta e culta”¹²³ que vivia na cidade, bem como a Casa das Jacas, onde vivia o casal Simona e Pedro Lumiães, são o espelho de uma burguesia primeiro abastada, depois arruinada e decadente, que procurava imitar a vida da capital. A Casa do Viço, por exemplo, é palco de uma única cena no filme, ainda que de extrema importância. É nela que, pela primeira vez, ao ser mostrada à sociedade, no dia da sua Comunhão Solene, Ema se dá conta da beleza assustadora e ameaçadora que possui, conferindo-lhe um poder que começa a moldar o seu comportamento.

A casa das Jacas marca também uma etapa importante na vida de Ema, pois é no célebre baile das Jacas que é apresentada à sociedade, após o casamento, o que vai ser determinante para a sua vida: “[...] parecia que as Jacas estavam sob um efeito de um feitiço, os caseiros diziam isso.”¹²⁴

Já a casa da Caverneira, quinta dos Semblanos, “das famílias mais distintas da região”, era uma casa abastada, reconhecível na rica decoração da casa, no mobiliário, no vestuário, no jardim e na capela. No entanto, a capela vai ser palco do primeiro confronto, que nos é dado a observar, com o contexto social, com o jogo social entre ser e parecer, ver e ser visto, através dum insistente e constante cruzamento de olhares entre as pessoas que estão a assistir à missa, como se pode observar nas Ilustrações 4,5 e 6.

¹²² BAECQUE, Antoine de ; PARSI, Jacques – *Conversas com Manoel de Oliveira*. Trad. CUNHA, Henrique. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 50 e 62.

¹²³ OLIVEIRA, *Idem*.

¹²⁴ *Idem*.



Ilustração 4 - A missa na Caverneira.



Ilustração 5 - Os olhares na missa da Caverneira. Maria Semblano olha para Ema.



Ilustração 6 - Os olhares na missa da Caverneira. Carlos olha para Maria Semblano e para Ema.

Para Oliveira, “observa-se aí uma religiosidade bastante social, misturada com hipocrisia”.¹²⁵ É ainda nesta casa que encontramos, qual espaço maléfico, o quarto que Maria Loreto preparou para as amantes do marido, a fim de controlar as suas infidelidades, precauções que a própria confidencia a um Carlos escandalizado a quem mostra o quarto: “Mas há qualquer coisa de ignominioso, de indecente, em tudo isso que me conta”¹²⁶. O próprio nome da quinta, Caverneira, remete para cavernoso, um lugar recôndito, íntimo, sombrio e porventura repugnante, ao qual se acede descendo umas estreitas e íngremes escadas.

O Romesal, casa de Paulino Cardeano, senhor de vinhas e “conhecedor” de vinhos, é a casa de infância de Ema, marcada pela morte da mãe: “A casa era um ninho de abelhas que fervilhava de ditos, intrigas, coisas maliciosas. Falavam do desejo e do sexo, ou das paixões várias e sentidas.”¹²⁷ De facto, o Romesal era uma casa de mulheres, a tia Augusta e quatro criadas, sendo Cardeano a única figura masculina. O Romesal é uma casa de lavrador vinhateiro, também inicialmente abastado e depois arruinado, à semelhança de quase todas as casas deste vale. Os homens que rodeiam a

¹²⁵ BAECQUE, Antoine de ; PARSI, Jacques, *op. cit.*, p. 65.

¹²⁶ OLIVEIRA, *Idem.*

¹²⁷ *Idem.*

casa são trabalhadores rurais que entram no jogo de sedução com as criadas, mas cujo olhar incomoda Ema, que, por os achar insolentes, promete vingança.

Efectivamente, estes pequenos episódios de confronto de Ema com o meio social - primeiro com as Mellos, depois com os homens - condicionam o seu comportamento futuro. A varanda “fatídica” do Romesal passou a ser causadora de algum alarme, que levou mesmo à intervenção das autoridades locais, pois quando Ema a frequentava os automobilistas, ofuscados com a sua beleza, invariavelmente despistavam-se.

Quando Carlos vai pela primeira vez ao Romesal e pergunta a dois rapazes o caminho, a resposta deles e o reparo que fazem, acompanhado de gargalhadas, - “cautela”, “vá com cuidado”¹²⁸ - deixam no ar alguma intriga, como se a casa estivesse amaldiçoada. Carlos estranha a atitude deles e fica a observá-los pelo espelho retrovisor do carro até saírem de campo - ficamos, pois, de sobreaviso para algo de ameaçador. De facto, no Romesal, Carlos vai encontrar um ambiente pouco acolhedor: Cardeano hesita, não se lembra do apelido do médico e é recebido com hostilidade e ar trocista por Ema, que diz não se lembrar dele; o próprio cão, na sua presença, não pára de ladrar, embora seja recebido por Cardeano com toda a deferência, que o faz entrar e sair pelo portão principal, como pessoa importante, como a sua condição de médico de aldeia impunha.

Todavia, o Romesal estava estrategicamente situado “Dali se acenava o comboio das quatro, que levava para o Porto os parentes e as visitas.”, “[...] das janelas do Romesal, via-se o Vale Abraão, terra de Paivas, de Lumiães e de Semblanos.”¹²⁹, eram janelas abertas à imaginação e ao sonho, que permitiam contemplar e cobiçar de longe a outra margem.

A casa do Vale Abraão, de Carlos Paiva, médico e lavrador, é uma velha casa também de lavoura vinhateira, mas mais abastada e testemunho de várias gerações. É a sua casa de esposa, marca uma etapa importante da sua vida de adulta, é o local onde foi mãe e, embora não tenha os janelões envidraçados do Romesal, nela há uma varanda onde “Ema passou os dias cálidos com as filhas recém-nascidas no regaço.”¹³⁰, que facilita, de igual modo, a contemplação e o sonho. Embora seja um espaço acolhedor e feminino com a varanda saliente, a simbolizar o ventre materno, para Ema, a casa de

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Idem.*

Vale Abraão é sobretudo um espaço de isolamento e de tédio, embora atenuado pela companhia e cumplicidade da criada Ritinha. Quando esta partiu, Ema ficou entregue a si própria e à constante vigia das cunhadas desconfiadas.

É a casa do Vesúvio que constitui o seu espaço de eleição. O Vesúvio de Fernando Osório, o seu primeiro amante, é uma casa senhorial mais abastada, carregada de história, de um passado que atrai Ema, como se o retrato pendurado da Senhora que nela existia exercesse sobre ela um feitiço:

Não era o amor, a relação que tinha com Osório que levava Ema ao Vesúvio [...] era a casa da senhora [...] ouvia contar histórias do passado da senhora daquela casa. “Diziam que era fogaosa e mulher orquestra em coisas de amor ou na administração das quintas.”¹³¹

O Vesúvio é o seu refúgio, a sua fuga à vida medíocre e monótona, o seu espaço de liberdade. Porém, desde o início o Vesúvio, tal como outros espaços, é apresentado como algo de sinistro indiciando um perigo iminente, um pressentimento, reforçado pelo plano aproximado da tábua podre:

Ali ao lado, havia um pontão de tábuas onde a água batia com um rumor sinistro. Duas dessas tábuas estavam já podres e poderiam causar um acidente a quem fosse desprevenido. Ema foi logo avisada.¹³²

Estas três casas, o Romesal, o Vale Abraão e o Vesúvio, correspondem às três etapas da vida de Ema, ao seu destino. O Romesal é a casa da sua infância, que ela recorda com saudade, apesar de estar associada à imagem da mãe morta, através do oratório que serviu de cenário ao velório. O próprio nome, Romesal remete para vegetação, arbusto, derivando talvez de roseiral, rosal, um espaço florido, um espaço onde imperam as rosas vermelhas - ela própria se define posteriormente como uma rosa. O Vale Abraão, na outra margem do rio, representa a sua vida de adulta, de mulher casada e mãe, um local que podia ter sido propício à concretização dos seus sonhos, à ascensão a algo superior, um destino superior, como Abraão, ainda que caracterizado pelo risco e aventura. A Quinta do Vesúvio, nome que estará relacionado com o vulcão

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Idem.*

italiano homónimo¹³³, representa a liberdade e a morte, é a casa da mulher adúltera, a Boverinha que, tal como um vulcão, é simultaneamente forte e explosiva, violenta e perigosa, reduzindo tudo a cinzas.

O movimento constante de Ema entre estes três espaços e as casas dos amigos mais íntimos, já mencionadas, corresponde a um percurso identitário, a uma busca que a acompanha ao longo do filme de algo superior, já que naquele meio ela é uma figura singular, pois só ela vê diferentes coisas no rio e tem “uma coroa de estrelas sobre a cabeça”.¹³⁴

Lamego é o único espaço citadino referido e é onde tem lugar o primeiro encontro entre Ema e Carlos, na festa de Nossa Senhora dos Remédios. Apesar de um espaço citadino, estamos num contexto onde impera uma certa ruralidade associada às festas e credices populares.

A construção da imagem utilizada pelo cineasta é facilitadora da criação do ambiente deste contexto. Num primeiro momento, dá-nos a conhecer o exterior, recorrendo a planos gerais distanciados, quase sempre fixos, para apreendermos bem tudo o que aí está representado, para absorvermos a atmosfera. Posteriormente, com o recurso a planos mais aproximados, penetra no interior desses espaços, abrindo-nos as suas portas e janelas e permitindo-nos conhecer, ver, as personagens, cuja descrição antecipou pela *voz-off* do narrador, como acontece, por exemplo, na aproximação ao Vesúvio. Nesta cena, o próprio narrador, parecendo dirigir-se ao espectador, pergunta quem são as personagens que estamos a ouvir, adiantando imediatamente a resposta, durante o longo plano fixo sobre a casa do Vesúvio. Esta construção clássica de aproximação gradual aos espaços, do exterior para o interior, do geral para o particular e o para o pormenor, é recorrente em Oliveira - todas as casas aqui mencionadas são assim apresentadas, quando nelas penetramos já conhecemos algo do seu ambiente, da sua história, dos seus habitantes, dos mistérios que os rodeiam.

Além disso, há ainda outros elementos relacionados com conceitos estruturais e imagéticos da linguagem cinematográfica que são recorrentes em todos estes espaços e que contribuem para adensar o ambiente decadente. Nos enquadramentos nas casas

¹³³ Esta referência está contida no *Dicionário Onomástico e Etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado, Vol. III, 3ª edição, Lisboa: Livros Horizonte, 2003, p. 1471. “O proprietário teria visitado o local? Ou haveria no local qualquer reprodução deste?”

¹³⁴ OLIVEIRA, *Idem*.

mencionadas somos levados ao longo de corredores, no interior ou no exterior (varanda das Jacas), cortados por portas, que desenham labirintos de onde é difícil a saída, obrigando as personagens à clausura ou a buscas constantes e penosas, apesar da profusão de portas e janelas que servem, quase sempre em simetria, para enquadrar as personagens. Na composição do plano, Oliveira recorre a estratégias formais que são significativos para a construção do sentido, embora daí resulte alguma complexidade, obrigando o espectador a uma atenção redobrada, já que essa construção do sentido resulta da negociação entre o que está e, sobretudo, o que não está, o implícito, que é sugerido iconicamente. Os espelhos e as escadas são elementos presentes em muitos planos destas casas e permitem estabelecer relações de força, de poder entre as personagens, conexões fantasmagóricas; os quadros e os retratos, imagens da memória dos espaços, exercem uma certa vigilância sobre o presente, contribuindo para a tensão psicológica. E depois ainda e, sobretudo, os olhares, os complexos olhares que resultam do cruzamento dos vários regimes de visão, numa dinâmica que vai da circulação dos olhares entre as personagens e os objectos aos olhares dos actores directamente para a câmara.

O contexto social a que aludimos, com os valores ancestrais e tradicionais, com a sua religiosidade e hipocrisia e intrigas decadentes, é importante para a densidade psicológica da vida de Ema: “é esta natureza que permite compreender as coisas do espírito que incitam Ema”.¹³⁵

2.2. Ema e as relações sociais

As personagens do filme *Vale Abraão* e as relações que estabelecem entre si e Ema Paiva remetem-nos para uma outra característica dos filmes de Oliveira: a atracção pela comédia de costumes, iniciada com o filme *O Passado e o Presente* (1971). De facto, tanto nos serões no Vesúvio, como nos encontros nas Jacas ou na Caverneira, as casas mais abastadas da região, ou ainda no Romesal e no Vale Abraão, Oliveira focaliza um olhar conservador, provinciano e decadente. E essas personagens, com as

¹³⁵ BAECQUE, Antoine de ; PARSI, Jacques, *op. cit.*, p. 64.

normas de conduta e as preocupações que evidenciam - pretensões associadas à sociedade mundana - encontram-se numa simbiose perfeita com os espaços e as casas que habitam, são o resultado das memórias que elas contêm.

O conhecimento que temos de Ema decorre de um conjunto de pontos de vista, de uma disseminação de vozes. A descrição de Ema é feita por todas as personagens que com ela se vão cruzando através das relações que com ela estabelecem. A cena da Ceia de Natal ilustra bem os diferenciados pontos de vista sobre Ema. Durante o jantar, os adultos vão comentando a doença que na infância a deixou lesionada de uma perna. Enquanto para os olhos de Nelson, seu eterno apaixonado, “nem se dá conta”, para o homem que com ele dialoga é uma marca assinalável - “Como não se dá conta?”-, o que deixa transparecer pouca simpatia e uma certa indelicadeza em relação a Ema, acentuadas pelo comentário da criada “Estás a ver, este não grama a menina Ema”¹³⁶. A estas vozes associa-se a voz do onisciente narrador que, conhecedor do pensamento de Ema, contradiz as atitudes desta com os seus frequentes comentários.

A distinção entre personagens principais e secundárias, neste complexo universo do *Vale Abraão*, não é linear, pois deparamo-nos com personagens ditas secundárias, como é o caso da criada Ritinha, mas que assumem importância crucial para a construção da história. Assim, sendo dado destaque à personagem principal Ema, as demais personagens serão aqui analisadas em função da relação que com ela estabelecem.

A primeira vez que nos deparamos com Ema em contexto social é no restaurante de Lamego, aquando da festa de Nossa Senhora dos Remédios, e que coincide com o primeiro encontro com Carlos. O jogo de olhares que ela estabelece durante a cena, os comentários do narrador e os artifícios da linguagem cinematográfica – planos, ângulos de filmagem, disposição dos elementos no plano – definem, desde logo, a personagem relativamente ao que no futuro será a sua atitude naquele contexto: dissimulação, um jogo entre ser e parecer.

Mas o confronto com o social, a maneira como aquela sociedade a vê, é explicitamente desvendado em casa das irmãs Mellos, quando aí se vai mostrar no dia da Comunhão Solene, submetendo-se à sua observação e julgamento. É uma cena de alguma violência e carga psicológica para a jovem Ema, que se vê obrigada a desfilar,

¹³⁶ OLIVEIRA, *Idem*.

cambaleando devido ao seu defeito físico, perante o olhar intimidador das Mellos. Posteriormente, Ema confessa mesmo ao pai, muito indignada: “nada agradável, farejaram-me como se fosse um animal”.¹³⁷ Mas, ao mesmo tempo, é nesse momento que ela também toma consciência da sua beleza assustadora. Ao olhar a sua imagem reflectida no espelho, o primeiro gesto de Ema é de espanto e de pavor, recuando assustada, para depois se olhar nos olhos numa atitude confiante e sobranceira, séria.

Na Ceia de Natal, apesar de o contexto ser o de um jantar em família, Ema é o centro de todas as atenções e de todas as conversas. Primeiro, o diálogo gira em torno da doença que deixou Ema marcada na infância, depois centra-se na sua beleza (com Nelson a tecer-lhe rasgados elogios) e a ameaça que essa beleza, exposta na varanda, representa para aquele lugar e os cuidados do pai perante tal facto. A conversa termina com a alusão ao casamento de Ema, após o reparo das duas mulheres - de dúvida: “Tão bonita e ainda não tem noivo?”; e de advertência: “Meninas bonitas devem casar novas”¹³⁸.

Ainda que nela se concentrem todos os olhares, Ema parece estar alheada da cena e, com ar melancólico, limita-se a cruzar o olhar, focando-o nas vozes que falam, com algum desdém, e, sobretudo, desviando o olhar, ora pousando os olhos na mesa, ora elevando-os ao tecto. A conversa não lhe interessa, entedia-a: “Meu pai, não vamos falar disso aqui”¹³⁹.

Nesta cena na Ceia de Natal, as velas vermelhas são um elemento repetidamente usado para o enquadramento das personagens (Ilustrações 7 e 8), sempre que estas são mostradas isoladamente, em planos aproximados, o que evoca alguma simetria e harmonia. Se, por um lado, a chama da vela pode simbolizar espiritualidade e transcendência, o que se justifica pela quadra religiosa que se comemora, noutra sentido mais mundano pode remeter para o desejo, a luxúria e a discórdia. O facto de serem velas vermelhas acentua o despertar do desejo, da paixão, mas, na sua ambivalência, o vermelho contém também o proibido, a opressão.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Idem.*



Ilustração 7 - Ema na Ceia de Natal.



Ilustração 8 - Paulino Cardeano na Ceia de Natal.

No episódio do casamento, marcante acontecimento social, as imagens e o discurso do narrador minimizam a importância do evento na perspectiva dos noivos, uma vez que a câmara se detém nos convidados, na família, nos seus olhares ansiosos e desconfiados, filmados de vários ângulos, do interior, do exterior, enquanto o narrador vai dando conta da história do Nelson, o seminarista que, casado pela segunda vez, amava Ema e a voz do padre se ouve em surdina para não perturbar a *voz-off*.

Na missa da Quinta da Caverneira, os casais Paiva e Semblano são filmados na parte lateral da capela, que se assemelha a um camarote de teatro. De facto, é a partir desta cena que Ema vai começar o contacto mais directo com aquela vida mundana caracterizada por uma grande hipocrisia e teatralidade nas relações humanas. Nenhuma

atenção se dirige ao sermão do padre, todos estão preocupados em ver e serem vistos, espreitam e, mais uma vez, Ema é o centro das atenções. Há uma cumplicidade enorme entre os olhares, sobretudo os de Maria Semblano e Carlos, e as restantes pessoas que estão na missa. Ema sente a pressão daqueles olhares sobre ela, arregala os olhos, admirada, incomodada, adopta uma postura séria e centra-se na missa, olha o padre - talvez seja a única pessoa que lhe presta alguma atenção - como fuga aos olhares intimidatórios de um meio que lhe é estranho.

Importantes e significativas são as imagens mostradas nessa celebração, em planos aproximados: o nascimento e a crucificação de Cristo (Ilustrações 9 e 10). Podem ser metáforas do que vai acontecer a Ema Paiva naquela sociedade: nasceu para ela naquele dia em que a conheceu, para mais tarde ser por ela crucificada.



Ilustração 9 - Pintura alusiva ao Nascimento, na capela da Caverneira.



Ilustração 10 - Escultura, no altar da capela da Caverneira, alusiva à crucificação de Cristo.

A entrada de Ema no Baile das Jacas, tornado baile de debutantes para Ema, pois aí é apresentada formalmente àquela sociedade, é feita com alguma hesitação. Carlos espreita e entra, deixando Ema à entrada, sozinha, de pé, sem ninguém dar pela sua presença. O baile marca uma etapa importante na vida de Ema pois, segundo as considerações do narrador, é a oportunidade de essas pessoas estarem na sua presença, numa espécie de comisseração humilhante, caridosa, tão ao gosto do meio, sendo para ela a etapa mais importante, o início:

Tudo começou quando Carlos a levou ao baile de Jacas. Teve um convite expresso dos Lumières que de resto aproveitavam para conhecer Ema, sem se comprometerem a aceitá-la. Tinha chovido, mas fazia luar. O brilho das folhas e das estrelas que se percebiam por entre os ramos das árvores, davam àquela noite um tom de compaixão sublime.¹⁴⁰

Quando é abordada por Lumières, Ema desvaloriza o baile, banalizando-o, ao dizer que é um baile qualquer. No entanto, é um acontecimento significativo na sua vida, que a partir daqui vai passar pelo relacionamento com algumas das famílias influentes que ali conheceu. E o narrador mais uma vez contraria a atitude de Ema, desvendando o que lhe vai na alma: “O baile das Jacas, que nunca mais se repetiu, ficou muito tempo no pensamento de Ema.”¹⁴¹

Este episódio, à semelhança de episódios anteriores, já mencionados, vem confirmar a desconfiança daquela sociedade em relação a Ema, a rejeição a que a votam, embora lhe admirem a beleza e façam dela o centro das suas atenções. Ema sente essa rejeição, sente-se observada e reage com alguma agressividade, talvez seja a única maneira de sobreviver a toda aquela encenação. Quando está com o marido, hesitantes, no átrio de entrada, à espera que alguém os convide a entrar, Oliveira dá-nos a ver por cima do portal - que lhes serve de enquadramento - afixada na parede, uma espada decorativa, como se pode observar na Ilustração 11. Mas a espada funciona como símbolo de ameaça recíproca: Ema, pela sua beleza e singularidade, pode destabilizar aquela organização social, mas aquele meio mundano poderá ser a sua perdição.

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Idem.*



Ilustração 11 - A entrada de Ema no baile da casa das Jacas.

Ema é sempre considerada uma intrusa por aquela sociedade que a considera inferior. A rejeição é recíproca, pois Ema recusa entrar naquele jogo social, na hipocrisia das relações, nas considerações vazias de sentido que tecem em torno de conceitos que abordam, só para conversa de circunstância. É o que acontece na Caverneira, quando estão à mesa e Maria Semblano questiona Ema sobre o amor. Perante as posturas que todos assumem, Ema devolve a questão num tom desafiador, ora para Maria Semblano, ora para Carlos, pois Ema percebe que entre eles há um jogo constante, uma cumplicidade que a incomoda. É o narrador quem revela o que Ema pensava sobre a questão: “O que era o amor? Ema representava-o como necessário ao luxo de uma vida mundana”¹⁴². Para Ema significava, então, o acesso ao social, uma ascensão social. E, de facto, na cena seguinte, já nas Jacas, vamos encontrar Ema na mesma roda com um grupo de homens, de pé, a conversar como se fosse uma sua igual - essa era a sua aspiração.

Ema está frequentemente em desacordo com as pessoas que a rodeiam e, por vezes, reage com alguma exaltação e atitudes intempestivas que só agudizam a sua inadaptação e aceitação pelo meio que a olha com redobrada desconfiança. No final da cena nas Jacas, acima referida, Lumières diz: “Ora aqui estamos como dois casais bem ligados.” Ema reage furiosamente, como que ofendida com as palavras de Lumières:

¹⁴² *Idem.*

“Acha que o casamento é alguma maionese?” - e abandona a casa, arrastando Carlos atrás, pedindo desculpas por ela.

Os serões na Quinta do Vesúvio e na Quinta da Caverneira são característicos da comédia de costumes. Os discursos decadentistas de Dossém, no Vesúvio, num tom satírico e espirituoso (marca talvez de um bovarismo intelectual, a questionar as condutas sociais), bem como os de Osório, também não deslumbravam Ema. Mas nem ela os deslumbrava também, apesar de ser apreciada pela sua beleza. Toleravam-se mutuamente, por interesses de ordem mais social que sentimental.

Ema não iludia ninguém. Não tinha tática. Tinha só o sentido do espectáculo. Vestia-se e agia, como se tivesse de conquistar Holofernes no seu arraial, mas na realidade, não passava de um erotismo tabelado pela utopia do poder e da importância social.¹⁴³

Ema intervém pouco nas conversas em grupo, nestes serões, limitando-se a uma ou outra questão, e adopta sobretudo a atitude de observadora. Na Caverneira, na cena em que o jovem Semblano vai tocar violino, embora ele atraia sobre si os olhares, de facto, uma vez mais, o centro das atenções é Ema. Esta cena serve apenas os seus propósitos de seduzir Narciso, confirmando o forte desejo que ela desperta nos homens e o seu poder de sedução. Aqui, ela entra no jogo dos olhares, dos galanteios, do discurso meloso e sai vitoriosa, com Narciso rendido aos seus encantos.

Em todas estas interacções sociais encontramos uma Ema incompreendida e inadaptada. Para Agustina Bessa-Luís, o que ela pretendia era tornar-se inteligível e nunca conseguiu. Os seus olhares indefinidos, parados e enigmáticos, evidenciam uma personagem ausente, em fuga, em busca de qualquer coisa e, por isso, há nela uma grande hesitação em entrar nesses locais mundanos, permanecendo muitas vezes no portal, espreitando para o interior, sem estar dentro. Aliás, é recorrente, ao longo do filme, o enquadramento da personagem em cenários com portas e janelas, meios de acesso, de entrada, mas também de possibilidade de fuga, de evasão, de sonho.

A sua beleza física extraordinária, se por um lado atrai todas as atenções e olhares e representa a força dominadora da sua existência, é ao mesmo tempo factor de marginalização social, pois representa uma ameaça tanto para os homens como para as mulheres: Ema torna-se uma mulher cada vez mais alienada. Embora comece por ser

¹⁴³ *Idem.*

seduzida pela vida mundana de Vale Abraão, nunca chega a inserir-se completamente, pois não entra no mesmo jogo das conversas de conveniência dos serões de uma sociedade que faz brilhantes dissertações sobre conceitos, que apenas cuida da imagem. Ema acaba por ser um estorvo, coloca questões que incomodam e, por isso, será sempre uma inadaptada.

Para sobreviver a essa sociedade que lhe é hostil, uma vez que todos a vêem como uma ameaça, Ema, consciente da sua exclusiva beleza, recorre à provocação e à evasão. Assume uma postura teatral, dissimula, para se tornar num objecto de admiração e de desejo e dominar a sua vida sexual e social.

2.2.1. Ema e o universo feminino

A vida de Ema é determinantemente marcada pela ausência da mãe que morre quando Ema é ainda uma criança. Ainda assim, durante a sua infância e adolescência, Ema cresceu rodeada de mulheres: as criadas do Romesal, que a adulavam, e a Tia Augusta, figura da beata austera. Apesar de toda a religiosidade do seu contexto, evidenciada na tia freira e na figura paterna, Ema não teve uma educação religiosa, embora tivesse sido essa a vontade da tia Augusta, pois seria uma maneira de a proteger dos perigos que a sua beleza representava: “A tia receia de mim. Sentia-se mais segura se eu fosse para freira.”¹⁴⁴

É significativa a entrada da tia Augusta em cena, que surge após a saída de Carlos do Romesal e da cena de sedução da rosa. Há um plano de pormenor da mão de Ema que pega no livro *Madame Bovary*, seguido de um plano aproximado do livro, que é aberto por Ema e de um plano aproximado para o soalho da casa junto a uma porta, pela qual entra um gato preto (Ilustração 12) e os pés de uma mulher de negro que o seguem (Ilustração 13). Os pés são da tia Augusta, que se dirige ao oratório para rezar. Ema acaricia o gato que tem ao colo e na mesa ao lado está o livro aberto e uma jarra com rosas vermelhas. A tia repreende Ema pela sua falta de fé e pelas suas leituras pouco apropriadas: “Devias crer mais em Deus, e rezar, e não leres esses romances de

¹⁴⁴ *Idem.*

amor. As mulheres não têm que ler livros. Não são coisas que verdadeiramente lhes interessem”¹⁴⁵. A tia escandaliza-se com as atitudes de Ema, benze-se e fica séria a observá-la, como se ela fosse a encarnação do mal. O *insert* do gato preto, no contexto já referenciado, é emblemático do destino de Ema, constitui um mau augúrio, simboliza a morte. De acordo com o *Dictionnaire des Symboles*, o gato possui um simbolismo heterogêneo, oscilando entre tendências benéficas e maléficas. Se, por um lado, é símbolo de morte, pode ser símbolo de pecado, à semelhança da serpente, mas é igualmente símbolo de sedução e de languidez.



Ilustração 12 - *Insert*: o gato preto antecede a entrada da tia Augusta na sala do Romesal.



Ilustração 13 - Entrada da tia Augusta na sala do Romesal.

¹⁴⁵ *Idem.*

Pese embora as diferenças que as separam, Ema parece não ter sofrido nenhuma influência da tia Augusta na sua formação. Mas há um momento de grande cumplicidade entre as duas que se estabelece através do olhar. Durante a referida Ceia de Natal, a conversa gira em torno de Ema e da necessidade de a casar, embora ela permaneça ausente e pouco interessada no assunto. Na parte final, há um momento importante de solenidade, marcado pelo bater das horas no relógio da parede, pelo silêncio que se faz (todos param) e pela câmara focada na árvore de Natal e num quadro em relevo que representa a Última Ceia. Um dos convivas, o senhor Homero (aqui numa ironia explícita a partir do nome do poeta clássico) canta uma canção pouco apropriada à quadra festiva, provocando os aplausos e risos de todos. Mas a tia Augusta fica com um ar muito sério e, num grande plano, dirige o seu olhar para a câmara e benze-se. Ema, sendo a única personagem que repara no gesto da tia, pára e também assume o mesmo ar sério da tia (Ilustração 14). A tia volta novamente o seu olhar para o centro da mesa, onde está Ema, que desvia o olhar do da tia, olhando em frente triste e sério.



Ilustração 14 - Os olhares de Ema e da tia Augusta na Ceia de Natal.

Depois, num grande plano de Ema, a servir-lhe de cenário, o presépio, símbolo da sagrada família. Este é um momento crucial, como se através apenas do olhar, as duas tivessem percebido que aquela era a última ceia para ambas, pois não se reconheciam no que as rodeava. Se esse momento é o prenúncio de morte da tia, para Ema é a antevisão de uma metamorfose tal que, sendo socialmente a submissão, à falta

de alternativa, àquele mundo, é também uma transformação física radical, com a mudança de atriz para desempenhar o papel de Ema. É essa aceitação que espelha o sorriso calmo de Ema, que a prepara para uma família, após a cena relatada (Ilustração 15).



Ilustração 15 - Grande plano de Ema, na ceia de Natal.

No velório da tia Augusta, que sucede à ceia de Natal, o narrador dá-nos conta do choque que representou a morte da tia Augusta para Ema: “Apesar de modesta e silenciosa como era a tia Augusta, sentiu muito a sua morte.”¹⁴⁶ Também aqui é notória a hipocrisia dos pêsames de circunstância entre Carlos e Cardeano.

A relação que Ema estabelece com as senhoras Mellos, duas irmãs apresentadas como “gente distinta, avaliadora e culta”¹⁴⁷, é exemplo da sua dificuldade de ligação com alguns elementos do universo feminino e, curiosamente, com as mulheres de condição superior à sua. Apesar do seu vestido branco imaculado e do seu ar angelical, estas senhoras vêem em Ema uma mulher ameaçadora – na cena potenciada pela imagem de Ema em contrapicado, perante as duas irmãs sentadas. Assim que entra na sala, ainda afastada, Ema olha com estranheza e curiosidade e as Mellos, hirtas e soberbas, mostraram-se impressionadas: “Assim que a viram e sem troca de palavras, entre elas transitou o mesmo pensamento nefasto. [...] A sua beleza

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ *Idem.*

constituía uma exuberância e, como tal, um perigo.”¹⁴⁸ Perante o insistente olhar das senhoras e as irónicas observações (Ilustração 16), Ema reagiu com uma certa hostilidade, num sorriso determinado (Ilustração 17): “abriu um sorriso como se fosse para morder”.



Ilustração 16 - O olhar das irmãs Mellos, na casa do Viso.



Ilustração 17 - O sorriso de Ema perante o olhar das irmãs Mellos.

Já em casa, confessa ao pai, com alguma irritação, o desconforto daquela cena, contrapondo ao argumento do pai (“Mas é gente muito educada.”) que é “Uma educação própria para cabeças duras e nervos a condizer.” As observações feitas pelas manas

¹⁴⁸ *Idem.*

Mellos - “ar sinistro”, “qualquer coisa que repugna”, “A beleza confunde-se com uma espécie de génio”¹⁴⁹- são visual e simbolicamente representadas por duas imagens tipicamente lugares-comuns da beleza, embora introduzidas aqui com um intuito irónico: a Vénus de Milo e a Joconda, nos dois quadros que ornamentam a sala do Romesal e que enquadram Ema e o pai, respectivamente, após a visita às manas Mellos.

As Paivoas, as irmãs solteironas de Carlos, evidenciam uma especial antipatia pela cunhada Ema, pois “achavam Ema leviana”¹⁵⁰, exercendo alguma pressão junto de Carlos para que investigasse a sua moral. Foi também por interferência das Paivoas que Carlos despediu Ritinha, “acusando-a de perder um lenço de bolso”, quebrando assim um importante elo de Ema com a sua infância com o afastamento de Ritinha. Esta atitude das Paivoas revela ciúme da forte e cúmplice relação entre Ema e Ritinha. Quando Ema, do Vesúvio, telefona para as filhas, as Paivoas espreitam as sobrinhas ao telefone com a mãe e denotam uma total reprovação do seu comportamento, valorizando os valores ancestrais com a observação seguinte: “Nadar, nadar, mas vir morrer a terra, dizia o nosso avô.”¹⁵¹

As jovens e joviais criadas do Romesal, Marina, Branca e Alice, em contraste com a austera tia Augusta, são aliadas protectoras da jovem Ema e, desse modo, fazem-lhe recordar saudosamente o seu tempo de infância. O narrador dá-nos a conhecer o que vai no interior de Ema, quando esta está na varanda de Vale Abraão a ver o fogo-de-artifício: “Lembrava-se do oratório, onde rezava com a tia Augusta e fazia inconfidências segredadas com as serventes que a estimavam, a Marina, a Branca e a Alice.”¹⁵² É esta relação afável e de cumplicidade com as criadas do Romesal que suaviza um pouco a sua infância e preenche o vazio deixado pela ausência da mãe. Todas as criadas são apresentadas pelo narrador, de acordo com a relação que estabelecem com os homens, com a excepção de Ritinha, personagem que será destacada posteriormente.

Marina tinha um génio bravo e os rapazes que a pretendiam recuavam, pensando o caso. [...] Branca era mais dócil: gostava de homens, sem submissão, apenas por vício. Alice tinha o seu plano, casar um dia com alguém acima dos seus meios.¹⁵³

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ *Idem.*

Mais tarde, quando Ema casa, é o argumento dos homens que as impede de acompanhar Ema para Vale Abraão: “Ema não conseguira que Branca a seguisse, temerosa que estava de perder casamento com um cabo da guarda. E Marina também se escusou, porque estava noiva.”¹⁵⁴ No Romesal, ora na cozinha, ora no tanque a lavar roupa, entre elas o ambiente é de uma alegria maliciosa, brincando com os homens que se metem com elas, entrando no jogo. Com Ema há uma notória cumplicidade e protecção: primeiro, quando comentam a ideia de Ema ir para freira, discordando dessa hipótese - “Freira, a nossa menina [...] era o que mais faltava.”¹⁵⁵; depois, após os incidentes da varanda e questionadas por Cardeano sobre a atitude de Ema perante o presidente da junta:

Bem, a menina Ema parece que vai espreitar à varanda, mas não é sempre. Mas isso de se despistarem deve ser por causa dos janelões da varanda, que encandeiam os motoristas, não é por causa da menina.¹⁵⁶

Na Ceia de Natal, também os comentários às observações negativas sobre a menina Ema desencadeiam gestos e olhares cúmplices entre as criadas: “Este não grama a menina Ema”¹⁵⁷. E Branca, num sinal de pura vingança e ciúme pelos rasgados elogios que o ouviu dirigir à beleza da menina Ema, deixa cair o molho nas calças de Nelson, pois com ele andava metida, segundo informação do narrador, “em escondidos amores”. O inusitado gesto provocou o riso de Ema, numa reacção também de aprovação e de cumplicidade entre criada e patroa, após o olhar perverso que dirige a Nelson, que baixa o olhar, incomodado.

É visível ainda a preocupação das criadas com o bem-estar da menina Ema – “Marina distraiu-a com as perguntas que lhe fazia” - afastando dela toda e qualquer preocupação sobretudo quando se estão a fazer os preparativos para o casamento e Ema reconhece o erro que vai cometer: “Que disparate! Vou-me casar e nem sequer gosto dele.”¹⁵⁸ E, momentos antes, quando Ema contempla sonhadora o rio da janela do Romesal, divagando sobre o que está a ver, é ainda a criada que a chama à realidade: “Não, menina, é o rio Douro que sempre esteve ali.”¹⁵⁹

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ *Idem.*

Ritinha, a criada surda-muda, é dotada de uma grande “sabedoria que lhe entra pelos olhos”¹⁶⁰ como testemunham as três criadas do Romesal: “Não ouve, não fala. Mas sabe mais do que nós. [...] Mas a gente não vê nos olhos o que ela não diz? E nos gestos como reage?”¹⁶¹ Esta característica sibilina, vulgar em muitos contextos rurais e conservadores, como este de *Vale Abraão*, é realçada por Lumières, que a acusa de “bruxa e indiscreta”¹⁶² quando por ela se soube que Ema estava grávida.

Bela e com uma marca, um defeito, como a sua patroa, também Ritinha é cortejada pelos homens, mas, contrariamente à atitude de Ema, a criada resistia, recusando o amor e a ligação por receio de perpetuar o seu defeito nos descendentes. Podemos dizer que Ritinha funciona como um duplo invertido de Ema, divergindo na escolha dos percursos de vida e revelando força onde Ema mostrava fraqueza: “parecia um tronco de videira forte, mas flexível”, por oposição a “estado de alma em balouço”, flexibilidade que é a marca da sua pureza:

Ritinha, bonita como era, não escapava à concupiscência dos homens, em cujo olhar ela via um abismo que a atraía como um íman. Mas resistia. Mesmo quando lhe apareceu um apaixonado de quem gostava e queria casar com ela. Pressentiu que o futuro lhe daria filhos surdos-mudos, e que o marido se mataria depois, por desgosto. E assim se conservou pura até ao fim.¹⁶³

Livre das amarras aos homens, Ritinha é a única criada que acompanha Ema em *Vale Abraão*, após o casamento. Ema reconhece-lhe capacidades extraordinárias, confiando totalmente nela e estabelecendo laços que ultrapassam os de criada/patroa:

Ritinha, a muda, era uma espia extraordinária. A falta dos sentidos do ouvido e da fala desenvolvera nela faculdades finíssimas. Nada lhe escapava. A sua devoção e fidelidade eram como a de um cão e Ema sentia por ela uma ternura profunda.¹⁶⁴

A cumplicidade e a compreensão entre elas superam a barreira da diferença social e Ema dedica-lhe uma devoção como se fosse sua mãe: “Há seres que ficam como que fazendo parte de nós. Como a Ritinha. E como a minha mãe que perdi muito cedo.”¹⁶⁵

Quando Pedro Dossém, em visita ao *Vale Abraão*, se indigna com a “visão irreal” de Ritinha a esfregar roupa, Ema esclarece-o que é uma questão de realização, de

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ *Idem.*

entrega, de devoção: “Não sabe fazer outra coisa na vida. [...] Por estranho que lhe pareça, é a lavar roupa que ela se sente realizada.”¹⁶⁶ Ema reconhece a superioridade de Ritinha - “mulher intuitiva e muito esperta”, “é muito inteligente, sabe tudo” – igualmente expressa nos planos aproximados que nos mostram o movimento e a expressividade dos olhares de Ritinha, como é notório nas ilustrações 18 e 19.



Ilustração 18- Olhares de Ritinha perante as entradas e saídas da casa de Vale Abraão.



Ilustração 19 - Olhares de Ritinha perante as entradas e saídas da casa de Vale Abraão.

Olhares enigmáticos, de desconfiança quando entra Dossém; de estranheza e espanto, perante Caires; de preocupação, quando observa o movimento de entrada e saída das derradeiras visitas ao Vale Abraão, como se presentisse o desfecho da

¹⁶⁶ *Idem.*

história, o destino da sua patroa. Depois, ao despedir-se de Ema, o pressentimento de Ritinha passa a certeza quando o seu olhar se detém na cruz do campanário da igreja após o abanar de cabeça num desalento (Ilustrações 20 e 21).



Ilustrações 20 e 21 – O olhar de Ritinha ergue-se para o campanário da igreja, após a despedida e partida de Ema.

Ritinha, a lavadeira surda-muda desempenha um papel central, razão pela qual Oliveira a poupou, para sobreviver à morte da patroa. É a única a quem Ema presta a sua derradeira homenagem, despedindo-se dela com a oferta de uma rosa. E nesta cena é a única vez que Ema sai de cena, não para fugir, com era seu hábito, mas para servir a Ritinha, a mulher a quem Ema reconhece o poder, as chaves para alcançar o absoluto, a servidão total, a entrega total ao outro. A rosa amarela que lhe oferece reforça esse reconhecimento, pois o amarelo é símbolo de força e de eternidade divina, embora a cor amarela, de acordo com a simbologia, encerre uma ambivalência - “Elle est annonciatrice de déclin, [...] des approches de la mort.”¹⁶⁷ - que aqui também pode fazer sentido, pelo contexto, já que Ema se despede de Ritinha.

Há entre nós uma estima mútua, que se situa no imponderável. Nem ela, se falasse, saberia explicar. Foi dedicada e íntegra, em absoluto. Entre mim e ela criou-se esta ligação, não sei bem dizer, vegetal. Sei que foi uma mulher que dedicou uma vida inteira ao trabalho, por devoção, sem que lho exigissem.¹⁶⁸

A relação entre Ema e Maria Semblano, ou Maria de Loreto, nome pelo qual também é apelidada, é nuclear. Salienta-se desde logo alguma distância entre as duas, alguma desconfiança, mesmo ciúmes, pois ambas são mulheres poderosas. Maria Semblano está completamente integrada naquela sociedade que a respeita, escreve

¹⁶⁷ BAECQUE, Antoine de ; PARSI, Jacques, *op. cit.*, p. 536.

¹⁶⁸ OLIVEIRA, *Idem.*

livros com histórias morais e protege até as relações extraconjugais do marido, mas não passa de uma mulher medíocre, que promove a hipocrisia daquele jogo de interesses sociais. Por considerar Ema uma mulher poderosa, evita conhecê-la e, no baile das Jacas, depois de questionar Osório (“Esta é que é a tal Ema?”) e ele lhe perguntar se quer que lha apresente, Maria remete para mais tarde: “Quanto mais tarde melhor”¹⁶⁹. Esta reacção de Maria Semblano indica que Ema vinha suscitando naquele meio a curiosidade, embora poucos assumissem o desejo de a conhecerem, ou por recearem o seu poder ou por uma mera questão social, pois sendo Ema de condição inferior, não parecia bem mostrar interesse por semelhante personagem.

Maria Semblano já se tinha cruzado com Ema, na missa da Caverneira, e logo aí é bem visível a desconfiança que Ema lhe suscita. Num impressionante jogo de cruzamento de olhares, Maria Semblano olha de lado para Ema, depois dirige o olhar para as pessoas que estão a assistir à missa - que, tal como ela, estão ali mais para espreitar e observar Ema do que para ouvir o padre - depois levanta o olhar para Carlos e sorri. Há neste sorriso de Maria Semblano uma superioridade, uma autoridade, como se dependesse da sua aprovação a aceitação de Ema naquele meio que a Semblano parecia dominar. O olhar de Maria Semblano é também um olhar de julgamento e os últimos planos desta cena são duas imagens que parecem antecipar o destino de Ema: o nascimento e a crucificação.

O mesmo olhar intimidador é observável no Baile das Jacas. Quando Ema está a conversar com Lumiães e Osório, de pé, no *hall* de entrada, há uma mulher, amiga de Maria Semblano, que passa e espreita, olhando para eles, e segue. Depois, a mesma mulher volta com ar enigmático, acompanhada de Maria Semblano, fixa o olhar em Ema e depois em Semblano, fazendo-lhe um gesto para ela olhar, como que a confirmar de que se trata da pessoa de quem se fala. Maria Semblano vira-se, olha para Ema e sorri, enquanto a outra mulher se fixa em Maria Semblano, espiando a sua reacção. A Semblano afasta-se, a mulher olha mais uma vez para Ema e segue Maria Semblano. Estes gestos indiscretos são prova de algum provincianismo, típico dos meios pequenos, quando alguma novidade suscita uma curiosidade exagerada que chega a ser “coscuvilhice”.

¹⁶⁹ *Idem.*



Ilustrações 22, 23, 24 e 25 – Maria Semblano, Fernando Osório e duas mulheres, no baile das Jacas, num jogo de olhares sobre Ema.

Posteriormente, quando Ema já está sentada no sofá com Lumières e com Osório, este levanta-se depois de Lumières lhe fazer um gesto para ele olhar e, sorridente, vai ao encontro de Maria Semblano, que está com outra mulher e olham de lado para eles. As mulheres sorriem, Osório beija a mão de Semblano, que dirige um olhar sobranceiro e duro a Ema, o que deixa Osório confuso. Ema, intrigada e irritada, pergunta a Lumières: “O que foi que eu fiz?”¹⁷⁰. Lumières acaba por revelar que Maria Semblano “é um tigre de circo” e que “todos gostam dela, até os inimigos dela os conta como amigos”¹⁷¹, razão pela qual todos a adulam. A relutância que Maria Semblano demonstra em relação a Ema deve-se à ameaça que esta representa, invadindo o seu território e retirando-lhe algum protagonismo. Ela ali é uma senhora grandiosa, não pode permitir que uma simplória como Ema lhe usurpe o espaço.

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Idem.*



Ilustração 26 – À mesa do jantar, na Caverneira, conversando sobre o amor.

Ema poderia ser até muito mais grandiosa que a Semblano, mas nunca se consegue adaptar àquela sociedade e acaba na única situação possível. O plano que mostra os pés por baixo da mesa (Ilustração 26), na casa da Caverneira, comprova a estratificação social entre as duas mulheres: a almofada que serve de suporte aos pés de Semblano ilustra a sua superioridade, o que condiz com a mesa, o pé central da mesa com desenhos em relevo, animais representativos da caça, a introduzir e a ilustrar o tema da conversa que vão ter à mesa - o amor - e estas diferenças a acentuar as diversas concepções que têm do amor. Durante a refeição, Maria faz questão de mostrar a sua soberania, não só dirigindo ela o tema da conversa, como exercendo o seu poder através dos olhares que fixa e que cruza com as outras personagens. Ema sente-se desconfortável com esta atitude, sobretudo com o tema da conversa - “o amor”- e assume uma postura algo agressiva, talvez também porque, como revela o narrador, “tinha ciúmes da Loreto”¹⁷².

A única vez em que as duas mulheres estão lado a lado, a conversar, acontece já mais para o final, na Caverneira, quando o jovem Semblano se vai estrear a tocar violino em público. Maria Semblano está sentada, Ema está de pé, entre elas há uma mesa redonda e em cima da mesa uma vela branca, como ilustra o fotograma 27. Dialogam sobre o jovem Semblano, num jogo constante de campo/contracampo, e Maria Semblano procura desviar as atenções de Ema sobre o seu jovem filho, pois

¹⁷² *Idem.*

“sabia que Narciso ia ser alvo dos ataques de Ema”¹⁷³, tentando empurrá-lo para Lolota, sua filha.



Ilustração 27 – Na Caverneira, Ema (de pé) e Maria Semblano, antes da estreia musical de Narciso.

Detectamos aqui uma inversão das posições entre as duas mulheres: desta vez é Ema quem revela maior determinação e força, acentuadas não só pela sua verticalidade e rigidez, de pé a olhar do alto para Maria Semblano, como também pelo que sugere aquela vela: desejo e verticalidade e ainda a discórdia que as separa, perante os olhares apreensivos de Carlos e Dossém.

Entre Ema e Simona, esposa de Lumières, há uma relação que poderíamos qualificar de indiferente. Apesar da aproximação entre Ema e Lumières, Simona não revela ciúmes, é uma mulher diferente das da sua condição, é recatada, não convive com ninguém, está desajustada naquele meio e por isso está sempre à margem. Esta mulher é a única que se considera felizmente casada, embora a relação entre o casal seja um pouco estranha. Após a cena em que Ema exerce o seu poder de sedução sobre Lumières e, sem sucesso, abandona furiosa a casa das Jacas, Simona senta-se junto de Lumières, encosta a cabeça no ombro do marido e este diz-lhe: “A nós acontece um amor a dois, um amor tão maligno como um ódio puro.”¹⁷⁴ A felicidade apática de Simona é o resultado da subordinação ao marido, dependendo dele até no entendimento das conversas e do que se passa à sua volta.

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ *Idem.*



Ilustração 28 – Simona, descalça, a percorrer os corredores da casa das Jacas.

Simona percorre descalça os corredores da casa (Ilustração 28), enquanto os demais convivas estão na sala com Lumières, aproxima-se lentamente, num plano aproximado dos seus pés descalços no chão, num *travelling* para trás. Depois, a sua imagem é projectada na porta envidraçada que dá acesso à sala, é como se fosse um fantasma, uma sombra. Antes de entrar, espreita, sorri quando vê Carlos sozinho sentado no sofá, que, tal como ela, também está à margem do grupo, e junta-se a ele, preparando-lhe uma bebida, num gesto de solidariedade. Ema, que está no grupo de homens, por vezes olha de lado para Simona e Carlos, como se estivesse a vigiar o marido. Pelo contrário, Simona é completamente alheia à presença de Ema. Na cena em que Ema tenta seduzir Lumières, o plano mostra Simona através da porta, presente, mas na varanda a cuidar das plantas, de costas para eles, só sendo perturbada e desviando o olhar quando ouve o carro de Ema a abandonar o local, perguntando ao marido: “Mas o que aconteceu a esta pobre Ema?”¹⁷⁵

A relação de Ema com as filhas é quase inexistente, pelas suas muitas ausências e pelo diminuto instinto maternal de Ema. As filhas são apresentadas como o resultado daquele meio, possuindo algumas características pouco vulgares:

Lola, que era uma criança grande demais e que parecia atrasada e Luisona, a mais bonita, doce e tão sossegada, que não chorava nunca. Ema perguntava-se que género

¹⁷⁵ *Idem.*

de insuficiência Luisona teria, lembrando-se de que a própria mãe de Ema não tivera dores de parto e, se magoada, não sentia nada, nem pelo fogo, nem pelo ferro. ¹⁷⁶

Os próprios nomes das filhas, com os sufixos -ona e -ota, indicam algo quase grotesco, que foge à normalidade, pois não transmitem grande afectividade ou denotam uma afectividade pejorativa. Lolota é apresentada como um caso complicado e, segundo o avô Cardeano, o resultado das educações modernas, quando inventa que está grávida e pergunta “se não podia ter ficado assim no banho”¹⁷⁷; o sufixo -ota indica diminuição, uma pessoa destituída das suas faculdades e, por isso, também inadaptada e, provavelmente, condenada a seguir o mesmo percurso de Ema.

Lolota, com 14 anos, só gostava de ouvir música e de folhear revistas de casos sociais para conhecer as famílias reinantes na Europa e os casamentos que faziam. Tornou-se “snob” e só falava por favor a toda a gente. Mas ninguém lhe ligava. ¹⁷⁸

Mais tarde, Lolota revela-se sua rival, quando Ema seduz um Narciso destinado ao namoro com Lolota, sem que esta, no entanto, revele interesse por ele. Lolota estava mais atraída por Dossém e entre eles há um forte jogo de olhares que deixa transparecer uma sedução mútua.

Há três mulheres ausentes que são de extrema importância para Ema, uma vez que é com elas que se identifica ou procura identificar. A primeira é a mãe, que ela perdeu aos seis anos, mas que recordará saudosamente até ao final, através de um elemento de memória sempre presente no Romesal, o oratório:

Ema olhava o oratório como se se despojasse do peso de uma farda cheia de bordados e condecorações. Ao tempo, era uma memória teatral e inumana da mãe defunta estendida diante daquele móvel, que funcionava como um cenário. ¹⁷⁹

Depois, há o retrato da mãe que ela contempla, primeiro após a sua metamorfose, com a mudança para a idade adulta e com a mudança física (substituição da actriz). Curiosamente, o retrato da mãe que surge pela primeira vez nesta cena é o de Cécile de Sanz Alba (Ilustração 29), actriz que desempenha o papel da Ema adolescente, ou seja, quando ela está a ver o retrato da mãe é ela própria que ali está.

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Idem.*

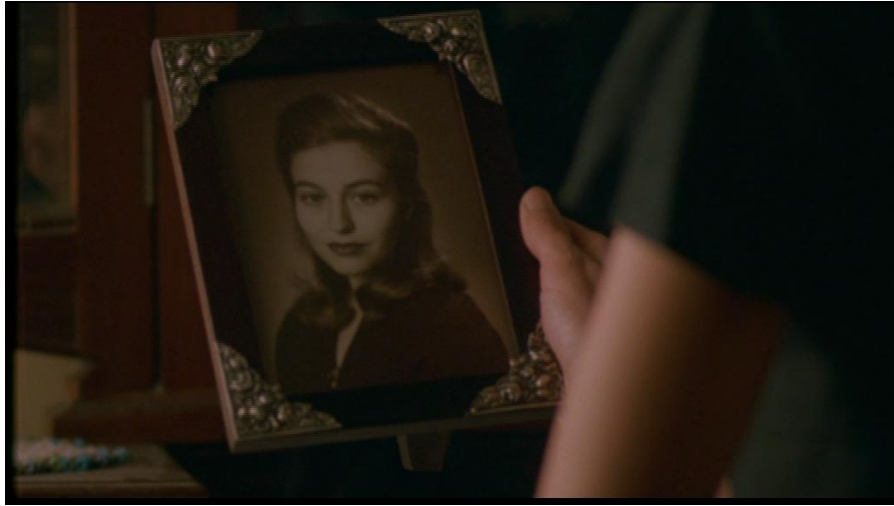


Ilustração 29 – Ema a contemplar o retrato da mãe, no velório da tia Augusta e após o encontro com Carlos.

Após experimentar os diferentes chapéus, o narrador contextualiza a mãe, revelando as semelhanças entre elas, enquanto Ema pega no retrato da mãe, contemplando-o e, de semblante carregado, olha-se ao espelho com ar sério e triste. Permanece alguns momentos a observar o retrato, que nos é mostrado num plano aproximado e depois coloca-o lentamente no toucador, num gesto a denotar alguma fraqueza:

A mãe de Ema era a quarta filha de uma dessas casas, primeiro abastadas e depois decadentes. Ema lembrava-se ainda daqueles postais em folhetim, que enchiam as caixas de chapéus e que a mãe recebia de Lausanne e de Paris.¹⁸⁰

O segundo e último momento em que surge o retrato da mãe acontece na sua casa em Vale Abraão, após a visita de Caires. A imagem de Ema, totalmente derrotada, reflecte-se num pequeno espelho oval ao lado do retrato da mãe, num claro indício de morte iminente, reforçado pelo plano em que o crucifixo da parede fica reflectido nesse espelho oval, quando Ema sai de campo (Ilustrações 30 e 31).



Ilustrações 30 e 31 – Ema e o retrato da mãe, na casa de Vale Abraão, quando decide partir.

¹⁸⁰ *Idem.*

Tomásia de Fafel, a única personagem totalmente ausente, é uma amiga de Ema que nunca é mostrada, nem através de um retrato, que Carlos em confidências a Maria Semblano, considera “muito esquisita”, “caçadora e bom ginete”, “a primeira mulher da alta a ter um filho de solteira”, “gosta de andar pela serra em tempo de trovoadas e cheirar o enxofre das descargas”¹⁸¹. O facto de Ema admirar esta mulher, “como admira tudo o que é desordenado e atrevido”, leva Carlos a duvidar da normalidade de Ema, o que vai ao encontro das referências às filhas e à própria mãe de Ema, revelando assim a família algumas características pouco vulgares.

Mais tarde, em queixas ao sogro, Carlos volta a falar na má influência desta Tomásia de Fafel, “mulher muito estranha, que lhe dará maus conselhos, pessoa que nunca vi, nem quero conhecer”¹⁸². A única personagem que faz referências a esta mulher é Carlos. Aqui, poderíamos fazer um paralelismo com o que Pierre Brunel, no *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, considera ser as “femmes viriles – amazonas”. São uma espécie de mulheres-homem, bárbaras, guerreiras, inimigas do homem e do casamento e que procuram eliminar o homem ou reduzi-lo a um estado inofensivo e subalterno.

A Senhora do Vesúvio ocupa um lugar de destaque para Ema, na sua busca por uma identificação, nutrindo Ema por ela uma notória predilecção. Também nesta senhora há características das “femmes viriles” acima referidas:

A senhora teve um marido primo a quem chamava “o defunto”. Outro marido, da sua maturidade, rico e poupado, a que ela chamava “o morto”. E o último marido, mais dilecto pela confiança com que lhe entregava os negócios, havendo sempre entre o casal, não lençóis, mas livros de contas. [...] Diziam que era fogosa e mulher orquestra em coisas de amor ou na administração das quintas. Lembravam como despedira os ladrões da casa, sem susto algum. Os ladrões retiraram, sem levar nada, cabisbaixos, sem se atrever a pôr os olhos nos castiçais de cinco lumes e que a senhora apagou, um por um, nas pontas dos dedos, limpando o traço de fuligem contra a palma côncava como uma concha.¹⁸³

Já não é o amante Fernando Osório que a move para o Vesúvio, mas sim a relação que ela criou com aquela senhora que lhe serve de modelo, a única que a compreende, a par de Ritinha: “Só a senhora, lívida e enluvada de preto, cravava nela um olhar de família, sem ironia e sem significado.” Quando Fernando Osório, quase

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ *Idem.*

sempre ausente, avisava a sua chegada, Ema fazia questão em abandonar o Vesúvio, com a conivência da senhora, olhando fixamente o seu retrato, como que a solicitar conselho: “Vai minha filha, eu cá estou para o receber esse asno, que não merece a tua ignomínia.”¹⁸⁴

Há uma relação de cumplicidade com a senhora, que se torna sua confidente. O cruzamento entre o olhar das duas mulheres (Ilustrações 32 e 33), num jogo constante entre campo/contra-campo, entre planos em picado de Ema e em contra-picado da senhora lá no alto, superior a Ema, define a identificação e a relação com o Douro e com os valores ancestrais e tradicionais da terra, relacionada com a importância do matriarcado representado pela senhora D. Antónia, antiga proprietária do Vesúvio. Há mesmo uma sobrevalorização desses valores, na cena final, quando Ema se despede da senhora com um ramo de flores e esta lhe diz, pela voz do narrador: “Volta para os teus pequenos desarranjos mentais, a tua declaração piegas do coração puro que perdeste. Um coração puro não se perde, não se gasta, não se transforma.”¹⁸⁵ A senhora, apesar da cumplicidade e da compreensão, a julgar e a reprovar o seu comportamento.



Ilustrações 32 e 33 – Os olhares cúmplices entre Ema e a Senhora do Vesúvio.

2.2.2. Ema e o universo masculino

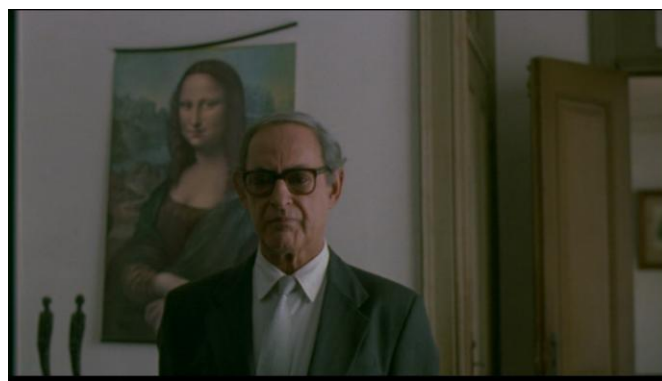
O universo masculino, ainda que mais numeroso que o feminino, tem menor importância, aos homens é atribuído pouco relevo, são figuras frágeis. A inconsistência das personagens masculinas é notória, por exemplo, em Osório, primeiro amante de

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ *Idem.*

Ema que rapidamente desaparece, evitando ambos o reencontro, passando a ser uma figura ausente, um fantasma, tal como a senhora.

Paulino Cardeano, o pai de Ema, é o único homem que está presente na sua infância. Sendo Ema filha única, a primeira reacção do pai, quando conheceu Carlos, médico lavrador, foi de agrado: “a alma iluminou-se”¹⁸⁶ com esta junção da tradição da terra com uma profissão de classe superior. Cardeano, “homem de bons modos” e devoto, foi fazendo repreensões ao comportamento da filha, ora à frieza e hostilidade com que recebia Carlos no Romesal, ora à crítica que faz às manas Mellos, ora ainda ao riso estridente na Ceia de Natal, quando Branca deixa cair o molho em cima de Nelson. Mas nestas repreensões está também patente uma certa condescendência, provavelmente devido ao facto de Ema ser órfã e ter o defeito na perna: “Ficou aleijada, foi uma pena”¹⁸⁷, desculpabiliza-a, como se verifica no episódio da varanda. É um pai que procura agradar à única filha, oferecendo-lhe um colar para recordação da comunhão solene. Esta cena entre pai e filha, reflectida num espelho, num estratagemas formal para os inserir em campo, é significativa, sobretudo pelo contexto, uma vez que ocorre após a visita às Mellos, e pelo enquadramento dos quadros da *Vénus de Milo* e da *Joconda*, como se pode verificar nas Ilustrações 34 e 35. O facto de Cardeano, sorridente e orgulhoso, lhe colocar um fio com um crucifixo (Ilustração 36), após Ema se ter observado vaidosamente ao espelho, identificando-se com essas imagens poderosas e enigmáticas, pode traduzir a vontade do pai de refrear a sua perversidade, numa tentativa de a manter como naquele dia da Comunhão Solene, num estado imaculado.



Ilustrações 34 e 35 – Ema e o pai, no Romesal, após a visita às Senhoras Mellos.

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ *Idem.*



Ilustração 36 – Paulino Cardeano oferece a Ema um fio com um crucifixo.

Esta relação pai/filha podia ter extravasado, ter tocado noutro tipo de relação interdita e reprimida, vulgar em ambientes como o de *Vale Abraão*, rural e decadente, como confirma o comportamento de Cardeano logo após o casamento da filha:

Quando viu a filha casada chorou e bebeu demais. O que o pôs mais sombrio ainda. Achou que a filha pouco sabia de homens e tinha a impressão de que Carlos não era marido que convinha a Ema. E ficou por longo tempo com os olhos e o pensamento postos no *Vale Abraão*.¹⁸⁸

Posteriormente, quando Carlos o visita para lhe fazer queixas de Ema, Cardeano procurou acalmá-lo, justificando e até minimizando o comportamento da filha - “A Ema anda simplesmente desencaminhada” - e confirmou, muito indignado e escandalizado, que Ema estava mal casada, que aquele marido não lhe servia:

O sogro achou-o meio doido, não disse nada e pensou que talvez Ema precisasse de outro marido, aquele era brando demais, corrompera-a pelo consentimento. Cardeano achou que não era bom aproximar-se dos infelizes. Carlos tinha o que merecia.¹⁸⁹

Além da figura paterna, os primeiros elementos do universo masculino que Ema encontra são os trabalhadores da vinha no dia da sua Comunhão Solene. Os olhares maliciosos que eles lhe dirigem, a par de sorrisos lascivos, provocam em Ema uma expressão dura e austera, prometendo vingança, embora o comentário do narrador deixe

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ *Idem.*

transparecer a dúvida de Ema perante esta atitude, tanto mais que, a potenciar o desejo que a sua beleza perturbadora provocava, Ema estava sentada de pernas abertas:

Ema não sabia como enfrentar esse grupo tão acirrado, capaz de a desnudar com um furor cego e fútil. Mas não seria imaginação e eles estavam inocentes? E só ela era a causadora de uma vontade aterradora, fechada a qualquer generosidade.¹⁹⁰

O primeiro encontro entre Ema e Carlos ocorreu num restaurante em Lamego e ficou logo assinalado por uma estrela que Ema viu, quando olhou para a rua através da janela entreaberta: “Ema viu naquela estrela um sinal”¹⁹¹. Este adereço da festa de Lamego, tal como uma luz, um farol, era para ela um indício de um destino, de algo que ia acontecer e que, a julgar pela sua expressão enigmática, poderia não lhe ser muito favorável. O facto de esta visão da estrela ter precedido a chegada de Carlos é significativo, tanto mais que o olhar pousado na estrela só é interrompido pela voz de Carlos, surpreendendo-a pela intrusão. São também elementos relevantes as enguias que estão a comer e os figos que Carlos oferece e coloca em cima da mesa, ao lado das enguias. No plano em que Carlos se aproxima da mesa e se senta, há um momento em que o seu baixo-ventre fica alinhado com o prato das enguias e dos figos, como é visível na Ilustração 37. Tanto as enguias, na sua aproximação com a serpente, como os figos, estão associados, em inúmeras tradições, a rituais de fecundidade. Mas se os figos, pela sua forma, remetem para o feminino, a serpente, também pela forma, aponta para o masculino. Todavia, a serpente é ainda enigmática, secreta e imprevisível, sempre passível a transformações. O *Dictionnaire des Symboles* realça-lhe uma dualidade: “il joue des sexes comme de tous les contraires: il est femelle et mâle aussi, [...] sur le plan humain, il est le double symbole de l’âme et de la libido [...] manifestation de la vie.”¹⁹² Ema recusa os figos com alguma arrogância, mas, após a repreensão do pai, agradece ironicamente. Depois, enquanto os dois conversam, Ema adopta uma pose de alheamento, até de enfado, como se estivesse a observar, vagueando o olhar pela sala como que sem ver, embora a observação do narrador revele a sua dissimulação: “Ema achou-o parvo. [...] Mas percebeu que falava com arte e varonil graça.” O calor que Ema de repente sentiu, ao ponto de necessitar de usar a ementa para se abanar, a par do plano aproximado, em contrapicado, da ventoinha suspensa no tecto que rodopiava, para

¹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain, *op. cit.*, p.867,868.

a qual Ema tinha dirigido o seu olhar, são o sinal do seu incómodo. Aquele movimento circular era a representação do mundo, era a roda da existência, símbolo de mudança cíclica. Como se confirmará, aquela estrela foi realmente um sinal.



Ilustração 37 – Carlos no restaurante em Lamego, quando trava conhecimento com Ema e o pai.

No segundo encontro entre o casal, no Romesal, regista-se a mesma indiferença de Ema: num tom trocista, desdenhosa, nega lembrar-se dele, recusa-se a oferecer-lhe bolachas, como tinha sugerido o pai, argumentando não haver, e, numa pose de provocação perversa, acaricia o gato que tem ao colo. Apesar desta manifesta hostilidade com que recebe Carlos, os seus gestos e os pensamentos são contraditórios, pois, quando Carlos sai Ema aproxima-se da janela e vendo-o afastar-se, levanta um braço que pareceria um acenar. O narrador revela que “Ema disse que não, mas recordava-se. E achou-o bonito, com dentes certos e brancos [...]”¹⁹³ A atitude de Ema não deixou Carlos indiferente, pois “atirou-se para dentro do carro com uma amargura absurda dizendo para consigo ‘Quem se julga ela?’”¹⁹⁴

No terceiro encontro, que ocorre no velório da tia Augusta, Carlos depara-se com uma mulher diferente, menos hostil, mais serena:

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ *Idem.*

Carlos surpreendeu-se ao ver Ema mais bela e esbelta, agora tocada por uma mágoa. Ema achou Carlos abatido e descobriu nela própria um apetite pelas coisas tristes, como se fossem o galardão dos seus sacrifícios.¹⁹⁵

O facto de ambos estarem de luto, Carlos pela morte da mulher, Ema pela morte da tia Augusta, e pese embora o mau augúrio que esta situação representava (assunto que será objecto de análise no terceiro capítulo), estas eram as condições propícias ao encontro definitivo entre o casal e ao seu comprometimento. Ema tem sonhos românticos, mas sabendo que, naquele contexto, eles são inacessíveis, decide dissimular e mesmo antes do casamento admite não gostar do marido: “Que disparate, vou-me casar e nem sequer gosto dele!”. O cenário é, desta vez, uma gaiola com dois pássaros, mais uma marca da ironia de Oliveira ao recorrer a lugares-comuns. O consentimento de Ema não passa de um dissimulação, era a única solução que lhe restava. Contrariamente a Ema, Carlos sentia-se:

“[...] embrutecido de felicidade. Adiou duas vezes o casamento como para provar que resistia a essa mulher que tanto amava. O que ele temia, era a resoluta presença de Ema, que se distinguia tão bem da submissão fútil em que se criara.”¹⁹⁶

A cerimónia do casamento é explícita do mal-estar e o afastamento entre os dois jovens esposos vai-se acentuando. Devido ao seu trabalho de médico, que lhe impunha ausências permanentes, Carlos opta por dormir em quartos separados para não incomodar Ema, que cada vez estava mais sozinha. A partir do baile das Jacas, ao comparar Carlos aos homens que aí conheceu, Ema foi ganhando alguma repulsa pelo marido e pelo seu comportamento, como aconteceu logo no baile das Jacas, quando Carlos se deixou dormir no sofá e Lumières, por brincadeira, o compara ao enfermeiro da noite, o que deixou Ema indignada perante a posição descomposta do marido.

Salienta-se uma decepção crescente em Ema relativamente à falsidade de Carlos, que também entra no jogo das conversas de conveniência, da fachada social, como ocorreu na Caverneira, quando Maria Semblano os interroga sobre o amor e Carlos propõe um brinde ao amor e aos senhores Semblanos:

Ela sorriu. Achou falsa a saudação. Pareceu-lhe uma botada tão inesperada como imprópria. Sentia Carlos preso a ela como um verme à terra. Bem longe de ser aquele romântico por quem Ema ansiava e que jamais encontraria.¹⁹⁷

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ *Idem.*

A única cena de aproximação entre Ema e Carlos ocorre após o baile das Jacas, quando Ema se dirige ao quarto de Carlos com uma vela na mão e o seduz, embora com o pensamento em Osório:

Já em sua casa de Vale Abraão, aspirava o cheiro do tabaco das cigarrilhas esquecidas do Fernando Osório e o ventre comovia-se com um desejo brutal e que ela iludia com Carlos na cama, quando se deitavam.¹⁹⁸

Após este episódio, Carlos percebeu que Ema sabia muito do amor e, por suspeitar que a mulher “estava prestes a cometer uma loucura”, decidiu arranjar-lhe como confidente Pedro Lumiães, que Carlos considerava “um robot com vantagens sobre os outros homens. Sabia falar de amor.”¹⁹⁹

Carlos acompanhava Ema às casas das Jacas e da Caverneira, mas nunca convive directamente com as pessoas que as frequentam. Nas Jacas interage com Simona, que também se sente excluída daquele meio; na Caverneira, quando o jovem Semblano vai tocar violino, é com Maria Semblano, sua confidente, que Carlos tece alguns comentários, assumindo mesmo uma atitude de galanteador.

Já no final, numa tentativa desesperada de desviar Ema do caminho de perdição, Carlos ousa ir ao Romesal pedir ajuda ao sogro: “sente-a perdida” e vive “na angústia” de um dia a trazerem morta, pois “um rosto como o dela pode justificar a vida de um homem.”²⁰⁰ Mas a insistente reacção protectora de Cardeano para com a filha pareceu a Carlos que não tinha justificação, pois estava perante “Um pai egoísta que educara mal uma filha e ele, Carlos, vítima da sua passividade, numa paixão que o cegava como a luz do sol.”²⁰¹

Nesta cena, Carlos e Cardeano são a imagem de dois homens em sofrimento pela mesma causa, “encontraram-se como duas pessoas que têm uma religião em comum”²⁰². Mas a imagem evidencia um grande afastamento entre eles pois, sentados lado a lado, olham em frente com olhares parados e perdidos (Ilustração 38). O longo plano fixo e aproximado do objecto decorativo, em forma de mosca, que está em cima da mesa, ao lado das flores vermelhas (Ilustração 39), acentua a insubordinação de Ema aos códigos

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² *Idem.*

sociais e morais que regiam aquele meio e que aqueles dois homens representavam. Antes de abandonar a casa do sogro, o plano aproximado do gato preto a entrar na sala é similar ao do plano da primeira visita de Carlos ao Romesal, fechando assim um círculo, já que esta será a última visita de Carlos a casa do sogro. Quando Carlos está a descer as escadas, Cardeano detém-se sempre num patamar superior ao de Carlos, desnivelamento que indica a superioridade de Cardeano, por oposição à fragilidade de Carlos, sempre vacilante.



Ilustração 38 – Carlos e o sogro no Romesal.

Ilustração 39 – Plano fixo e aproximado dos objectos sobre a mesa.

Aliás, a entrada de Carlos no Romesal ocorreu sempre deste modo, filmado ao fundo das escadas em picado, acentuando a sua insignificância e mediocridade, como se pode verificar na Ilustração 40. Nesta última cena, no momento em que Carlos chega ao fundo das escadas e, sozinho, indignado com a atitude do sogro, pára e acende o cachimbo (temos acesso a este plano através do espelho da chapeleira da entrada), Carlos está de lado, depois vira-se para o espelho e o olhar dele fixa-se no da câmara, ou seja no do espectador, deixando transparecer uma figura muito atormentada, enquanto o narrador vai falando na paixão que o cegava (lustração 41).



Ilustração 40 e 41 – Carlos a abandonar o Romesal.

Carlos assume ainda uma atitude pouco comum num homem com a sua fragilidade. Na casa de Vale Abraão, Ema está com o gato ao colo e vai-o aproximando do seu rosto ao mesmo tempo que roça a cara na cabeça do gato. É notório o crescendo de incómodo e de irritação de Carlos em relação à postura de Ema. Olha-a de lado, desconfiado, com gestos nervosos a fumar o cacimbo e o fumo que sopra bruscamente corrompe a imagem e fá-la perder a nitidez, sinal também do seu pouco discernimento (Ilustração 43). Quando, num plano aproximado, os olhos de Ema estão em simetria com os do gato (Ilustração 42), Carlos não aguenta a provocação, levanta-se e tira o gato do colo de Ema com alguma violência lançando-o ao ar, argumentando que “este gato é impertinente”²⁰³, o que provoca algum mal-estar a Dossém e a irritação de Ema.



Ilustrações 42 e 43 – Ema e Carlos no Vale Abraão à conversa com Pedro Dossém.

Ema encontrava-se num estado frágil, de dependência económica e social do marido. A sua liberdade e emancipação dependem da benevolência e paciência do marido, da sua fraqueza. Carlos é um homem submisso à força e à vontade da mulher,

²⁰³ *Idem.*

mas estas últimas atitudes deixam ver um Carlos menos paciente, perturbado com a atitude de Ema, agindo para demonstrar o seu descontentamento, embora com sinais de desnorte.

Nelson, o ex-seminarista, é um dos primeiros homens que se cruzam com Ema, ainda jovem, no Romesal e que explicitamente lhe declara o seu amor. Mas, nunca houve um gesto, mesmo um comentário do narrador, que indiciasse algum sentimento de Ema por Nelson, antes pelo contrário: na Ceia de Natal, Ema achou piada ao ridículo da situação em que Branca o coloca, como se fosse a punição para os inconvenientes galanteios que ele lhe dirigia.

Perante a rejeição de Ema, Nelson procurou amparo, primeiro junto da criada Branca, que engravida e que aborta; depois, casando duas vezes. Mas a insistência do narrador ao falar de Nelson em momentos cruciais da vida de Ema, quando fica noiva e na cerimónia do casamento, é significativa. Nesses dois momentos estamos perante planos fixos: no primeiro, um plano aproximado, que incide na gaiola com os dois pássaros, o narrador informa que Nelson casou e que cedo enviuvou; no segundo, o plano geral é visto do exterior da capela para o interior, no início da cerimónia, e o narrador revela a tristeza de Nelson perante a notícia deste casamento:

O Nelson, seminarista desistente por falta de verdadeira vocação, já casado agora pela segunda vez, na verdade amava Ema. Quando soube do casamento de Ema, Nelson chorou como uma vide e encostou-se à cadeira de palha como se fosse para morrer. Nelson lembrava-se do tempo em que tivera Branca nos braços, lá na varanda envidraçada, cheia de begónias e outras plantas de estufa, onde o casal de periquitos, a ouvirem os gemidos dos amantes, piavam de alegria.²⁰⁴

Depois desta cena, Nelson quase desaparece, à semelhança de outras personagens masculinas, muito fugazes, pouco consistentes. Fica no ar a ideia de que Nelson poderia ter sido uma promessa, uma possibilidade de felicidade para Ema; mais: que o facto de a vida dele ter encontrado obstáculos à sua felicidade, relacionados com a morte – o aborto de Branca e a viuvez – e esses incidentes coincidirem ou serem referidos nesses momentos importantes para Ema são prenúncios de que o casamento de Ema também encontrará obstáculos, está marcado pela morte, uma vez que até o pedido de casamento aconteceu no velório da tia Augusta.

A primeira vez que Lumières viu Ema, no baile, esta estava à entrada, a compor a flor do cabelo ao espelho, que permitia ver o salão de baile e também a aproximação

²⁰⁴ *Idem.*

de Lumières. Este considera Ema uma provinciana, pois “pensava que se aprendesse a vestir-se, ia causar algum sobressalto naquela sociedade”²⁰⁵, reconhecendo o seu poder e ficando um pouco perturbado com a sua resposta inesperada, quando ela desvaloriza o baile. Porém, entre os dois vai criar-se uma relação de amizade, que os leva a abordar questões mais íntimas, como os relacionamentos de Ema com Osório (que Lumières não aprova, aconselhando-a a não voltar ao Vesúvio) e sobre as questões de género. Esta intimidade com Ema é vista pelos outros homens com inveja disfarçada, como sempre acontece nas hipócritas relações destes meios, pois Ema é por todos cobiçada, o que leva Semblano a tecer o comentário “Lumières quis mostrar-nos o seu poder sobre esta mulher”²⁰⁶ - parecendo que tudo, a importância de cada um, se resume à avaliação do poder que exercem no meio e, neste caso, sobre esta mulher.

Lumières era o único homem perante o qual Ema se sentia inferiorizada, embora, orgulhosa como era, não se desse por vencida, retorquindo sempre que ele a abordava, por vezes com alguma altivez, discordando das suas ideias. “Lumières era um sábio à sua maneira e tinha uma disposição íntima para uma letargia. Ema sentiu-se diminuída.”²⁰⁷ De facto, Lumières, com pretensões a intelectual, andava sempre com um livro na mão, até no baile, justificando a atitude: “Gosto muito de ler. Leio em qualquer parte, se estou disponível.”²⁰⁸ Estaríamos, assim, perante um sábio, um iluminado, como o seu nome sugere, com faculdades até de adivinhação, ao pressagiar o suicídio de Ema. Quando pretende explicar conceitos, Lumières evoca sempre obras de arte: uma figura num azulejo nas Jacas, para divagar sobre a beleza, e uma estatueta na Caverneira para explanar o amor (questões que serão objecto de análise no terceiro capítulo). Ema acusava-o frequentemente da superioridade que ele alardeava: “Para ti não há ninguém que preste, ninguém que valha. É um desespero falar contigo.”²⁰⁹

Fernando Osório, amigo de Lumières e proprietário da Quinta do Vesúvio, seria o primeiro amante de Ema, que conhece no baile das Jacas, razão pela qual este baile foi determinante na mudança que se operou na sua vida. Ainda assim, se inicialmente o que

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ *Idem.*

movia a sua ida ao Vesúvio era o encontro com o amante, depressa Ema (e o próprio Osório) se saturou dessa relação, evitando ambos o encontro:

Fernando fazia por falhar a sua chegada. Ema desaparecia um dia ou dois antes dele se anunciar e mesmo quando tinham relações mais íntimas os beijos eram ligeiros, como que desvinculados de um efeito erótico.²¹⁰

O *bon vivant* e galanteador Osório começou o seu jogo de sedução no baile das Jacas, atraído pela singular beleza de Ema - “Um rosto como o desta senhora”²¹¹ - embora se tenha afastado dela para beijar a mão de Maria Semblano, numa atitude que confirma a sua fragilidade e o poder que a Semblano exercia naquela comunidade. Mais tarde, também na casa das Jacas, Osório comprova a formosura e tentação que ela representa: “Esta mulher é uma fogueira. E bela que ela é!”²¹²

Lumiares aconselha Ema a afastar-se de Osório que considera um obstáculo à sua emancipação, apontando-lhe características negativas: “é parvo e bebe muito”, “é burro”, “é um unhas-de-fome”²¹³. De facto, apesar de ser muito viajado e de conhecer mundo, a senhora considera que ele é um “asno” e na conversa que tem com Pedro Dossém, no Vesúvio, ao discurso decadentista de Dossém Osório limita-se a replicar com pequenas observações que mostram alguma futilidade e que dissimulam o seu desinteresse e desatenção, banalidades próprias da mediocridade do meio.

Nas poucas vezes que o velho Semblano se cruza com Ema, no baile das Jacas e em sua casa, na Caverneira, ficamos com a imagem de um homem ridicularizado, algo apalhado. No baile é ele que se apresenta, referindo-se a Ema como uma “belíssima mulher” e a Carlos como “querido médico e requintado amigo”, fazendo uma pirueta, rodopiando, chamando sobre si as atenções e os aplausos, tal como um bobo, o bobo daquela corte: “Sabe quem sou? Nem eu sei bem. Chamam-me o velho Semblano e dizem que sou lúbrico como um macaco. [...] o velho Semblano, como sempre, estava contente consigo próprio.”²¹⁴

Na Caverneira, nas considerações sobre o amor, depois de algumas banalidades, Semblano aponta as semelhanças entre o amor e a caça, o que provocou alguma

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ *Idem.*

²¹² *Idem.*

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ *Idem.*

indignação, por incompreensão da parte de Simona: “O caçador persegue a presa e a presa atrai o caçador. Quando o tiro é certo, o amor realiza-se.”²¹⁵

O facto de Semblano, sedutor nato, não ter ousado seduzir Ema, como seria expectável, deve-se ao domínio que Maria Semblano exercia sobre ele, tornado seu “vassalo constante”²¹⁶, até nas escolhas das suas relações extra-matrimoniais. E a animosidade entre as duas não permitiu essa aproximação.

Pedro Dossém surge no serão do Vesúvio com um discurso decadentista, realçando a vulgaridade dos tempos e a perda de valores, a desilusão após a revolução do 25 de Abril. Posteriormente, na casa de Vale Abraão assume o mesmo tipo de discurso, para tecer considerações sobre o progresso, a mulher face ao poder, o descaminho do mundo e da Europa dita civilizada. Podemos dizer que Dossém é uma espécie de profeta da decadência, um requintado aristocrata, que Ema considera “um dândi, um *bon vivant*”²¹⁷. É uma personagem com traços de bovarismo intelectual, pois, não o sendo, pretende fazer-se passar por intelectual, adoptando um discurso intelectualizado na maioria das vezes vazio de conteúdo ou repleto de lugares-comuns. Ema, no último serão na Caverneira, faz mesmo este reparo: “Porque usa sempre essas frases aliteradas?”²¹⁸

Apesar do convívio entre os dois e das suas visitas ao Vale Abraão, Dossém nunca chegou a compreender bem Ema. “Achava-a enigmática.”²¹⁹ Mas também nunca a seduz. É ele que aborda o tema da androginia para justificar a homossexualidade, quando Osório, no seguimento da conversa sobre a perda de valores que resultaram das liberdades trazidas pela revolução, introduz esse tema como sendo o resultado dos tempos. Ainda assim, Dossém é mais conhecedor e tolerante que Osório, ao dizer que “sempre houve homossexuais”²²⁰, embora os dois revelem um discurso homofóbico, ao considerarem que é “contre nature”.²²¹

O destino de Ema no Vesúvio está marcado, logo na primeira cena, quando passeia com Osório numa lancha pelo Douro e está a ser observada, do cume de uma

²¹⁵ *Idem.*

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ *Idem.*

²²⁰ *Idem.*

²²¹ *Idem.*

das margens, em picado, por Caires e Fortunato (Ilustrações 44 e 45). Caires reconhece a superioridade de Ema quando diz ao sobrinho: “tu não és capaz de apanhar uma com a qualidade desta”, “é que esta mulher é das de fazer virar a cabeça a um homem.”²²² Aqui estão condensadas as três etapas da sua queda, correspondentes às relações que vai ter com aqueles três homens: primeiro Osório, o senhor da casa, o primeiro amante; depois, vai seduzir o criado Fortunato; finalmente, é Caires, o mordomo, que tenta seduzi-la, declarando-lhe o seu amor. Ema rejeita sempre qualquer aproximação de Caires, no início até sentia alguma antipatia pela constante intromissão do mordomo que entrava no quarto onde estava com o amante, considerando-o um “espião russo”²²³, desconfiando do olhar terno e concupiscente que ele lhe lança.



Ilustrações 44 e 45 – Ema e Osório em passeio no rio, sob o olhar dos criados do Vesúvio (Caires e Fortunato).

Apesar do ar reservado e sério de Caires e de este justificar as suas atitudes pelo facto de estar a zelar pelos interesses da casa, questionando Fortunato sobre a relação com Ema, a apertada vigilância que exercia sobre o casal não seria tanto por fidelidade ao seu amo mas mais por ciúmes e para satisfazer o seu desejo. Quando os surpreendeu no quarto e Fortunato saiu e Ema entrou na casa de banho, Caires “ficou a ouvir o chuveiro e deu largas à sua torpe imaginação.”²²⁴

As idas frequentes de Ema ao Vesúvio, onde já não estavam nem Osório nem Fortunato, diluíram um pouco a aversão e distância de Ema em relação a Caires. E um dia, quando Caires a viu, do alto das escadas, cá em baixo a lavar o chão, após ter sido

²²² *Idem.*

²²³ *Idem.*

²²⁴ *Idem.*

confundida com uma criada pelo carteiro, o mordomo confessou-lhe o seu amor. Por uns instantes, Caires considerou a hipótese de uma aproximação, talvez pelo facto de a “Senhora Dona Ema” estar a fazer o trabalho de uma criada e ele, pela posição que ocupava nas escadas, no alto, poder estar no papel de patrão, numa inversão de papéis, de hierarquia. Mas depressa Ema o chamou à realidade e, pedindo-lhe licença, passou à sua frente e sugeriu que ele não estava bem: “ O que é que lhe deu?”. Tal reacção deixou Caires muito amargurado, que caiu em si:

Com todo o respeito. Sra. D. Ema, tudo o que disse foi uma confissão sincera e muito sentida, Sra. D. Ema, muito sentida! ... Não sou nenhum vadio, como o Fortunato. Sou o Caires, sou o mordomo desta casa de grande tradição. Não sou homem para desprezar assim como a um cão. Um tratante! É o que tu és, Caires. Um infeliz, Caires. Um desgraçado... Um pobre diabo!²²⁵

Para Caires, a rejeição de Ema estava relacionada com a posição social, que se adquiria com a posse de dinheiro. Esta era, aliás, uma opinião generalizada, pois, quando Ema chegou ao Vesúvio, Fortunato dirá para o tio, referindo-se a Osório: “Ele tem o que tem porque é rico. Se eu tivesse o dinheiro dele ... o tio havia de ver.”²²⁶ Por isso, Caires só volta a cruzar-se com Ema depois de enriquecer. Ao saber que Ema está em dificuldades, Caires visita-a no Vale Abraão e oferece-lhe ajuda, ajoelhando-se mesmo a seus pés, rogando-lhe que aceite, pois “Eu não penso noutra coisa, só penso na senhora, D. Ema. [...] Tudo o que quiser de mim, ponho tudo a seus pés, D. Ema. A Ema não sabe o amor que lhe tenho. Como preciso de si.”²²⁷

Ema achou que ele não tinha júízo e afastou-o, profundamente humilhada, que não era possível descer mais baixo, ao ponto de o mordomo a querer comprar com o seu dinheiro, como se fosse uma mercadoria: “Ema acabou por se sentir humilhada. De repente, pensou que eram precisos quinhentos anos de intrigas, guerras, cárceres e História escrita para pertencer àquele lugar.”²²⁸

O encontro com Fortunato, segundo amante de Ema, ocorre devido às frequentes ausências de Osório. Ema sente-se sozinha no Vesúvio e Fortunato oferece-lhe a sua ajuda para a acompanhar no rio, advertindo-a para os perigos que corre, chamando a sua atenção para as tábuas pobres: declarando que se fosse preciso “dava a vida por ela”.

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Idem.*

Fortunato é o único homem com quem há uma aproximação física, um contacto físico visível, já que com os restantes essas cenas são sempre omissas, sugeridas, o que constitui uma das marcas do cinema oliveiriano. De facto, Ema está sentada na cama, Fortunato está de joelhos com a cabeça no seu colo e Ema acaricia a cabeça de Fortunato, ainda que não passem de umas simples carícias:

Não o deixou possuí-la, tratou-o como um eunuco, permitindo-lhe carícias que a surpreenderam pela força do domínio, que era como o ferimento no sexo dele. Nesta última recusa havia ainda a fidelidade ao amo e ao soberano. Ema não cometia uma falta. Inaugurava um vício.²²⁹

Apesar da vigia de Caires, o mordomo da casa e tio de Fortunato, a relação entre os dois manteve-se, não só porque Fortunato, para Ema, fazia a diferença em relação a Osório, mas, sobretudo, porque era uma provocação a Caires, que os vigiava descaradamente. Isso constituía para Ema uma espécie de retaliação em relação aos dois:

Só com Fortunato ela se libertou dessa obrigação platónica, conhecendo com ele um misterioso imperativo, não apenas sexual, mas sobretudo um rancor que encontrava a sua evasão. Foi com uma espécie de ferocidade, às vezes terna e outras vezes cruel, que Ema se precipitou nos braços de Fortunato. Vigiados por Caires, que sofria duma devoradora sarna que o enlouquecia, Ema e Fortunato sentiam um prazer redobrado.²³⁰

Mas Fortunato, assustado com esta situação, uma vez que era criado de Osório, fugiu e “foi refazer-se num casamento acanhado e pobre”²³¹. Mais tarde, Ema soube por Caires que ele “deixou a mulher e foi para África fazer desacatos”, era um “revolucionário”, um “degenerado”²³². Tal como Nelson, também Fortunato não foi feliz. O facto de a terem conhecido e de a terem amado impedia a felicidade fora dela.

O jovem Semblano é apresentado pela mãe, Maria Semblano, como “muito delicado e frágil”²³³, quando Carlos está com ela no quarto no pavilhão dos fundos do jardim, que Maria Semblano preparou para o marido poder consumir dignamente as suas relações extra-matrimoniais. O facto de o filho aparecer ali pela primeira vez é premonitório, pois a cena que de seguida veremos naquele quarto será entre o jovem

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ *Idem.*

²³¹ *Idem.*

²³² *Idem.*

²³³ *Idem.*

Semblano e Ema, o que constitui uma espécie de punição para a ousadia de Maria Semblano, já que Carlos considera a sua atitude ignominiosa.

Narciso, o jovem Semblano revela uma grande timidez e hesita quando lhe pedem que toque violino, o que é visto como resultado da sua sensibilidade e do seu espírito de artista. Ema, que exerce sobre ele um insistente jogo de olhares de sedução, deixando-o num tal estado hipnótico que o impede de ouvir a pergunta que a mãe lhe tinha dirigido, vê nele “um jovem muito atraente” e “uma candura invulgar”²³⁴ e, apesar de Narciso ter “escrúpulos em se deixar seduzir por ela”²³⁵, acaba por não resistir, uma vez que “a beleza de Ema, que parecia um desperdício se não fosse admirada, não podia deixar de fazer efeito carnal.”²³⁶

É nessa cena no quarto, perante Narciso, em quem Ema encontra semelhanças com uma mulher, que ela se define como “estado de alma em balouço”. Voltaremos ao assunto com maior profundidade no terceiro capítulo.

2.3. Ema – A Bovarinha

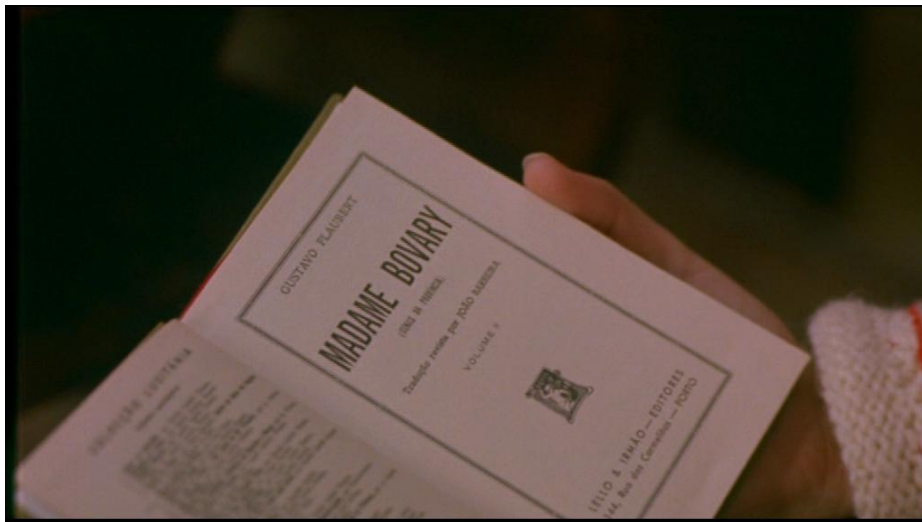


Ilustração 46 – A leitura de *Madame Bovary*, no Romesal, por Ema ainda menina.

²³⁴ *Idem.*

²³⁵ *Idem.*

²³⁶ *Idem.*

[...] vejo em Ema, de Vale Abraão, duas mulheres: uma virada para o fascínio ilusório do mundo, a outra para a transcendência, para a poesia de uma ética romântica, onde o amor deve ser como um deus muito respeitável.²³⁷

Ema é apresentada como uma figura híbrida, fragmentada. E as diferentes maneiras de ser vista são também materializadas no filme, em termos plásticos, pela utilização de duas atrizes para desempenhar o papel de Ema – Cécile de Sanz Alba no papel da jovem Ema e Leonor Silveira para a Ema adulta. Todas as personagens a descrevem e a caracterizam ao longo do filme e, desde o início, o narrador dá-nos conta da sua dupla personalidade, alerta-nos constantemente para a contradição entre o que faz e o que pensa, o jogo entre ser e parecer que a caracteriza. Só no final, depois de constatar que a sua vida se desmoronou, Ema se define: “eu não sou nada, sou um estado de alma em balouço”²³⁸.

Embora negue constantemente a alcunha de Bovarinha, o bovarismo é um tema presente, há alguns nexos com a fonte flaubertiana. O primeiro nexo revela-se na *voz-off* do narrador, ao iniciar o filme, que apresenta o Vale *Abraham* usando o apelido francês e não “Abraão”, como seria suposto. O segundo, no Romesal, quando está com a tia Augusta na sala, Ema está a ler *Madame Bovary*. Esta cena é precedida pela primeira visita de Carlos ao Romesal e pela cena da rosa, que é uma marca do desejo, de sedução. A carícia sensual que Ema faz à rosa, a par da referência às paredes do útero, pela *voz-off*, fazem da rosa o Eros feminino, que representa o despertar da sua sexualidade (Ilustrações 47 e 48). O destino de Ema como uma Bovary fica marcado por esta visita que fez despertar nela o desejo. Quando a tia se refere ao efeito negativo das leituras nas mulheres, Ema ri-se estridentemente, enquanto acaricia o gato que tem ao colo, chocando a tia. E o narrador vem reforçar esse desabrochar do desejo que Carlos despertou em Ema: “Aquele riso, fino e vibrante, era como o cântico da fêmea em resposta ao apelo distante do rouxinol macho.”²³⁹

²³⁷ BAECQUE, Antoine de ; PARSI, Jacques, *op. cit.*, p.

²³⁸ OLIVEIRA, *Idem.*

²³⁹ *Idem.*



Ilustrações 47 e 48 – Ema, no Romesal, após a primeira visita de Carlos.

Outra identificação com o bovarismo, também ela da *voz-off*, ocorre na Ceia de Natal, quando a conversa entre os convivas incide na beleza de Ema e na necessidade de a casar. Ema repara na atitude da tia, já antes descrita, e fica séria, enquanto o narrador tece considerações sobre o estado de alma de Ema:

Sonhos, apetites, manias, que nada mais são do que o desejo de ser uma outra pessoa. De arrancar desses símbolos do corpo, o sexo e os olhos, que primeiro pecam. A natureza da pessoa em toda a sua difusa corrente de movimentos. Movimentos ignóbeis, porque são idênticos à antiga hoste de mulheres profetas consagradas a uma ascese que os homens proíbem, para atribuir ao amor a mediocridade vivida por Eros. Ema sabia os casos de indizíveis percalços, em que o amor desempenhava um papel decisivo, porque sustentava a permanência da juventude através desse espírito de submissão.²⁴⁰

Esta cena conduz à metamorfose de Ema, ao desejo de ser outra pessoa (característica do bovarismo) vai levá-la a uma busca, um movimento constante de procura de uma identificação. Na cena subsequente, no velório da tia, encontramos uma Ema menos jovial, mais sombria, mais submissa: “Carlos descobriu nela um apetite pelas coisas tristes, como se fossem o galardão dos seus sacrifícios.”²⁴¹ Até fisicamente há a mudança da atriz, o que indica tratar-se de uma personagem multifacetada, a possibilidade de ser vários outros. O narrador salienta o desencanto de Ema naquele meio tão provinciano.

Os sacrifícios de Ema eram aborrecer a vida que levava. Já não lhe apetecia frequentar a varanda do jardim, nem mostrar-se em toda a sua arrebatadora beleza.

²⁴⁰ *Idem.*

²⁴¹ *Idem.*

Para que queria a beleza se não podia ser admirada senão por caixeiros e trabalhadores de pau e pica?²⁴²

Quando Carlos coloca a sua mão sobre a de Ema (Ilustração 49), primeiro há um espanto no seu olhar, depois um consentimento, uma resignação, o que, mais uma vez, é corroborado pela voz do narrador (Ilustrações 50 e 51): “A fraqueza imitava a força. Bastava um golpe hábil e Ema cairia. [...] Percebeu que só podia fazer uma coisa: dissimular, dar-se por morta.”²⁴³



Ilustração 49 – Carlos coloca a sua mão sobre a de Ema.



Ilustrações 50 e 51 – Reacção de Ema ao gesto de Carlos.

No seguimento desta cena, Ema dirige-se para o quarto e olha-se ao espelho, um espelho de três faces, que reflecte três imagens de Ema. É aqui que Ema inicia o seu percurso em busca de uma identificação. Na presença do retrato da mãe, que observa demoradamente, Ema solta os cabelos, num gesto que denota desejo, sedução,

²⁴² *Idem.*

²⁴³ *Idem.*

experimenta vários chapéus, que ora a aproximam de uma imagem feminina ora de uma imagem masculina, hesitando entre as duas identificações. É aqui que Ema se transforma na mulher adulta, tendo consciência da perda que isso significava.

A beleza parecia abrir-se sob a superfície sedosa de uma dor dormente. Era como uma fera que tem fome, um animal, pequeno ainda, mas cujo porte denuncia já todas as graças da vontade predadora. [...] Sentiu que os laços com a mediocridade e o amor dos caminhos da infância estavam soltos. Assim como soltara a massa dos seus cabelos castanhos, também o coração perdia uma espécie de constrangimento, onde, no entanto, ele bebia uma felicidade nunca mais recuperável.²⁴⁴

É uma mulher resignada ao casamento, vendo nele o único destino possível no contexto em que vivia. A esse propósito, podemos dizer que é uma Bovarinha, pese embora as diferenças que a afastam do modelo, segundo afirma Manuel Cintra Ferreira:

Esta Ema não é a Bovary. Bovary é um arquétipo [...] esta não se afirma, nem representa, desliza, faz da inércia a resistência da sua feminilidade. Não é seduzida nem seduz. Joga por defastio, por provocação, desde menina, com os acidentes na estrada... não vive o pesadelo da sua condição subalterna, e não se castiga pelos seus actos com uma lenta agonia.²⁴⁵

Numa das conversas entre Ema e Lumières, Ema interroga-o sobre a razão que o levou a colocar-lhe o apelido de Bovarinha, pois apesar de já ter lido o livro duas vezes continua sem perceber porque a chamam assim. Lumières considera que, tal como a Bovary, também Ema não aprendeu o ofício de ser mulher: “Não distingues muito bem o real do imaginário”. O omnipresente narrador, nas suas considerações e comentários coloca essa interrogação, não encontrando correspondência com o seu original:

Mas uma “Bovari”, como? Ema não sentia desejo senão na imaginação e tudo o que reclamava dos homens era atribuírem-lhe a ela um valor de objecto desejável. Não era prazer, porque isso se tornava uma espécie de pagamento ao desejo do homem.²⁴⁶

No entanto, e apesar das muitas divergências que a afastam da Bovary, a partir daqui Ema não só mantém a relação com o amante Osório (É com ele, numa conversa ao telefone, que assume a sua alcunha de Bovarinha) como seduz outros homens, indo muito mais longe que a própria Bovary, uma vez que seduz e tem uma relação com Fortunato, um dos criados do Vesúvio e com Narciso, o jovem filho dos Semblanos

²⁴⁴ *Idem*

²⁴⁵ FERREIRA, Manuel Cintra – “A paisagem da alma”. Jornal *Expresso*, 16 de Outubro de 1993.

²⁴⁶ OLIVEIRA, *Idem*.

destinado ao namoro com a sua filha Lolota. Tenta ainda, num gesto já quase desesperado, em que a queda estava iminente, seduzir, sem sucesso, Lumières, o seu confidente.

Posteriormente, em casa de Lumières, a Bovarinha volta a ser tema de conversa entre os dois. Ema afirma: “Embora me chamem “A Bovarinha”, eu não sou a Bovary, e muito menos Flaubert. Só há o mesmo nome, Ema, mas noutra pessoa.”²⁴⁷ Esta negação surge no seguimento das questões sobre a feminilidade e a masculinidade, quando Lumières faz referência à célebre frase de Flaubert - “Madame Bovary sou eu”-, pois considera que Ema pensa como um homem.

Há ainda uma referência explícita à obra flaubertiana, quando Dossém e Ema falam do trabalho da lavadeira Ritinha e da sua fidelidade e entrega, afirmando Ema que só não foi condecorada como a criada dos Bovary pelos bons serviços prestados.

É sempre pela negação que Ema estabelece conexões com o seu arquétipo e o autor. Mas no filme essa negação implica uma outra: Ema nega ser Flaubert, mas também nega ser Agustina, quando a câmara foca o livro que Lumières está a ler, um livro de Agustina. É o próprio cineasta, que na voz da sua personagem, afirma a sua marca e o seu afastamento das fontes que lhe serviram de suporte, ele não é nem Flaubert, nem Agustina.

Podemos estabelecer um paralelismo entre o defeito físico de Ema e o pé boto de Hippolyte (personagem de Flaubert), como se esta Ema tivesse de pagar o insucesso do médico, seu marido, sabendo nós da insistência de Emma para Carlos realizar a operação, pois pensava que a cura lhe traria a notoriedade social que ela tanto almejava. O defeito físico é, assim, o emblema do seu bovarismo, da sua insatisfação, um defeito que procura dissimular assumindo uma pose estática que deixa transparecer alguma rigidez e frieza, pouco característico duma pose feminina, aproximando-a mais do masculino.

Comparada com a La Vallière, esta também portadora do mesmo defeito físico, Ema representava a claudicação física e moral da burguesia da época, o seu defeito físico era de ordem espiritual, ligado a um mal-estar, a uma crise existencial e de identificação.

²⁴⁷ *Idem.*

Ema, a Bovarinha, desdobra-se em múltiplas personalidades, arriscando a perda total da sua identidade. O facto de o papel ser representado por duas actrizes é significativo dessa perda, bem como indicia e possibilita a identificação com outras personagens que lhe servem de duplo, funcionando esta duplicação pela oposição com essa personagem. É o caso de Ritinha e de Maria Semblano. Neste contexto, a alcunha de Bovarinha tem conotações negativas, é símbolo de marginalização.

3. Vale Abraão e a busca do absoluto

3.1. Ema e a oposição masculino/feminino

As intromissões entre os géneros estão presentes desde o livro de Flaubert até ao filme de Oliveira:

Em *Madame Bovary*, é um homem que escreve sobre uma mulher. Isso originou o Bovarysimo que é retomado depois por Agustina, uma mulher que fala de mulheres. E eu, quando retomo Agustina, sou um homem que fala de mulheres através da visão de uma mulher, segundo o ponto de vista de Flaubert.²⁴⁸

Há neles um confronto constante entre uma duplicidade, uma dupla posição: por um lado, a de um homem - o cineasta, a *voz-off*, Flaubert - que falam de uma mulher; por outro, a de uma mulher - a escritora. Nesta mediação, que vai da primeira à última obra, de Flaubert a Oliveira, Ema transforma-se numa mulher perversa, gerando no público menos comiseração que a Bovary. É uma figura muito mais marginal, como se a escritora, mulher conservadora, não desculpasse na sua personagem esse tipo de leviandades, ainda que os tempos estivessem mudados, e a punisse pelo seu desregrado comportamento. De facto, numa entrevista ao jornal *Público*, aquando da estreia do filme, Agustina considera que “Ema é uma vadia”²⁴⁹. Em Flaubert, como referido no primeiro capítulo, a afirmação enigmática “*Madame Bovary, c’est moi*” evidencia a duplicidade do autor e a identificação com a sua personagem, deixando transparecer, por esse motivo, alguma condescendência. Em qualquer das obras referidas, Ema mantém a sua dualidade, um misto de características femininas e masculinas.

É com a metamorfose de Ema, com a substituição da atriz, que detectamos os primeiros sinais da sua dualidade de género. Quando está a experimentar chapéus ao espelho, no quarto, e perante o retrato da mãe, Ema ora assume uma identidade masculina, traduzida no chapéu “à la garçonne”, ora se identifica com uma mulher, como espelham as Ilustrações 52, 53 e 54. A dualidade, aliás, é acentuada pelo triplo espelho que devolve a sua imagem. Estamos, então, perante uma triplicidade que remete

²⁴⁸ BAECQUE, Antoine de ; PARSI, Jacques, op. cit., p. 71.

²⁴⁹ LEME, Carlos Câmara; SEPÚLVEDA, Torcato – “Ema é uma vadia”. *Público*, 15 de Outubro, 1993.

para a androginia e para as semelhanças que ela encerra com a filosofia hegeliana. De facto, este triplo espelho é o reflexo da tese “sou uma mulher”; da antítese “sou um homem” e da síntese “sou um ser andrógino” - não sou nem homem nem mulher, sou a fusão dos dois. É também aqui que começa o movimento de Ema, deixando o seu espaço, o Romesal, de onde raramente saía, numa busca constante de algo que superasse a sua condição. Este movimento constante é próprio da busca do absoluto hegeliano, pois ele não existe, é inalcançável, é apenas aparente, pois uma vez atingido deixa de ser absoluto ou exige nova transcendência, um outro absoluto. É como a rosa: quando é, deixa de ser, como um ser em balanço, definição e identificação que nos é dada pela própria Ema, no diálogo que tem com Narciso no quarto. Tal como a rosa que em contacto com o vento deixa de o ser, é no balouçar que ela se afirma ou procura a afirmação. É esse movimento que a mantém firme, embora, pelas suas características, essa firmeza seja breve: “No balouçar já o é, e logo deixa de o ser”²⁵⁰. Ema interrompe às vezes essa busca, quando pensa ter encontrado o que procura, no Vale Abraão ou no Vesúvio. Mas a sua insatisfação é um impulso para reiniciar a busca e, embora movimentando-se no mesmo lugar, dirige-se a outra personagem, num ângulo diferente, como aconteceu com Fortunato e depois com Narciso.



Ilustração 52 – Ema, no quarto do Romesal.

²⁵⁰ OLIVEIRA, *Idem*.



Ilustração 53 - Ema, no quarto do Romesal.



Ilustração 54 - Ema, no quarto do Romesal.

Pedro Lumiares, quando conheceu e recebeu Ema em sua casa para o famoso baile das Jacas, no intuito de explicar a Osório a beleza perturbadora de Ema, faz referência a figuras reproduzidas nos azulejos da parede (Ilustrações 55 e 56). Na primeira, é visível uma Lua, símbolo da “pureza romântica”, tendo a seus pés um anjo “submisso como um cupido”. A segunda, contém um Sol, “força erótica escaldante e símbolo do amor”, tendo a seus pés o “Cupido feito anjo que o adora”. Esta ilustração permitiu-lhe demonstrar que “uma bela mulher pode esconder na pureza romântica do

seu rosto o fogo de um desejo ardente”²⁵¹, ideia partilhada por Osório, que confirma a conclusão de Lumières, dando como exemplo o modelo que tinham à sua frente: “Sim, quando tenho um rosto como o desta senhora”²⁵².



Ilustrações 55 e 56 – A Lua e o Sol na parede da casa das Jacas.

Ao analisarmos estes elementos com base na simbologia que eles encerram, a Lua « symbolise la dépendance et le principe féminin, la périodicité et le renouvellement. [...] elle est symbole de transformation et de croissance. »²⁵³. Mas uma mulher como Ema, com esta singular beleza, pode concentrar nela características femininas - “pureza romântica”- e características masculinas, aqui associadas ao sol. De ser lunar, passivo e receptivo, é também um ser passível à transformação, à semelhança das fases da Lua, podendo tornar-se num ser feroso, ardente, um ser solar. O próprio Cupido, que está a seus pés, revela uma natureza dupla e, perante uma força ardente, o Sol, transforma-se num anjo. A duplicidade de Cupido, ou Amor, ou Eros é evidenciada por Platão, em *O Banquete*, de acordo com a sua ascendência, podendo ser filho da “déesse du désir brutal” ou filho da deusa dos “amours éthérées”²⁵⁴.

A correlação de Ema com a Lua manifesta-se igualmente pelo facto de a Lua “evocar metaforicamente a beleza e também a luz numa imensidade tenebrosa”²⁵⁵. Ema, tal como a Lua, é possuidora de uma extrema beleza e, na mediocridade do meio que a rodeia, ela é o foco das atenções, é a luz que atrai todos os olhares e vai ainda destabilizar, provocar mudanças. Ela própria vai mudar de forma, tem fases diferentes, vai deambular por vários lugares, seduzindo homens diferentes, vai assumir até a

²⁵¹ OLIVEIRA, *Idem*.

²⁵² *Idem*.

²⁵³ CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain, *op. cit.*, p.591.

²⁵⁴ CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain, *op. cit.*, p. 36.

²⁵⁵ Tradução de *Dictionnaire des Symboles*, p. 35.

identidade de uma criada. É uma vida de errância, de nomadismo, com paralelismo à vida de judeu errante do patriarca Abraão. O sinal que Ema viu na estrela em Lamego estava associado a este seu destino, reforçado ainda pelo facto de Carlos, que ela conhece nesse dia e que virá a ser seu marido, ser o descendente de Abraão.

Mas a Lua é também símbolo da vida nocturna, do sonho e do inconsciente, está associada aos elementos água e terra e às qualidades de frio e humidade, simbolismo que remete para o domínio misterioso do duplo, apresentando-nos os seres lunares como seres inacabados, maléficos, associados ainda à morte.

A cena no quarto em *Vale Abraão*, após o baile das Jacas, é reveladora da força, da importância e da influência da Lua em Ema (Ilustrações 57 e 58). O luar que invade o quarto exerce um tal poder que ela não consegue resistir a tocar na cigareira de Osório, o que a impele a procurar o marido para satisfazer o desejo que aquele objecto nela despertara. Este luar espelha igualmente o lado nocturno do romantismo, apontando para um pessimismo profundo, como o azul intenso que invade o quarto, cor que está associada ao frio, ao sonho, ao imaginário.



Ilustrações 57 e 58 – O luar no quarto de *Vale Abraão*, após o baile das Jacas.

A banda sonora, criteriosamente seleccionada por Oliveira, reforça esta marca lunar de Ema e de todo o filme. De facto, são cinco “clairs de lune”²⁵⁶, de cinco compositores clássicos, que o cineasta associou a diferentes personagens, salientando, referindo-se à música: « ... j’ai le goût de la plaisir dans certains moments de mes

²⁵⁶ Os cinco « Clairs de Lune » que constituem a banda sonora do filme : Beethoven, opus 27, nº2; Fauré, opus 46, nº2; Debussy; Schumann, opus 39, nº5 e Chopin

films, de la placer au sens où mes personnages évoluent avec elles, se placent et déplacent par rapport à elle. »²⁵⁷

Oliveira tira partido dos ritmos destes temas clássicos, realçando o poder que a música tem ao atribuir à imagem “qualquer coisa para além do que se vê”²⁵⁸. A música, ao constituir um factor de estetização da imagem, atribui-lhe uma ambivalência significativa, que extravasa o real, deixando de ser uma mera representação, acrescentando dimensão e conferindo à imagem fílmica uma ambiguidade que a aproxima da linguagem poética.



Ilustração 59 – Ema entre os homens, na casa das Jacas.

Ilustração 60 – Ema e Lumières na varanda das Jacas.

É no confronto com Lumières que Ema deixa transparecer algumas marcas da sua masculinidade. Logo após a cena na Casa da Caverneira, com as divagações sobre o amor e a decepção de Ema perante a atitude passiva de Carlos, que estava “preso a ela como um verme à terra”²⁵⁹, Ema começa a distanciar-se do marido, aproximando-se do universo masculino. De facto, imediatamente na cena seguinte, nas Jacas, Ema é a única mulher que está de pé junto aos homens, a conversar com um copo na mão (Ilustração 59), assumindo aqui Carlos uma postura mais característica da mulher, sentado no sofá, à margem do grupo, como se estivesse à espera de Ema. Depois, quando se isola na varanda com Lumières, a atitude que assumem é reveladora da inversão de papéis: Lumières está com um livro na mão, pousada na varanda, e Ema com um copo na mão, quando o usual, num meio conservador como aquele, seria o oposto (Ilustração 60). Quando Ema pretende saber se o livro que o acompanha sempre serve para dissimular,

²⁵⁷ Entretien avec le réalisateur – propos recueillis par Antoine de Baeque et Thierry Jousse, Cahiers du Cinéma n°466 Avril 93.

²⁵⁸ BAECQUE, Antoine de ; PARSI, Jacques, *op. cit.*, p.91.

²⁵⁹ OLIVEIRA, *Idem.*

Lumières sarcasticamente lembra-a que “isso é mais um atributo da mulher, não do homem”²⁶⁰, embora ele não revele marcas de masculinidade muito acentuadas, deixando transparecer, inúmeras vezes, atitudes e posturas feminizadas ou próprias de um eunuco ou de um assexuado.

Lumières, ao insistir na separação dos géneros, antecipa o cenário do desfecho da vida de Ema, na sua condição feminina: “Enquanto o homem trata de se aplicar à vida por diversos meios, a arte, a guerra, os negócios, a mulher não tem hipótese.”²⁶¹ Apesar das várias tentativas de Ema para sair da sua situação, o caminho que escolheu não permitiu que ela sobrevivesse, pelo contrário, foi um caminho que só lhe trouxe frustrações e humilhações. Se ela tivesse aprendido a dissimular ou se tivesse optado pela dedicação a uma arte, como a Maria Semblano, provavelmente Ema teria saído vitoriosa e, tal como a outra, poderia chegar ao fim e dizer que “Ninguém imita melhor do que eu uma bela vida.”²⁶²

O tema da androginia é explicitamente abordado por Dossém no primeiro serão de Ema no Vesúvio. Este é o local propício a essa referência, pois o seu nome já contém uma dualidade²⁶³, e a Senhora, antiga proprietária, deixava transparecer marcas de masculinidade ao mesmo tempo que feminizava os homens que foram seus maridos: “Diziam que era foga e mulher orquestra em coisas de amor ou na administração das quintas. Lembravam como despedira os ladrões da casa, sem susto algum.”²⁶⁴

Dossém introduz esta conversa na análise que faz à decadência das relações humanas, à perda dos afectos, à desilusão que as mudanças sociais decorrentes da revolução de 25 de Abril representou para o povo. A observação é partilhada pelos restantes convivas: “Mais liberdades e menos sentimento. Mais sexo, mas sem amor, sem afecto sequer.”²⁶⁵ Osório refere a homossexualidade como mais um comportamento típico da decadência social, o que leva Dossém a lembrar que a homossexualidade sempre existiu e que tem uma explicação: é “consequência de resíduos de um ser andrógino inicial e, certamente, único, até que a certa altura, por explosão violenta, se

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ *Idem.*

²⁶² *Idem.*

²⁶³ A dualidade do Vesúvio está presente pela associação do nome do local ao vulcão homónimo, indicação já citada anteriormente: é um local aprazível, de uma beleza inigualável, calmo, mas a todo o momento pode entrar em erupção e pode reduzir tudo a cinzas.

²⁶⁴ *Idem.*

²⁶⁵ *Idem.*

dividira e se dispersara em feminino e masculino”.²⁶⁶ Os interlocutores de Dossém revelam alguma dificuldade em acompanhar o assunto, levando-o a dar o exemplo de que “os mamilos no homem são um estigma do andrógino”, para finalmente desviar a conversa.

A partir daqui, as frequentes visitas de Ema ao Vesúvio são em busca desta identificação doentia, deste ser andrógino que ela via na Senhora. Ema pensa que este lugar lhe vai permitir esse poder, e, uma vez mais, a *voz-off* antecipa o que vai ser o seu comportamento:

Ema subitamente entregou-se a uma espécie de doença, que estava enraizada na insatisfação profunda do seu ser. Julgou que a libertação sexual a ia curar. Cedo percebeu que Osório não queria senão deslumbrá-la, como, de resto, Lumières o fazia com palavras, à sua maneira fáustica.²⁶⁷

Pierre Brunel, em *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, refere que em todas as culturas existem mitos que remetem para divindades andróginas para fundamentar a origem do mundo. Estes mitos partem da ideia de um caos ou de um ovo primordial, que continha unidos os princípios do masculino e do feminino, dotando de bissexualidade os antecessores da humanidade. Os três mitos fundadores abordados por Brunel – o bíblico (Adão e Eva); o platónico (ser andrógino, referido no capítulo 1); o de Ovídeo (Hermafrodite) – colocam em jogo o homem e a divindade:

Les trois mythes mettent en jeu à la fois l’homme et la divinité, laissant entendre que la possession des deux sexes est un redoutable reflet du divin et que ce privilège, lorsqu’il est détenu par l’homme, risque de le faire entrer en conflit avec le démiurge.²⁶⁸

Possuir os dois sexos, ou possuir características dos dois sexos, embora seja um reflexo do divino, de algo transcendente, é portador de conflitos. De facto, a superioridade de Ema vai afastá-la da sociedade que a rodeia, as pessoas receiam a sua presença, evitam-na. Segundo Pierre Brunel, os mitos do andrógino são vistos de diferentes prismas: ou são um modelo de perfeição a conquistar ou são fonte de escândalo, sendo apresentados como seres decadentes, libertinos, perversos, que buscam um prazer desenfreado. Procurar essa perfeição é uma empresa de risco:

²⁶⁶ *Idem.*

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ BRUNEL, Pierre (dir.) – *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris : Ed. Du Rocher, 1988, p.62.

La voie de la perfection androgynique a pour prix la mutilation, la solitude, la réprobation divine ou humaine; même présentée comme exaltante, elle reste liée au péril que signalaient ses premières formes.²⁶⁹

O mito platónico aponta para três espécies de antepassados do homem: a primeira é composta de seres viris, filhos do Sol, com particularidades masculinas; a segunda descende da Terra e são seres femininos; a terceira une masculinidade e feminilidade, são os andróginos, filhos da Lua, a meio caminho entre o Sol e a Terra. Esta teoria vem ao encontro das características de Ema, um ser Lunar, como anteriormente referido.

As confidências de Maria Semblano a Carlos, sobre as relações extraconjugais do marido, são reveladoras do comportamento de Ema:

Ema neste capítulo funciona como um homem. Não se scandalize, isto é apenas uma maneira de dizer. Não basta a beleza sempre tão discutível na mulher, e Ema manqueja. Bem, isso até pode funcionar como um excitante para certos homens. Mas é ao carácter que me quero referir.²⁷⁰

As precauções que a Semblano toma em relação ao marido conferem-lhe alguma masculinidade: é uma mulher dominadora que assume o controlo das suas relações, impondo a sua vontade, reduzindo o velho Semblano a uma submissão mais próxima de um comportamento feminino. A relação entre o casal é insólita e Maria Semblano justifica o seu proceder ao afirmar que “O amor tem caminhos que certos casais deviam conhecer.”²⁷¹ O “ciúme platónico” que o comportamento de Maria Semblano, que se dizia “imprópria para as alegrias sexuais”²⁷², provocava nos homens advém da relação que ela estabelece com as mulheres:

[...] as moças que ali vinham, embora se dessem aos desejos carnis do marido, não cediam menos à aventura moral que Maria lhes impunha, ficando implacavelmente unidas à vontade da esposa.²⁷³

De facto, Maria Semblano, exceptuando a relação com Carlos, seu confidente, não mostra desejo nem proximidade com os homens. No baile das Jacas está sempre na companhia de uma mulher, o que pode indiciar uma preferência pelo mesmo género,

²⁶⁹ BRUNEL, Pierre, *op.cit.*, p.76.

²⁷⁰ OLIVEIRA, *Idem.*

²⁷¹ *Idem.*

²⁷² *Idem.*

²⁷³ *Idem.*

característica que a personagem manifestava, em relação a Ema, no livro de Agustina, referenciado no Capítulo 1. Em Oliveira, apesar da manifesta hostilidade entre as duas, Maria Semblano revela compreensão pelo comportamento de Ema e as confidências que faz a Carlos sobre o comportamento do seu marido têm a intenção de ajudar Carlos a perceber melhor Ema:

É que a mulher tem tanto de semelhante como de diferente do homem. E, como mulher, está condenada à usurpação de um território, de um pensamento, de um prazer que não são os dela. [...] Falo de Ema, falo de mim, falo da mulher em geral. Somos criadas como mulher, mas a consciência corresponde ao movimento do espírito do homem.²⁷⁴

Maria Semblano vai mais longe e refere explicitamente um dos mitos fundadores da androginia, o mito bíblico, tal como Dossém fez referência ao mito platónico: “Quero dizer que é algo de semi-real, que é saído de um significado incompleto, como um costado que falta a uma costela.” Tal afirmação deixa Carlos algo perturbado, a pensar que ela se estava a referir ao mundo da sua escrita, à ficção.

A Bovarinha, tema de conversa entre Lumières e Ema, serve para o primeiro tecer considerações sobre a formação da identidade dos géneros, numa tese que se aproxima da defendida por Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*²⁷⁵, quando afirma: “Não se nasce homem ou mulher: aprende-se. Tu e eu somos uma negação para isso.”²⁷⁶. Esta declaração de Lumières vem acentuar a ambiguidade, a indefinição de género relativamente a Ema, mas também ao próprio Lumières, e entre os dois há sinais inequívocos da inversão de papéis²⁷⁷ tradicionalmente atribuídos ao homem ou à mulher. A divisão entre masculino e feminino não é tanto de ordem física mas é sobretudo mental/espiritual, como transparece da conversa de Maria Semblano com Carlos e da de Lumières com Ema: “Pensas como um homem. És uma mulher a título de usurpação do homem. [...] Gostava de ser mulher para saber o que tens na cabeça. [...] Mas só uma mulher chegava lá.”²⁷⁸

²⁷⁴ *Idem.*

²⁷⁵ Simone de Beauvoir, na obra *O Segundo Sexo*, afirma que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” p. 13. A condição feminina não é inerente à natureza biológica da mulher, mas imposta pela sociedade.

²⁷⁶ OLIVEIRA, *Idem.*

²⁷⁷ Já patente em Flaubert: «Il ne discutait pas ses idées ; il acceptait tous ses goûts ; il devenait sa maîtresse plutôt qu'elle n'était la sienne.», Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. Paris : Librairie Générale Française, 1983, p. 313.

²⁷⁸ *Idem.*

Estas considerações de Lumières evidenciam uma certa incoerência, pois tanto afirma que Ema pensa como um homem como lhe diz que há um pensamento e um comportamento tipicamente feminino, o que causa alguma críspação em Ema: “Mas eu sou um homem, não és tu que o dizes?” E acrescenta, fazendo referência à célebre e enigmática frase atribuída a Flaubert que acentua a ambiguidade entre os géneros: “Flaubert é que disse ‘Madame Bovary sou eu’. E Flaubert era um homem.”²⁷⁹

A propósito da justaposição do elemento masculino e do elemento feminino que Pedro Dossém evoca quando fala do caos e da androginia, Oliveira salienta:

Nunca o homem pode ter o pensamento da mulher. Nunca a mulher pode ter o pensamento do homem. Por mais que se diga, por mais que se faça, não se está no mesmo corpo, não se tem o mesmo espírito. A menos que se seja um andrógino [...] o andrógino é um todo, um conjunto redondo, esférico, segundo Platão. Não pensa. É a unidade perfeita.²⁸⁰

Ema é uma personagem inconstante. Tanto manifesta um interesse distanciado, quase uma indiferença em relação ao marido e aos amantes, sobretudo a Osório, como é uma mulher viril, uma espécie de D. Juan no feminino, que seduz e conquista os territórios do masculino, chegando a aliciar Fortunato e Narciso e até Lumières, este sem sucesso: “Não tenho êxito com as mulheres, acredita.”²⁸¹ Esta intrusão no universo masculino era a solução de Ema para a sobrevivência, para ultrapassar a sua condição, como ilustra o narrador:

Os homens construía castelos, fechavam-se lá dentro e reinavam de qualquer maneira entre os seus serviçais, incluindo as esposas e as concubinas. Ema sobrevivía a um sem número de fracassos nas fileiras do passado feminino. [...] Mas as mulheres tinham que se comparar a um cão, ou a um vegetal. Havia algumas que não aguentavam isso, e o mais simples era parecerem-se com os homens.²⁸²

A mesma atitude, próxima de um comportamento masculino, é observável em Maria Semblano e a Senhora do Vesúvio, embora tenham escolhido caminhos diferentes dos de Ema. Todas elas, bem como Tomásia de Fafel, representam o mito das “femmes-viriles”, referido no segundo capítulo.

Por oposição, Simona aproxima-se mais da condição de submissão exposta pelo narrador, “um cão ou um vegetal”, constituindo com Lumières um comportamento diferenciado dos demais casais. Os dois são seres assexuados, eunucos, deixando transparecer alguma estranheza no seu relacionamento, até pela afirmação de Simona,

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ BAECQUE, Antoine de ; PARSI, Jacques, *op. cit.*, p. 72.

²⁸¹ *Idem.*

²⁸² *Idem.*

após a saída de Ema, quando compara o amor ao ódio para caracterizar a ligação que os une. Embora Lumières dê provas de alguma fragilidade, é ele a figura dominadora do casal. Aliás, Simona é uma mulher ausente, submissa, que rasteja, como deixa transparecer o plano que a mostra descalça nos corredores das Jacas e quando se deita no chão, junto ao sofá onde Carlos está sentado (Ilustração 61). O gesto que faz ao levantar o vestido, atitude estranha e enigmática nesta personagem, não é um gesto de sedução, é mais um elemento cénico, um quadro, uma pintura, como se fosse uma natureza morta.



Ilustração 61- Simona e Carlos nas Jacas.

A intromissão entre os géneros é também marcante na personagem de Nelson, numa inequívoca inversão de papéis, assumindo a mulher a virilidade característica da masculinidade: “Constou que a noiva quase o violou antes e depois de casar e que morreu cedo, deixando-o a uma amiga como quem deixa um colar de pérolas.”²⁸³

As marcas andróginas de Narciso, o jovem Semblano, são desde logo reveladas pela própria mãe. Quando Maria Semblano faz confidências a Carlos é perceptível uma hesitação nas suas palavras quanto ao género do filho:” um filho ... homem, sim, mas muito delicado e frágil”.²⁸⁴ Depois, é a sua voz aguda que remete para as características femininas e, finalmente, quando está no quarto dos fundos do jardim, meio despido, Ema observa-o e confessa: “Assim visto de costas pareces uma mulher.”²⁸⁵ A

²⁸³ *Idem.*

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ *Idem.*

androginia, o eterno símbolo da união entre os dois sexos, conduz a uma certa ambiguidade, a equívocos, e esta confusão pode ser um factor de sedução.

Na relação entre Ema e Carlos é o homem que assume um comportamento de submissão à mulher: Carlos anda sempre atrás da mulher, espera que ela regresse a casa, vai a casa do sogro fazer queixas da mulher. Na única cena de sedução entre eles, é Ema quem toma a iniciativa, que lhe bate à porta, que fala de romantismo e que chama para junto dela um Carlos espantado, apático e quase amedrontado. Numa outra cena, na varanda de Vale Abraão, Carlos coloca-se não ao lado de Ema, mas um pouco mais recuado, o que reforça a superioridade e o domínio de Ema e a insignificância e anulação do marido. Oliveira parece mesmo tomar partido contra Carlos, ao apresentá-lo como um corpo que não tem voz, nas inúmeras vezes em que está em grupo nos serões mundanos; ou uma voz que não tem corpo, o que acontece logo no restaurante em Lamego, na primeira vez que surge em cena, só sendo mostrado quando se senta à mesa, após o diálogo com Cardeano. Há, ao longo do filme, um desfasamento entre o que é dito e mostrado, à semelhança do desfasamento entre a *voz-off* e a imagem que remete para um desfasamento entre as personagens, entre os casais, entre Ema e a sociedade.

O mito da androginia, a fusão e/ou a indefinição dos dois sexos, do masculino e do feminino, numa só pessoa, a aspiração do homem e da mulher a poderem voltar a ser um, é também um tema abordado na homilia do casamento de Carlos e Ema: “É o casamento uma convergência consciente de vontades, que conduz dois seres a fundirem-se, em corpo e alma, num destino comum, qualquer que seja a sorte.”²⁸⁶ Este tema, a nostalgia da figura do andrógino, suscitada pela impossibilidade do homem e da mulher configurarem uma unidade, ganha relevo na obra de Manoel de Oliveira a partir da tetralogia²⁸⁷ dos amores frustrados, evidenciando a separação que afecta irremediavelmente a relação entre o homem e a mulher. Mas Ema é um caso singular. As demais heroínas, as mulheres, morrem de amor mas não se matam.

No entanto, apesar da concepção do homem e da mulher como uma só unidade, na obra de Oliveira e no filme *Vale Abraão* é evidente um maior fascínio pela mulher. Os homens - fracos, hesitantes, inconsistentes e inconstantes - são ultrapassados pela

²⁸⁶ *Idem.*

²⁸⁷ Tetralogia dos amores frustrados : *O Passado e o Presente* (1971); *Benilde, ou a Virgem Mãe* (1975); *Amor de Perdição* (1978); *Francisca* (1981).

força e determinação das mulheres, que os remetem constantemente para segundo plano.

Ainda que seja um tema recorrente na sua obra, Oliveira não recorre à expressão plástica para retratar esse tema. A androginia não é expressa por uma mutação corporal, física, não detectamos em Ema essas metamorfoses físicas, ainda que na passagem da adolescência para a idade adulta, quando a primeira actriz é substituída pela actriz Leonor Silveira, Ema tenha perdido alguma feminilidade e graciosidade. A androginia é expressa pelas atitudes de Ema ao pensar e agir como um homem. O seu afastamento, a renúncia de um mundo maternal, deve-se ao facto de Ema ter perdido a mãe muito cedo. A posterior morte da tia é determinante para a sua transformação, que começa ainda durante o velório e que a vai afastando do que era suposto ser um comportamento feminino, aproximando-se do mundo da sexualidade masculina e de uma série de amantes.

Cambaleando, não fosse ela um “estado de alma em balouço”, vagueando num universo de homens, incapazes de compreender a sua essência, Ema constitui-se como um irresistível objecto de desejo, assumindo gradualmente um comportamento sexual agressivo (rival da filha), mais próximo da atitude tipicamente masculina e, ao mesmo tempo, aproximando-se de uma figura quase andrógina (corpo de mulher, mas atitudes e gestos de homem) “vontades de homem”, extravagâncias que denunciam a passagem de um sexo a outro. Este comportamento vai contribuir para a marginalização de uma mulher em que transparece uma magoada e melancólica sensualidade que a vai conduzir à morte.

Para Denis Lévy, « Ce qui dresse un mur entre Emma et les hommes, c'est la différence des sexes vécue comme incomplétude, que rien ne saurait abolir sinon le recours imaginaire au mythe de l'androgynie primitif. »²⁸⁸

A ambiguidade que decorre da indefinição do género é referida por Oliveira no artigo/entrevista “Le cinéma est un sortilège”: « Flaubert, homme qui peignit le portrait d'une femme à partir de son propre côté féminin. On nage en pleine ambiguïté. »²⁸⁹ Para o cineasta, a ligação entre a mulher e o destino trágico “vem do princípio do andrógino e da separação do que era uno”.

²⁸⁸ LÉVY, Denis – “Val abraham: modernité et post-romantisme”. Rouen : Cinéluso, 1994

²⁸⁹ LEVIEUX, Michèle – « Le cinéma est un sortilège ». *L'Humanité*, 24 mai 1993.

3.2. Ema e o absoluto

Para Agustina, esta não é uma Ema muito romântica, tal como não é a de Flaubert. O seu drama é a aptidão, dramática, da grande paixão. Diferente do amor natural, que ela não possui, essa grande paixão vai conduzir o seu percurso, o seu movimento de busca de uma transcendência, de busca de algo mais que ela não tem, mas sente ser diferente, pois tem “uma coroa de estrelas por cima da cabeça”²⁹⁰ e “vai incessantemente procurar um pouco mais além que as cortes dos galantes cavalheiros”²⁹¹. Mas essa grande paixão acaba por não se concretizar. Por um lado, porque é passageira, desvanecendo-se rapidamente, por falta de vontade, de interesse e de paixão da própria Ema relativamente a Osório; ou por fuga dos outros homens-Fortunato, que seduz, ou Lumières, que não se deixa seduzir. Essa paixão não concretizada acaba por conduzi-la à destruição. Inicialmente, a possibilidade de chegar mais além parece estar ao seu alcance, porque a par de uma beleza singular, Ema não se identifica com a mediocridade que a rodeia. Todavia, o facto de ser muito bela não é suficiente para atingir algo de superior. Aliás, a sua beleza é perturbadora - “um rosto como o dela”- para as mulheres (estigmatizada pelo olhar das irmãs Mellos) e, sobretudo, para os homens que com ela se cruzam: Carlos, Nelson, o vindimador (qual um fauno), Osório, Fortunato, Narciso e Caires.

A beleza de Ema é desde muito cedo, ainda criança, corrompida pelo seu defeito físico, tornando esse absoluto, desde logo, inalcançável. Em Agustina Bessa-Luís e em Oliveira assistimos à degradação de uma história pela limitação da perfeição, de um absoluto. Há qualquer coisa de obscuro e cruel numa beleza pervertida por uma monstruosidade, há qualquer coisa de obscuro, que as irmãs Mellos detectaram e profetizaram no olhar intimidador que pousam nela. É uma beleza que cria desordem e desequilíbrio, provocando acidentes quando a expõe na varanda, numa espécie de represália que resulta da consciência da sua diferença física.

Depois, inúmeros elementos à sua volta são indiciadores de queda e vão igualmente contribuir para a limitação e impossibilidade de alcançar o absoluto. O

²⁹⁰ OLIVEIRA, *Idem*.

²⁹¹ PORTUGAL, Paulo, *op. cit.*

elemento fogo é recorrente e a aproximação gradual de Ema ao fogo, à fogueira, revela a aproximação à sua destruição. O fogo tem um duplo significado, pois é símbolo de paixões, contendo nele o amor e a cólera, pode ser purificador e regenerador; mas também tem uma função maligna, pelo seu poder de destruição.

Le feu par ses flammes symbolise l'action fécondante, purificatrice et illuminatrice. Mais il présente aussi un aspect négatif : il obscurcit et étouffe par sa fumée ; il brûle, dévore, détruit : le feu des passions, du châtement, de la guerre.²⁹²

O primeiro *fogo*, porventura com uma função fecundadora, com que nos deparamos é a fogueira nas terras do Romesal, quando Carlos está prestes a fazer aí a sua primeira visita. No entanto, o elemento fumo nele contido é sinal de um fogo que “étouffe”. Na casa das Jacas, ao referir-se a Ema, Osório diz que “Esta mulher é uma fogueira”²⁹³, realçando o desejo e a paixão que ela desperta à sua volta. No primeiro serão no Vesúvio, Caires alimenta o fogo do fogão de sala colocando aí mais lenha, sob o olhar atento de Ema e dos demais convivas. Nas Jacas, quando conversa com Lumières, é Ema quem agita o fogo do fogão: inclinada, remexe a lenha, pode queimar-se. Esta conversa e o fogo-de-artifício, símbolo da explosão do desejo em Ema, que ela observa da varanda de Vale Abraão, após a cena das Jacas e da aproximação ao fogo, parecem ter-lhe atizado o desejo. Ema vai voltar ao Vesúvio - também um local a remeter para o fogo, aqui um fogo destruidor, pois explode e reduz tudo a cinzas - e é Fortunato quem alimenta o fogo do fogão do quarto onde Ema o vai conquistar, revelando o narrador que: “Ema inaugura um vício...”²⁹⁴ Podemos também incluir o cigarro que Ema acende no cigarro de Lumières, num gesto sedutor e provocador, como um elemento associado ao fogo, à paixão, ao desejo, associado, ainda, também, ao facto de o cigarro, pela sua morfologia, poder ser considerado como um símbolo fálico; mas o fumo que Ema lança para cima de Lumières, pairando no ar como se de um véu se tratasse, é sinal do seu insucesso e da sua queda iminente. Há ainda as nervosas baforadas de fumo que Carlos lança na casa de Vale Abraão, quando Ema está a roçar o gato no seu rosto, que são marca de exaltação, de perturbação. O fogo está sempre associado às relações de Ema com os homens que a seduzem ou que são por ela seduzidos.

²⁹² CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain, *op. cit.*, p.438.

²⁹³ OLIVEIRA, *Idem.*

²⁹⁴ *Idem.*

Aqui impõe-se uma referência ao mito de Prometeu, inseparável da questão da origem do “fogo”, um dos mitos gregos mais presentes na cultura ocidental. O fogo que Prometeu decidiu obter para os humanos, num gesto de amor, considerado, por esse motivo, o defensor da humanidade, propiciava o acesso à inteligência e à sabedoria, o que concedia aos homens um poder e um domínio que os distinguiu dos demais animais. Mas o acesso a esse elemento divino foi motivo de castigo para Prometeu e punição para os homens com a caixa de Pandora e a sua transgressão. Assim, Prometeu concentra nele também uma dualidade, pois é considerado o defensor da humanidade, mas também o responsável pelo seu sofrimento. Algumas referências críticas a este mito realçam que as habilidades técnicas e o conseqüente progresso material, que decorreu da dádiva do fogo, não foi suficiente para a completa realização da humanidade, faltando-lhe os valores espirituais. O ensaio “Prometeu, o Filantropo, em algumas versões literárias das relações entre Humanos e Deuses”, de Ângela Fernandes, analisa precisamente o tratamento religioso que é dado a esta questão dos valores em alguns textos “prometaicos” de autores portugueses (Guerra Junqueiro e Leonardo Coimbra), realçando esses autores o balançar constante da humanidade, ora próxima ora distante da perfeição, do absoluto, tal como Ema:

[...] estas duas versões do mito de Prometeu pretendem explicar em que medida a humanidade está ao mesmo tempo próxima e distante dos Deuses, ou seja, próxima e distante do ideal comum de perfeição e equilíbrio. Ao reunir Prometeu e Cristo (também um símbolo ocidental do desenvolvimento e da emancipação humanos), estas histórias acentuam claramente a ideia de que os seres humanos devem estar conscientes tanto dos seus poderes e das suas habilidades como das suas imperfeições e dos seus limites mortais.²⁹⁵

As tábuas podres do pontão do Vesúvio constituem outro indício de queda. No início, na sua primeira visita ao Vesúvio, Ema é logo avisada do perigo que constituíam essas tábuas podres. Depois, já com Fortunato, num plano aproximado, Ema evita pisá-las, para depois, no final, aí pousar o seu pé, inadvertidamente ou deliberadamente, embora sabendo desse perigo, como se verifica nas Ilustrações 62 e 63. Constatamos uma vez mais, tal como no papel desempenhado pelo fogo, uma aproximação gradual ao precipício.

²⁹⁵ FERNANDES, Ângela – “Prometeu, o Filantropo, Em algumas versões literárias das relações entre Humanos e Deuses”, [em linha], site: <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/artigos/prometeu_o_filantropo.pdf> (página consultada a 23/08/2010).



Ilustração 62 e 63 – Ema e as tábuas podres do pontão do Vesúvio.

O casamento de Ema está envolto numa série de factores reveladores da contaminação do enlace. Primeiro, a associação com a morte: Ema é seduzida no velório da tia Augusta, quando Carlos está ali como médico em visita à criada Branca que abortou, revelando o narrador a história do casamento de Nelson e da sua viuvez. E há ainda o quadro na parede, junto à porta do quarto onde está Branca, de uma mulher em aflição. Depois, nos preparativos para a boda, a gaiola com os dois pássaros, antecipando a prisão que aquele casamento seria para Ema, que constata o disparate de se casar sem gostar de Carlos. A reforçar essa desconfiança pelo acto que ia cometer, Ema pede insistentemente uma coisa azul para dar sorte, em clara oposição à coincidência funesta de um vestido de casamento igual à mortalha da tia Augusta. No dia do casamento, por outro lado, Carlos é ofuscado pelo brilho da aliança que deixou cair no chão da igreja, prenúncio de uma união votada ao fracasso: Ema brilhava demasiado, cegando e minimizando Carlos.

O *insert* do gato preto, após a primeira visita de Carlos ao Romesal, é já um indício de queda, um prenúncio de morte, confirmado pelo segundo *insert*, aquando da última visita de Carlos ao Romesal em busca de conselho e ajuda para travar o movimento de Ema, que ele sentia estar a caminho da perdição, receando mesmo a sua morte. Há ainda, na cena do fogo-de-artifício, o gato que foge assustado, como que pressentindo uma ameaça, do colo de Ema, que fica surpreendida. Como se a ameaça da explosão daquele fogo que se está a apoderar da sua dona o amedrontasse ao ponto de o pôr em fuga.

O riso de Ema, a que se aludiu no capítulo anterior, pode ser também considerado um indício de queda. A atitude da tia, que se benze, como se estivesse a

exorcizar o mal que aquele riso estridente simbolizava, remete para a tradição cristã. De facto, o riso é considerado um pecado e diabólico, uma vez que estabelece relações com o corpo e está associado ao prazer erótico, sendo, por isso, reprimido. Aqui podemos estabelecer um paralelismo com o livro de Umberto Eco, *O Nome da Rosa*, em que o riso aparece também associado à morte. Os monges morrem ao tentarem aceder à leitura de um livro misterioso cuidadosamente guardado na biblioteca. Tratar-se-ia do segundo volume da *Poética* de Aristóteles que abordava a questão do riso, considerado contrário à fé. Aí seriam enunciados os efeitos perniciosos do riso, que representava um perigo para os dogmáticos e as instituições.²⁹⁶ A tia Augusta, freira, assume a repressão desse riso em que pressente perigo: primeiro, após a visita de Carlos ao Romesal; depois, na Ceia de Natal, numa atitude derradeira que a leva a sair do campo ficcional, dirigindo o olhar para o espectador. É um riso desprezível :

Situe le risible et le comique dans le champ négatif de la dégradation et de la dévaluation, celui des « laideurs » et des choses basses et méprisables, qu'elles soient d'ordre corporel, intellectuel, moral, affectif ou social.²⁹⁷

O riso de Emma Bovary de Flaubert, após uma longa e dolorosa agonia, antecede a sua morte, e essa expressão de libertação, esse último esgar de vida, encerra um perturbante antagonismo vida/morte:

Le rire joue aussi un rôle dans le drame fondamental de l'existence humaine constitué par l'antagonisme des processus de vie/processus mortifères. En effet, défense contre la mort et ses processus mortifères, la métaphore facio-vocale qu'il incarne serait peut-être celle du triomphe éclatant de la vie. Ainsi, l'éclat de rire symboliserait un éphémère éclat de vie.²⁹⁸

Constatamos ainda um sorriso provocador na varanda; o riso glorioso e selvático na lancha no Douro, com Osório e o riso quando está na cama com Osório, tornada já sua amante, na primeira visita ao Vesúvio, a manifestação do prazer erótico. Mas é um sorriso, calmo e triunfador, que ela ostenta quando caminha balanceando por entre os laranjais, na última cena do filme, com uma coroa de laranjais por cima da cabeça, a simbolizar a virgindade perdida, como é visível na Ilustração 64. Tal como o

²⁹⁶ O ensaio *O Riso* de Henri Bergson, ensaio sobre a significação do cómico, centra-se nestas questões do significado do riso.

²⁹⁷ SMADJA, Éric – *Le rire*. Coll. Que sais-je ?, n°2766. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p.53.

²⁹⁸ SMADJA, Éric, *op. cit.*, p.125.

último riso de Emma Bovary no seu leito de morte, o sorriso de Ema denota libertação, que só lhe pode ser concedida, que ela só encontra na morte.



Ilustração 64 – O *travelling* final: Ema em direcção ao rio.

Outro elemento que pode ser considerado como indício de impossibilidade de atingir o absoluto é o recurso constante a um tipo de construção da imagem, à distribuição em tríade das personagens: Ema e dois homens, há sempre uma pessoa a mais, um intruso, um oponente à união com o outro.

Essa situação verifica-se no Romesal, quando Carlos visita a casa pela primeira vez, e também no velório: se no primeiro plano é em Ema que se concentra a impossibilidade de alguma cordialidade, ela é quem separa, encontra-se no meio do pai e de Carlos; no segundo plano, Cardeano é quem os separa, sendo as personagens apresentadas num plano aproximado em contrapicado, de costas, o que vem acentuar a força, o poder do antagonismo entre as personagens, as relações que iriam desenvolver entre eles.

No baile das Jacas, Ema, Lumières e Osório vão alternando de posição, de acordo com a aproximação que se vai cimentando entre eles. Assim, primeiro é Osório que vem interromper a conversa, pouco amistosa, entre Ema e Lumières, amenizando um pouco o clima, elogiando e aproximando-se de Ema, passando Lumières a ocupar o lugar do meio e Ema e Osório frente a frente em *amorcé*. Após a dança com Osório,

sentam-se os três no sofá, Ema no meio, separando dum lado o amante, do outro o confidente.

A cena em que Ema seduz Carlos, após o baile, apesar da manifesta vontade de Ema, contém igualmente um terceiro elemento que comprova que o desejo de Ema é despertado pelo pensamento em Osório (Ilustração 65). A vela reflectida no espelho oblíquo do quarto, ao lado dos jovens esposos, constitui o terceiro elemento que está a mais, no pensamento de Ema.



Ilustração 65 – Ema e Carlos no quarto, após o baile das Jacas.

Mais tarde, nas Jacas, Ema conversa com Nelson e Lumières coloca-se no meio, um pouco mais recuado, como se estivesse vigilante em relação àquela aproximação. Quando Lumières leva Ema para a varanda, Osório, Semblano e Nelson ficam a comentar o desejo que Ema desperta nos homens. Enquanto estão a conversar, em planos aproximados e em campo/contra-campo, estes três homens são enquadrados por três quadros diferentes contendo anjos como elemento recorrente. Estes quadros, característicos do século XIX, estão presentes em qualquer palácio ou palacete da época. Aqui, simbolizam pequenos Eros, Cupidos, são anjos alados, em festins de prazer e divertimento, a brincarem como Ema vai brincar a partir daqui e como sugerem os reparos jocosos e brejeiros que estes três homens fazem à relação, comportamento

que Ema terá hipoteticamente com os homens: “Esta deve ser das tais que gemem e fazem gemer a cama e o marido.”²⁹⁹

No Vesúvio, quando Ema se aproxima de Fortunato, é o tio Caires que o chama à razão e leva a que ele se afaste.

Posteriormente, na Caverneira, quando Narciso se vai estrear a tocar violino, e na casa de Vale Abraão, aquando da conversa sobre a Europa, Ema surge entre Dossém e Carlos, mas desta vez estão fisicamente mais distanciados, devido também à maior tensão nas relações que se foram desgastando e degradando.

Embora nas cenas acima descritas, a construção em tríade remeta para uma impossibilidade de realização, pela inclusão de um elemento intruso, simbolicamente o número três remete para a perfeição, para a unidade e as várias tradições apontam para a triplicidade do mundo e da manifestação divina:

La raison fondamentale de ce phénomène ternaire universel est sans doute à chercher dans une métaphysique de l'être composite et contingent, dans une vue globale de l'unité-complexité de tout être dans la nature, qui se résume dans les trois phases de l'existence : apparition, évolution, destruction ; ou naissance, croissance, mort.³⁰⁰

Assim, esta tríade de perfeição era possível, estaria ao seu alcance, uma vez que ela se verifica nos lugares que Ema percorre – Romesal, Vale Abraão e Vesúvio – equivalentes ao nascimento, crescimento e morte. No Vesúvio, derradeiro espaço que Ema frequenta, “ao terceiro dia o sol abriu, surpreendentemente brilhante e redentor.”³⁰¹, propício à libertação de Ema.

O número três remete ainda para as questões do andrógino, já explanadas, uma vez que, ultrapassada a rivalidade levantada pela antítese, equivale à síntese, indicando assim a identidade de um ser e a sua multiplicidade interna, composta de teses e antíteses. Mas a falta de “articulação” de Ema era mais um obstáculo à sua realização:

Quando acordou deu-se conta, de repente, que lhe tinha faltado a ciência da articulação e disse: “Não estudei o esqueleto humano, nem como se mexem os

²⁹⁹ OLIVEIRA, *Idem*.

³⁰⁰ CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain, *op. cit.*, p. 976.

³⁰¹ *Idem*.

braços e se vira a cabeça. Não é um hábito, é uma combinação perfeita entre a causa e o efeito. A relação entre todas as coisas nunca vi como funcionava.”³⁰²

Na Caverneira, Lumières recorre à estatueta de Canova (Ilustração 66), “Psyché e Amor” para tecer considerações sobre o amor:

O amor será na mulher uma dádiva. Vê ali aquela estatueta? Ela dá-se-lhe. E ele é tão silencioso e inesperado, que não se dá conta quando chega ou quando desaparece. Por isso é representado com asas e a noite e a noite e luar são propícios. O amor tem a fluidez de uma nuvem e quando Psiche acorda, o amor já não está.³⁰³



Ilustração 66 – Estatueta de Canova, no jantar na Caverneira.

O recurso a este conto da mitologia clássica, representado na estatueta, ilustra o caminho do absoluto, de acordo com o *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*: “Psique é o símbolo da alma humana purificada das paixões pelos sofrimentos e preparada para fruir, no amor, uma felicidade eterna.”³⁰⁴ As afinidades entre a história de Psique e a história de Ema são evidentes: Psique destaca-se e é admirada pela sua beleza, mas é invejada por Vénus, que não suporta que as atenções recaiam sobre Psique. Mais tarde, Lumières faz esse reparo a Ema, aproximando as histórias, quando lhe diz que “Vénus não ama as mulheres como tu [...]”³⁰⁵ À semelhança de Ema, a

³⁰² *Idem.*

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ BRUNEL, Pierre, *op. cit.*, p. 231.

³⁰⁵ OLIVEIRA, *Idem.*

extrema beleza de Psique causa alguma perturbação e os homens não ousam aproximar-se dela. Vénus pede a Amor, seu filho, uma punição para Psique, mas Amor não resistindo à sua beleza, leva-a para um palácio encantado no deserto, com servidores invisíveis, casa-se com ela, não revelando a sua identidade, só se aproximando dela de noite e impondo que ela nunca o veja. Levada pela curiosidade, um dia Psique ousa espreitá-lo, mas Amor acorda em sobressalto e castiga Psique pela sua desconfiança, desaparecendo, deixando-a numa dor profunda. Em infrutíferas errâncias em busca de Amor, Psique dirige-se a Vénus implorando-lhe ajuda, mas esta aproveita para se vingar e impõe-lhe trabalhos rudes e humilhantes, entregando-a às escravas “Habitude, Souci et Tristesse”³⁰⁶. Tendo conseguido ultrapassar todas as humilhações e castigos, Psique acaba por se unir eternamente a Amor, que nutria por ela um grande amor, desta vez com o consentimento de Vénus.

Pierre Brunel refere algumas correntes interpretativas deste mito que não consideram o comportamento de Psiche um erro, mas um sinal do seu desejo de conhecimento, ou seja, o símbolo da filosofia. Laprade, referido por Brunel, vê-o como mito fundamental, que retrata toda a história da humanidade, dispersa em três etapas: a primeira, o paraíso, a idade do ouro, quando Psiche está no palácio de Amor; a segunda, correspondendo à vida terrestre e à expiação, a vida após a queda com todas as errâncias e provas; a terceira é o estado ideal, Psiche é rainha, possui a ciência, mas o desejo de ideal acaba por gastá-la e levá-la à morte. « C’est après la mort, en effet que Laprade situe le triomphe de Psyché, qui marque ‘la fin du règne du Mal’, que la curiosité initiale de Psyché avait inauguré. »³⁰⁷

As etapas da vida de Psique correspondem às etapas da vida de Ema. Também Ema, adolescente, sonhava com um ideal e vivia uma vida mais paradisíaca, no Romesal; depois, já adulta e casada, resigna-se à sua vida aborrecida e triste e procura, nos seus movimentos de afastamento de casa, em errâncias amorosas, esse ideal, de humilhação em humilhação até chegar à única saída que é a morte.

O Amor ou Eros personifica o desejo abstracto, é um deus poderoso devido à sua extrema beleza: “Le lien entre beauté et pouvoir signifie sans doute l’attrait irrésistible du désir.”³⁰⁸ No centro do debate do livro de Platão, já referido, está patente

³⁰⁶ BRUNEL, *op. cit.*, p.1200.

³⁰⁷ BRUNEL, *Idem*, p. 1208.

³⁰⁸ BRUNEL, *Idem*.

a duplicidade de Eros: é um deus mas também pode ser um demônio, temido pela crueldade insaciável com que manipula as suas vítimas, mas é ele que permite a ascensão ao mundo inteligível.

Fils de Pauvreté et d'Expédient, il tient de sa mère le manque de beau et de bien, et de son père les moyens d'y parvenir, par la procréation selon le corps (amour hétérosexuel) et par la création selon l'âme (amour homosexuel). Cette seconde forme d'amour permet le passage de la beauté d'un corps à l'idée de beauté, donc au monde intelligible, suivant les étapes d'une véritable initiation de l'âme.³⁰⁹

Neste conto de Psique, o Amor desempenha um papel semelhante, no seu sentido alegórico evoca as errâncias da alma humana em busca da beleza ideal. Nas principais interpretações do mito, Brunel refere que «Vénus représente la Libido, et Cupidon la dualité du Désir, qui porte “sur le Bien ou le Mal”: Psyché ne doit pas le voir pour ne pas connaître la concupiscence.»³¹⁰ Todavia, a racionalização e moralização do mito suscita algumas críticas que decorrem do facto de as infelicidades de Psique serem uma consequência do seu desejo de conhecer o Amor, um castigo da sua ousadia e da sua curiosidade, comparável a Eva e Pandora.

No fundo, o acesso ao amor eterno, ao mundo inteligível, só é possível se houver entrega total, dádiva, senão ele desaparece como uma nuvem, é efémero.

Mais uma vez as semelhanças com Ema são evidentes. Nas suas errâncias, Ema acabou por nunca encontrar o amor verdadeiro, nunca houve a entrega necessária à concretização desse amor, que não passava pelo amor físico:

“És bela” dizia a princesa, “mas aqui não chegaste a tempo, a minha criada tem mais razão de ser do que tu, vê como ela serve, como ela deixa escorrer o licor de menta nas paredes do frasco.””Espera, para o pousar sem ruído. Só depois de a gota regressar ao verde e fragrante conteúdo do frasco, ela o pousa, assegurando-se de que tudo está em ordem. Eras capaz dessa firmeza? Essa entrega ao outro, absoluto, capaz de te ignorares na tua solidão, porque servir é isto. Não, não és capaz.”³¹¹

José Augusto França, no artigo “Ema no Vale Abraão”, faz referência à fusão da personagem com o Douro: “As duas personagens, a mulher e o sítio, ou se afrontam ou se fundem, na escolha do destino, Agustina só podia aceitar a segunda e Manoel de

³⁰⁹ BRUNEL, *Idem*, p. 568.

³¹⁰ BRUNEL, *Idem*, p. 1206.

³¹¹ OLIVEIRA, *Idem*.

Oliveira também.”³¹² Há vários momentos ao longo do filme em que, de facto, Ema se confunde com o cenário, como se fosse mais um elemento cénico. Na sala do Romesal, aquando da primeira visita de Carlos, vemos um sofá, um tapete e um biombo bege com motivos florais vermelhos, uma jarra com flores vermelhas e Ema com uma camisola bege com motivos vermelhos. Mais tarde, no Vesúvio, a mesma fusão de cores: o verde das portas da casa, do carro e da bata de Ema, das árvores; as flores vermelhas e o lenço com flores vermelhas que Ema traz na cabeça (Ilustração 67). Depois, quando está para abandonar o Vesúvio, na sala, perante o retrato da Senhora, o fato bege de Ema e os cortinados beges; a mala de viagem, a carteira e os sapatos castanhos de Ema e os móveis castanhos (Ilustração 68). Estas cenas são exemplificativas do outro movimento de Ema em busca de uma identificação, paralelo às relações com os amantes. Nesta busca há também a tentativa de se identificar com a paisagem, que é imponente. E, de facto, se nos afastássemos, Ema tornar-se-ia um ponto indefinido nesta paisagem.

De tantos homens que povoam o filme e vão tropeçando no calvário de Ema, nenhum é tão homem como o Douro. É ele que a atrai e para onde ela corre, é aí que passa os melhores momentos da sua vida. É o Douro, por fim, que a engole, retirando-a das contingências da carne, libertando-a.³¹³



Ilustração 67 – Ema no Vesúvio.

³¹² FRANÇA, José-Augusto – “Ema no Vale Abraão”. *Jornal de Letras*, 12 de Outubro de 1993.

³¹³ FRANÇA, *op. cit.*



Ilustração 68 – Ema no Vesúvio.

Ao longo do filme, o comportamento passivo e submisso de Ema, após a sua metamorfose, evidenciava a sua derrota, vencida pelo contexto, o meio em que vivia; todavia, o desfecho anunciado da história, da sua história, revela o seu triunfo. Não “morreu em terra”, como vaticinaram as Paivoas, libertou-se do peso das amarras dos valores ancestrais, atingiu o absoluto pela morte. Em entrevista ao jornal Público, Manoel de Oliveira considera que “a morte é a única entrada para o absoluto”³¹⁴. É também esta a visão de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*:

Há uma saída para a mulher que chega ao fim da sua recusa: o suicídio. [...] Afogam-se de bom grado, como Ofélia, manifestando a afinidade da mulher com a água passiva e nocturna e na qual parece que a vida pode passivamente dissolver-se.³¹⁵

A estrela que Ema viu na festa em Lamego – através da ligação a Carlos, descendente de Abraão – era o sinal da possibilidade de ascender ao absoluto, para ela estava irremediavelmente ligado a uma vida de errância melancólica e sofrida e que a conduziria à morte.

Em entrevista ao jornal Expresso, aquando da estreia do filme, Oliveira diz que Ema não é uma mulher emancipada, pois a liberdade sexual não lhe confere essa característica. É, sim, uma mulher independente, que usa os seus dotes de mulher, a sua beleza, para ascender a um mundo que desconhecia. As verdadeiras mulheres

³¹⁴ ANDRADE, Sérgio C. – “Ninguém tem medo da morte. É a entrada para o absoluto”. *Público*, 11-12-2008, entrevista a Manoel de Oliveira.

³¹⁵ BEAUVOIR, Simone de – *O Segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Lisboa: Bertrand Editora, 1987, p.429.

emancipadas são a Ritinha e a Senhora, pois a emancipação implica dignidade e Ema, no seu percurso bovarista, acaba por se sentir indigna, humilhada, não lhe restando outra saída a não ser a morte.

Conclusão

A busca do absoluto em *Vale Abraão* não é senão o “estado de alma em balouço” com que a própria Ema se define. Se o bovarismo se caracteriza pelo “desejo de se querer ser outra coisa que não se é” e se as Emmas Bovary, nas adaptações em análise, sonhavam com amor e beleza, meios de aceder a uma plenitude, esta Ema tem, desde logo, esse acesso vedado. Primeiro, marcada pelo defeito físico que vai corromper a sua beleza e vai condicionar todo o seu comportamento; depois, o desejo de amor confundido com a multiplicação de amantes.

Esse desejo de se identificar com um outro, característica universal, é inerente à condição humana. O bovarismo não é senão o mal da civilização, a fragmentação do ser humano, a sua permanente insatisfação em busca da felicidade infinita, que o faz balançar constantemente entre o que é e o que quer ser, entre realidade e sonho.

Impossibilitada de atingir o absoluto, pela beleza e pelo amor, Ema é uma mulher repleta de contradições, numa sociedade conservadora e decadente, admiradora do “desordenado e atrevido”. No seu “estado de alma em balouço” está sempre pronta para voar mais alto, como indicam os planos da mosca e da estátua de Canova, dois objectos com asas que são explícitos do seu desejo de voar. Para Ema, “o desejo de se querer ser outra coisa” será o desejo de querer ser o outro sexo, recusando a submissão à sociedade patriarcal, assumindo o comportamento de uma mulher mais liberal, por vezes de mulher-fatal e gradualmente adoptando um comportamento masculinizado, o que a aproxima de um ser andrógino.

A cisão andrógina é geradora da imperfeição dos seres, há uma exploração do disforme e do anormal, há uma desintegração da ordem e da certeza o que conduz a uma errância, um nomadismo, na tentativa de encontrar a perfeição original, há uma insatisfação constante. Ema é marcada desde a infância por uma deformidade, uma mutilação, que a faz balançar, primeiro fisicamente, transformando-se depois em desequilíbrio e fragmentação mais de pendor psicológico, confrontada numa divisão entre ser e parecer. Quando ela define a rosa ao vento, que é e deixa de ser, para ser mais qualquer coisa, a rosa não consegue ser esse terceiro elemento, essa mais qualquer

coisa e, tal como a rosa, Ema também não consegue, por isso só lhe resta a morte, constituindo esta definição da rosa a síntese do filme:

Tão breve imagem da flor na sua haste, tocada pelo vento, e prestes a deixar cair as suas folhas. Porquê a rosa? Se em contacto com o vento ela deixa de ser rosa. Mas no balouçar já é, e logo deixa de o ser.³¹⁶

Naquele contexto social, “ancorada” no Vale Abraão – enigmático e repleto de secretismos e de cumplicidades - incompreendida e inadaptada, Ema vai assumir uma postura teatral, vai dissimular. À medida que se vai movimentando nos lugares das casas labirínticas e algo sinistras e se vai aproximando do universo masculino, Ema vai ganhando maior determinação. A distância e a desconfiança com que é olhada e com que olha os que a rodeiam são o resultado de uma beleza que atrai mas marginaliza, é perturbadora e é uma ameaça. O seu comportamento de “Bovarinha” e de figura andrógina contribuem para acentuar a sua marginalização e isolamento.

Embora se verifique uma maior hostilidade no seu relacionamento com as mulheres, é com alguns elementos do universo feminino que Ema procura a identificação, nomeadamente com a Senhora do Vesúvio, com a Ritinha e com a própria mãe, mas serão modelos inalcançáveis. Os homens são demasiado fugazes, desaparecem rapidamente; as mulheres permanecem, até as ausentes, pelos retratos. E, de facto, no final são as mulheres que saem vitoriosas, que atingem o absoluto, cada uma à sua maneira: Maria Semblano pela dissimulação constante, pelo jogo social, o que a leva a dizer “ninguém imita melhor do que eu uma bela vida”; Ritinha, pela servidão, pela entrega total ao outro, para servir o outro e Ema pela morte. Na concepção conservadora da mulher – tanto da escritora como do cineasta – Ema só poderia ter este caminho: não quer ser nem boa filha, nem boa dona de casa, nem boa esposa, nem boa mãe, então só pode ser uma “vadia” e ter um fim trágico. Para o Lumiares de Agustina Bessa-Luís: “Ema era uma pessoa comum em busca de situações incomuns, o que podia produzir uma bela tragédia.”³¹⁷ A escritora reforça ainda a pouca importância de Ema, o seu vazio: “Condenada pela sua insignificância. Não era só pobretona, aleijada, mal vestida mas era sobretudo marcada pela insuficiência do desejo.”³¹⁸

³¹⁶ OLIVEIRA, *Idem*.

³¹⁷ BESSA-LUÍS, Agustina – *Vale Abraão*. 5ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2005.

³¹⁸ BESSA-LUÍS, *op.cit.*

Ritinha surge, assim, como uma figura chave no filme, pois ela é o absoluto. Ela é a mulher perfeita que sabe tudo como um deus, “o conhecimento entra-lhe pelos olhos”. Todas são personagens insatisfeitas e, por isso, em movimento (movimento Hegeliano), com exceção de Ritinha, que é deus e sabe tudo, é o estado perfeito, é capaz de negar-se, optando pela virgindade por uma questão quase metafísica e não moral. Ela não precisa de ninguém, transcende isso tudo, não precisa do encontro com o homem, com a outra metade, para se realizar. A importância de Ritinha explica o facto de Manoel de Oliveira a ter poupado à morte, sobrevive à sua patroa, o que não se verifica na história de Agustina.

Em oposição à personagem Ritinha, temos Narciso, o jovem Semblano, apaixonado por si próprio, tal como sugere o seu nome. Caires, também uma personagem em movimento na passagem de homem pobre para homem rico, na tentativa vã de conquistar Ema, representa o lado negativo destas personagens, pois ajoelha-se perante ela. Caires transforma-se no oposto de tudo isto.

O andrógino como possibilidade de realizar o absoluto pode também estar ligado à criação estética, aqui representado pela escritora Maria Semblano. De facto, Proust considera que: « l’androgynie peut être restaurée par la création esthétique : cette dernière est présentée comme une véritable parthénogénèse et elle témoigne des possibilités d’autofécondation, donc de bissexualité mentale de l’artiste.»³¹⁹ A procura do belo, do novo, como meio de acesso ao absoluto. Pela beleza da obra que cria, o artista aproxima-se de Deus, atinge uma transcendência. No entanto, Oliveira ironiza com a escrita de Maria Semblano. Quando esta está em confidências com Carlos e lhe revela que “escrever é dar expressão à vida e à sociedade em que vivemos”, o *racord* utilizado para passar para a cena seguinte - as confidências de Ema a Lumières - é um plano aproximado do livro *Le poète assassiné* de Appollinaire, o que deixa transparecer uma crítica à promissora escritora.

A falta de identidade fixa contribui para uma identidade andrógina. A ambiguidade e a intromissão entre os géneros, observáveis desde a génese com Flaubert, são acentuadas pela reescrita de Agustina Bessa-Luís e pela transposição de Manoel de Oliveira. O cineasta sublinha a temática da androginia em diálogos explícitos sobre o assunto e nas características e atitudes das personagens. Há também um conjunto de

³¹⁹ BRUNEL, Pierre, *op.cit.*, p. 74.

elementos ambivalentes, que remetem para uma dualidade e até uma triplicidade e que reforçam as marcas andróginas deste contexto. Sendo os andróginos identificados como filhos da Lua, Ema é um ser lunar por excelência, cambaleando, ao ritmo dos “Clair de Lune”. E este balouçar é a marca da sua imperfeição, da sua insatisfação e dualidade: é e não é; quer e não quer, hesita entre o ser e o parecer, desfasamento que é acentuado pelo estrategema formal usado pelo cineasta: o desfasamento entre o som e a imagem. Esta discordância é ainda adensada pela hostilidade do ambiente que a rodeia com um conjunto de elementos que indiciam a sua queda e que parecem ser impeditivos de alcançar o absoluto.

Quando Ema se aproxima do espelho, após o encontro com Carlos no velório da tia, e experimenta os vários chapéus, detectamos aí os vários “eus” dissonantes de Ema e perante esse facto, uma certa submissão, um deixar arrastar-se, um deixar-se ficar, como se essa dissolução fosse factor de inércia. Posteriormente, e pelo seu carácter nómada, Ema vai perdendo gradualmente o seu lugar, assistimos mesmo a uma perda de nitidez da imagem, corrompida pelo fumo, nas cenas finais quando tenta seduzir Lumières e quando Carlos se incomoda com o gesto de Ema com o gato.

O movimento constante de Ema e o seu caminhar conduzem-na a uma fragmentação insuportável. O seu final deixa transparecer que a libertação dos costumes não é saída e que, naquele contexto social, os sentimentos se identificam mais com mecanismos de poder e influências sociais. O amor era um tráfico e quando Ema é tratada como mercadoria pelo mordomo Caires que, após enriquecer no estrangeiro, a quer comprar, Ema descobre que não vai conseguir escapar aos códigos sociais vigentes, que a única saída para se libertar daquele contexto opressor é a morte.

Na sua crise de identidade, Ema procura os mesmos gestos de Ritinha, quando lava o chão no Vesúvio, pretendendo talvez atingir o mesmo estado da sua criada – o absoluto – mas é um absoluto que implica entrega total ao outro, que implica a anulação, a submissão e Ema era uma personagem demasiado venerada, demasiado central para se submeter a essa anulação.

A constante recusa de aproximação à Bovary, poderia eventualmente ter permitido a Ema uma outra saída para a sua condição, como sugere Jean Baptiste Renault:

À sa façon, le film reflète ainsi le questionnement d’Ema, cherche comme elle à établir une filiation critique : Val Abraham exprimerait cette lutte entre la répétition d’un drame – la fatalité d’une condition, le drame d’Ema qui peut toujours se rejouer – et la possibilité d’une issue, le rêve d’une émancipation – réécrire sa vie.³²⁰

Ema conhecia o drama da Bovary, não se identificava com ele, mas fatalmente terminou como ela. No entanto, há uma diferença considerável nos dois finais. Ema Paiva não comete suicídio num gesto desesperado e tresloucado. Há nela uma tranquilidade perturbadora, de tão encantadora, no *travelling* final quando caminha sob os laranjais em direcção à morte. Há uma entrega, uma aceitação. Esta cena final é antecedida por uma preparação cuidada do seu fim, despedindo-se das mulheres que eram para ela uma referência - Ritinha e a senhora do Vesúvio: “Ema arranjou-se como se fosse para um baile [...] Deixou o raminho de flores à senhora e percorreu o laranjal que lhe fazia lembrar o tempo da sua virgindade.”³²¹

Esta cena final espelha a concepção de amor de Oliveira: o amor só se atinge com a morte. A fusão dos dois sexos não se resolve enquanto coexistirem dois sexos, só se podem fundir, resolver com um amor platónico, com um amor sem consumação física, com a virgindade.

A tentativa de ultrapassar os limites da sua condição pela identificação com a mentalidade masculina e pelo carácter dominador foi infrutífera. O amor que possibilitava a fusão dos contrários foi confundido com os seus desejos individuais, com a paixão e negou-lhe também uma saída (Ema quer os homens que a não querem e rejeita os homens que mostram verdadeiro interesse por ela: Nelson e Caires). A única fusão possível para Ema foi com a paisagem. Começou gradualmente - plasticamente mostrado pelo cineasta - até à fusão total com o Douro, o rio, a água salvífica que aquietava o fogo do Vesúvio.

Uma obra tão rica como *Vale Abraão* levanta ainda muitas outras pistas de estudo, que aqui não tiveram espaço. Desde logo, as representações artísticas – pictóricas, literárias e musicais – diferentes formas de dispersão artística que acompanham a trajectória de Ema, na fuga à realidade, propiciando o acesso ao imaginário. Muitas destas representações artísticas podem também ser conectadas com

³²⁰ RENAULT, Jean Baptiste – “Ema et son double” 1912 [em linha] site <<http://www.autonomie.org/cinerie/article/emadoble.htm>> (página consultada a 10/12/07).

³²¹ OLIVEIRA, *Idem*.

os francesismos perceptíveis em todo o filme: a Venus de Milo, a Mona Lisa e a estátua de Canova estão no museu do Louvre e dois dos livros são da literatura francesa. Os trechos musicais e os quadros dos anjos na casa das Jacas, ambos do século XIX permitem ainda estabelecer conexões com a fonte flaubertiana a par da lista de francesismos, análise que fica também por fazer.

Depois, poderíamos ainda deambular em torno de: a complexidade da imagem pelos estratagemas formais usados pelo cineasta; a dimensão simbólica e sintética da linguagem cinematográfica; o jogo de olhares entre as personagens; as projecções/os espelhos e a construção, desconstrução do processo de identificação da personagem (de Ema por xemplo); o movimento das personagens - entradas e saídas, chegadas e partidas e os enquadramentos recorrentes – janelas, portas, espelhos, velas.

Há ainda as questões relacionadas com o mito, que nos levaria a visitar e a aprofundar todos os mitos que aqui apenas foram aflorados e que podem ser conectados com a história do *Vale Abraão* e levaria ainda às questões que podem equacionar o facto de Emma Bovary ser ou não um mito literário.

Bibliografia

ACHER, Lionel – “Réécritures et suites de Madame Bovary”. [em linha] site <<http://flaubert.univ-rouen.fr/19derive/19artic.htm>> (página consultada a 10/12/07).

ALEXANDRE, Wilfrid – *Claude Chabrol*. Paris: Du Felin Eds, 2003.

ANDRADE, José Navarro de – “Não há mulheres no céu”. Público, 15 de Outubro, 1993.

AUMONT, Jacques ; MARIE, Michel – *L’analyse des films*. Paris : Nathan, 1988.

AUMONT, Jacques – *L’image*. Paris : Nathan, 1990.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc – *Esthétique du film*. Paris : Nathan, 1993.

BAECQUE, Antoine de ; PARSI, Jacques – *Conversas com Manoel de Oliveira*. Trad. CUNHA, Henrique. Porto: Campo das Letras, 1999.

BALZAC, Honoré de – *La Recherche de l’Absolu*. Paris : Flammarion, 1993.

BARTHES, Roland – *Le degré zéro de l’écriture*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

BARTHES, Roland – *Fragments d’un Discours Amoureux*. Paris : Seuil, 1977.

BARTHES, Roland – *Mitologias*. Trad. E Pref. José Augusto Seabra. Lisboa : Edições 70, 1997.

BARTHES, Roland – *La chambre claire : note sur la photographie*. Coll. Cahiers du Cinéma Gallimard. Paris : Gallimard, 1980.

BAUDELAIRE, Charles – « Madame Bovary par Gustave Flaubert », [em linha], site : <<http://www.bmlisieux.com/littérature/ baudelaire/bovary.htm>> (página consultada a 10/01/2008)

BAZIN, André – *Qu’est-ce que le cinéma ?*. Quatorzième édition. Paris : Les Éditions du Cerf, 2002.

BEAUVOIR, Simone – *O Segundo Sexo*. II A Experiência Viva. Trad.: MILLIET, Sérgio. Venda Nova: Bertrand Editora, 1987.

BERTIN, Célia – *Jean Renoir Cinéaste*. Paris : Gallimard, 2005.

BESSA-LUÍS, Agustina – *Vale Abraão*. 5ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2005.

BRUNEL, Pierre (dir.) – *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris : Ed. Du Rocher, 1988.

BRUNEL, Pierre – *Mythocritique: Théorie et Parcours*. Paris : PUF, 1992.

BULGER, Laura Fernanda – “Configurações e transfigurações em Vale Abraão, de Agustina Bessa-Luís”, Colóquio –Letras, Lisboa, nº 131, Janeiro/Março, 1994.

CABRITA, António – “Ema entre os homens”. *Jornal Expresso*, 16 de Outubro de 1993.

CAETANO, Fernando – “Um Oliveira e uma laranjeira”. *Vida*, 15 de Outubro de 1993.

CALVINO, Italo – *Seis propostas para o novo milénio*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Editorial Teorema, 1990.

CÂMARA, Vasco – “A expulsão do paraíso”. *Público*, 21 de Maio, 1993.

CARCAUD-MACAIRE, Monique – *L’adaptation cinématographique et littéraire*. Paris : Klincksieck, 2004.

CARDOSO, Abílio Hernandez – “A letra e a imagem: o ensino da literatura e o cinema” in *Discursos nº 11-12*, Coimbra, Universidade Aberta, p.15-35.

CEGARRA, Michel - “Cinema e Semiologia” in SEIXO, Maria Alzira (org.), *Análise Semiológica do Texto Fílmico*, Coleção Práticas de Leitura. Lisboa: Editora Arcádia, p.65-165.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1982.

CLERC, Jean-Marie – *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan, 1993.

CLERC, Jean-Marie; CARCAUD-MACAIRE, Monique – *L’adaptation cinématographique et littéraire*. Paris : Kincksieck, 2004.

COELHO, Eduardo Prado – “Manoel Oliveira”. *Público*, 11 de Junho de 1993.

CORDEIRO, Cristina Robalo – “Le mal d’Emma: o bovarismo revisitado”. In: *Revista Portuguesa de Filologia*, Vol. XXV – Tomo II, 2003-2006, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

CRUCHINHO, Fausto – “Manoel de Oliveira ou Manuel de Oliveira?”, conferência proferida por FC, Auditório do Centro de Juventude, Faro, 27 de Abril, 1995.

DA COSTA, João Bénard – *Histórias do cinema*. Coleção Sínteses da Cultura Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

DA COSTA, João Bénard – *Vale Abraão*. 100 dias, 100 filmes. Lisboa: Lisboa 94, 1994.

DA COSTA, João Bénard – “Vale Abraão – 1993”. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 15 de Dezembro, 1998.

DA COSTA, João Bénard – “O livro de Agustina e o filme de Oliveira. Obras que cantam o Douro, o rio onde vive Ema, a deusa branca”. *Vida*, 15 de Outubro, 1993.

DA SILVA, Rodrigues – Dossier Manoel de Oliveira, [em linha], site: <<http://www.madragoafilmes.pt/valeabraao/#>> (página consultada a 10/01/2008).

DELOUX, Jean-Pierre – *Vincente Minnelli*. Paris : Bibliothèque du film, 2000.

D’HONT, Jacques – *Hegel*. Trad. PIEDADE, Emília. Lisboa : Edições 70, 1990.

DIGEON, Claude – *Flaubert*. Paris: Euredit, 2007.

DUMONT, Renaud – *De l’écrit à l’écran : réflexions sur l’adaptation cinématographique*. Paris : L’harmattan, 2007.

FERREIRA, Manuel Cintra – « A paisagem da alma ». *Jornal Expresso*, 16 de Outubro de 1993.

FLAUBERT, Gustave – *Madame Bovary*. Coll. Le Livre de Poche. Paris: Librairie Générale Française, 1983.

FRANÇA, José-Augusto – “ Ema no Vale Abraão”. *Jornal de Letras*, 12 de Outubro de 1993.

GARDIES, André – *Le récit filmique*. Paris : Hachette, 1993.

GAULTIER, Jules - *Le bovarysme, mémoire de la critique, suivi d’une étude de Per Buk, Le principe bovaryque*. Paris : Presses de l’Université – Paris la Sorbonne, 2006.

GAULTIER, Jules de – *Le Bovarysme : la psychologie dans l’oeuvre de Flaubert*. Paris : Éditions du Sandre, 2007.

GEADA, Eduardo – *Os Mundos do Cinema*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

GENETTE, Gérard – *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1992.

GENGEMBRE, Gérard – *Madame Bovary*. Paris : Magnard, 1997.

GOLDMANN, Annie – « Madame Bovary vue par Flaubert, Minnelli et Chabrol » in *C. Action*, nº 65, Agosto de 1992, p. 132-141.

GONÇALVES, Luís Carlos Pimenta – *Postérités de Madame Bovary au Portugal, XIX-XX*. Texto policopiado. Tese de Doutoramento, Université Paris III-Sorbonne nouvelle. Paris: [s.n.], 2002.

GONÇALVES, Teresa – “Estudos de Literatura e Cinema”. *Vértice*, nº93 II Série. Lisboa: Editorial Caminho, Janeiro-Fevereiro, p.120-125.

GRILO, João Mário – *As lições do cinema. Manual de filmologia*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

HAFNER, Pierre – *Jean Renoir*. Marseille: Editions Rivage, 1988.

HERMINE, Micheline - *Destins de Femmes Désir d’Absolu. Essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux*. Paris : Beauchesne Éditeur, 1997.

HERNANDEZ LES, Juan A. – *Cinema e Literatura. A metáfora visual*. Trad. PERES, Ângelo e SOUSA, Isolino de. Porto: Campo das Letras, 2003.

HERVAL, René – *Les Véritables Origines de “Madame Bovary”*. Paris : Librairie Nizet, 1957.

JAUSS, H.R. – *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1990.

JOHNSON, Randal – *Manoel de Oliveira*. University of Illinois, Press, urbana and Chicago, 2007.

JOST, François – “La transfiguration du bal” in *Cinématographe*, 107, Fevereiro de 1985, p. 3-5.

JOURNOT, Marie-Thérèse – *Vocabulário de cinema*. Trad. DUARTE, Pedro Elói. Lisboa: Edições 70, 2005.

KONG, Catherine – *Réalité et mystère dans l’oeuvre de Agustina Bessa-Luís*. Paris : Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984.

KRUEGER, Cheryl – « Being Madame Bovary ». *LI./F./Quarterly*, vol.31, nº 3 / 2003, p. 162-168.

LAVANDIER, Yves – « L’impossible adaptation », In : *La dramaturgie : les mécanismes du récit*, apud: « Cinéma et Littérature » [em linha] site :<<http://www.ac-nice.fr/lettres/nouveau/articles.php?Ing=fr&pg=45&>> (página consultada a 13/11/2007).

LECLERC, Yvan – “Comment une petite femme devient mythique”. [em linha] site <http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/mbmyth.pdf> (página consultada a 10-03-08).

LEME, Carlos Câmara; SEPÚLVEDA, Torcato – “Ema é uma vadia”. Público, 15 de Outubro, 1993.

LEVIEUX, Michèle – « Le cinéma est un sortilège – Manoel de Oliveira ». Paris : Cahiers du cinéma, 1997.

LÉVY, Denis – “Val abraham: modernité et post-romantisme”. Rouen : Cinéluso, 1994.

LÉVY, Denis (dir.) – Manoel de Oliveira. *L’art du cinéma* n°21/22/23, automne 1998.

LIMA, Teresa Macedo – *Textos de Filosofia*. Curso Complementar. Volume 1. Porto: Porto Editora, 1977.

LLOSA, Mario Vargas – *L’orgie perpétuelle (Flaubert et Madame Bovary)*. Paris : Éditions Gallimard, 2006.

LOPES, João (Coord.) – *Manoel de Oliveira 100 anos*. S.L.: Lusomundo Audiovisuais, 2008.

MACHADO, José Pedro – *Dicionário Onomástico e Etimológico da Língua Portuguesa*. Vol.III, 3ª edição. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

MAGNY, Joël – *Claude Chabrol*. Paris : Cahiers du cinéma, 2001.

MALRAUX, André – *Le démon de l’absolu, in Oeuvres complètes*, tome 2, coll, Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1996.

MARQUES, Marina Graça Martins – *Do moderno ao pós-moderno: projecções da mulher nos espelhos deformantes: Gustave Flaubert e Agustina Bessa-Luís*. Texto policopiado. Tese de Mestrado em Literaturas Comparadas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa: [s.n.], 2005.

MARTIN, Marcel – *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. ANTÓNIO, Lauro e COLARES, Maria Eduarda. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINEZ, Michel – *Madame Bovary de Gustave Flaubert*. Paris : Bordas, 2003.

MATOS-CRUZ, José de – *Manoel de Oliveira e a montra das tentações*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1996.

MENEY, Patrick – *Madame Bovary sort ses griffes*. Paris: Éditions de la table ronde, 1997.

METZ, Christian – *Essais sur la signification au cinéma*, tomo I. Paris : Éditions Klincksieck, 1983.

METZ, Christian – *Essais sur la signification au cinéma*, tomo II. Paris : Éditions Klincksieck, 1986.

MIMOSO-RUIZ, Duarte – « Luisa et Ema : deux Bovary portugaises ? (Eça de Queirós, Agustina Bessa-Luís, Manoel de Oliveira) ». In: CABANÈS, Jean-Louis, Voix de l'écrivain - Mélanges offerts à Guy Sagnes. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1996.

MINNELLI, Vincenti – *Madame Bovary*, com Jennifer Jones, Louis Jordan, James Mason. EUA, 1949, 103mn, DVD, Warner Home Vidéo.

MORAY, Mercedes – « Emma Bovary, un siècle et demi de vie ». [em linha], site : <http://www.cubarte-rançais.cult.cu/global/loader.php?cat=actualidae&cont=showarticulo.php&cid=430&secion=Lettres> (página consultada a 10/01/2008).

MOUREN, Yannick – « Le film comme hypertexte – typologie des transpositions du livre au film » in Poétique n° 93, p. 113-122.

NEEFS, Jacques (coord.) – « Les vies de Madame Bovary ». *Le Magazine Littéraire*, n° 458, novembre 2006. [em linha] site <http://www.magazine-litteraire.com/dossiers/dos_458.htm> (página consultada a 10/12/07).

ODIN, Roger – *Cinéma et production de sens*. Paris : Armand Colin, 1990.

OLIVEIRA, Manoel de – *Vale Abraão*, com Leonor Silveira, Luís Miguel Cintra, Ruy de Carvalho. Portugal/França/Suíça, 1993, 187mn (versão integral 203mn), DVD, Madragoa filmes.

PAGEAUX, Daniel-Henri – *La littérature générale et comparée*. Paris : Armand Collin, 1994.

PALANTE, Georges – *Le Bovarysme. Une moderne Philosophie de L'illusion*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2008.

PALANTE, Georges – *La philosophie du bovarysme*. Paris : Éditions du Sandre, 2005.

PARSI, Jacques (dir.) – *Manoel de Oliveira*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2001.

PASETTI, Chiara [em linha] site: <<http://flaubert.univ-rouen.fr/19derive/chiara.htm>> (página consultada a 13/11/2003).

PEREIRA, José Vaz – “À procura de Ema”. *Sete*, 14-10-1993.

PEREIRA, José Vaz – “Pelo rio abaixo”. *Jornal Sete*, 14 de Outubro de 1993.

PHILIPPE, Claude-Jean – *Jean Renoir: une vie en oeuvres*. Paris : Grasset, 2005.

PLATÃO – *O Banquete*. Trad. MARINHO, Sampaio. Mem Martins : Publicações Europa-América, 1986.

PORTUGAL, Paulo – “O vale original”. *Jornal de Letras*, 12 de Outubro de 1993.

POYET, Thierry – *Madame Bovary, le roman des lettres*. Paris : L’Harmattan, 2007.

RAMOS, Jorge Leitão – *Dicionário do cinema português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

RAMOS, Jorge Leitão – “O cinema é um acto mundano”. *Jornal Expresso*, 16 de Outubro de 1993.

RAMOS, Jorge Leitão – Entrevista com Manoel de Oliveira. *Jornal Expresso*, 16 de Outubro de 1993.

REGIER, Guy – *Profil de Madame Bovary de Flaubert*. Paris: Hatier, 1987.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. – *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000.

RENAULT, Jean Baptiste – “Ema et son double” 1912 [em linha] site <<http://www.autonomie.org/cinerie/article/emadoble.htm>> (página consultada a 10/12/07).

RENOIR, Jean – *Écrits (1926-1971)*. S.l. : Éditions Ramsay pour l’éditon de poche, 2006.

RENOIR, Jean; TRUFFAUT, François – *Ma vie et mes films*. Paris : Flammarion, 2005.

RODRIGUES, António (org.) e outros – *Jean Renoir*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2005.

SANDES, Maria Paulo Morgado – *Agustina Bessa-Luís leitora de Flaubert: o “bovarysme” como busca da identidade*. Texto policopiado. Tese de Mestrado em Literaturas Comparadas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: [s.n.], 1995.

SANTOS, Paulo Alexandre Jorge dos – *Vale Abraão, romance de Agustina Bessa-Luís e filme de Manoel de Oliveira: uma perspectiva comparatista*. Texto Policopiado. Tese de Mestrado em Literaturas Comparadas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: [s.n.], 1998.

SANTOS, Pedro Marta – « Vale tudo menos tirar olhos ». *Vida*, 8 de Outubro de 199.

SARTRE, Jean-Paul – “La recherche de l’absolu”, in *Situations, III*. Paris : Gallimard, 2003.

SCHMIDT, Joël – *Dicionário de mitologia grega e romana*. Lisboa: Edições 70, 1995.

SEABRA, Augusto M. – “Falemos então de Ema”. Público, 15 de Outubro, 1993.

SEIXO, Maria Alzira – *Análise semiológica do texto fílmico*, Colecção Práticas de leitura. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

SEPÚLVEDA, Torcato – “As bruxas de Agustina”. Público, 15 de Outubro, 1993.

SERCEAU, Michel – *L’adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et Lectures*. Liège : CEFAL, 1999.

SMADJA, Éric – *Le rire*. Coll. Que sais-je ?, n°2766. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.

TERRIEN, Nicole – *Madame Bovary: le bovarysme et la littérature de langue anglaise*. Rouen : PU Rouen, 2004.

TODOROV, Tzvetan – *Les aventuriers de l’absolu*. Paris : Robert Laffont, 2005.

TORRES, Mário Jorge – “Oliveira – o passado e o presente”. Público, 15 de Outubro, 1993.

TORRES, Mário Jorge – *Manoel de Oliveira*. [S.l.]: Prisa Innova [distrib.], 2008. (Colecção Grandes Realizadores, n° 25).

TROYAT, Henri – *Flaubert*. Paris: Flammarion, 1997.

VARGAS LLOSA, Mário – *L’orgie perpétuelle: Flaubert et Madame Bovary*. Paris, Gallimard, 1978.

VISY, Gilles – « Emma & Chabrol – Adaptation et dérision d’un bovarysme très bourgeois » [em linha] site <<http://www.cadrage.net/dossier/bovary.htm>> (página consultada a 10/12/07).

WOLLEN, Peter – *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

ZENKINE, Serge – *Madame Bovary et l’oppression realiste*. Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal, 1999.

Anexos

Doc.1

Capítulo 1 – O Vale Abraão

Narrador - No Vale de Abraão, lugar do Homem chamado inutilmente à consciência do seu orgulho de vergonha, de cólera, passavam-se e passam-se coisas que pertencem ao muno dos sonhos, o mundo mais hipócrita que há.

O patriarca Abraão tinha um costume arcaico, o de usar a beleza da mulher, Sara, como solução das suas dificuldades. Para isso, intitulava-a sua irmã, que lhe deixava caminho para o desejo dos outros homens.

No século XVIII, o rio Paiva servia de limite sul à terrênciã de Lamego e lá vivia um físico engenhoso, curador de fleumões malignos chamado Abraão de Paiva. Apanhado em maus lençóis com uma dona de Moimenta, que abortou em condições desastrosas, ele deu-se ao cuidado de descer a ribeira de Balsemão e ir cair em sítio recatado como convinha à sua sina ofuscada.

É o Vale de Abraão, com as suas quintas e lugares de sombra, que parecem acentuar a memória de um trânsito mourisco, que, de Granada, trazia as mercadorias do Oriente.

O actual descendente dos Paivas chama-se Carlos. Estudou medicina, casou com uma viúva e ficou ancorado no Vale Abraão.

Um dia, Carlos Paiva veio a Lamego, uma cidade ao lado de Vale Abraão, por altura das festas de N.Sr^a dos Remédios. Aí, deu com a filha de 14 anos de um homem de bons modos, a comer uma cambulhada de enguias num restaurante da praça.

Ema viu um sinal naquela estrela da festa.

Carlos – São pingos de mel. E frescos.

Ema – Não, não! Deixe-lhes para que se saboreie a especialidade.

Cardeano – Agradece ao menos a gentileza deste senhor. O senhor...

Carlos – Carlos, Carlos de Paiva.

Ema – Carlos? Obrigada, Sr. Carlos.

Carlos – Carlos, sim, Carlos. Médico e lavrador para a servir

Cardeano – Lavrador e médico? Eu já sofri males de saúde. Mas está aí de pé. Por favor, sente-se. Males, sabe, coisas de saúde que, estranhamente me foram passando com a idade. E o que é curioso...

Narrador - A alma do velho ilumina-se com a presença de um médico lavrador. Contou-lhe as doenças passadas como quem conta a viagem da Nau Catrineta. Sobre a mulher falou pouco. Não era remota a viuvez e sentia a falta da bonita esposa, parecida com Ema que era filha única.

Cardeano – Era muito parecida com a minha filha.

Carlos – Tenho um tio na Penageia, em Estremadouro.

Cardeano – Ah, sim? Eu também tenho lá família.

Narrador – De Estremadouro saíram com um parentesco que os aproximou mais. O velho deu-lhe o endereço e convidou a visitá-lo e que o chamava se estivesse doente.

Cardeano – Eu fui realmente restabelecendo-me e hoje sou uma pessoa quase saudável.

Carlos – Mal sina a dos doutores. Só são bem-vindos para purgas e sangrias.

Narrador - Ema achou-o parvo. Ninguém mais se purgava para aliviar os humores e muito menos lancetava as veias. Mas percebeu que falava com arte e varonil graça. Não o viu mais nem pensou nele. Nunca.

Capítulo 2 – A mulher de Carlos

Narrador – Carlos Paiva voltou para casa. A mulher estava a lavar os pés, que tinham um petigo nos dedos e aplicava pós amarelos. Ela era carrancuda, ralhava alto, vestia-se mal. De repente, Carlos deu-se conta disso tudo e tornou-se manso e amável com ela. Deu-lhe razão em tudo, ela desconfiou.

Mulher – Viu alguém!

Narrador – Pensou com a lucidez de condenado à morte. Passou a espiá-lo. O tempo passou e não aconteceu mais nada. Sabe-se lá quando o coração sofre ou ganha carvão para manter o calor.

Capítulo 3 – A vida no Romesal

Carlos – Ouve lá, onde fica o Romesal?

Rapaz 1 – Onde fica o Romesal?

Rapaz 2 – Responde lá, pá.

Rapaz 1 – O Romesal está í à sua frente, mas cautela

Rapaz 2 – Sim, vá com cuidado.

Narrador - Não havia que dizer quando Paulino Cardeano mandou subir Carlos. Estava enroupado numa velha samarra, era um dia de Outono frio e não havia aquecimento na sala., ao cimo da escada, ao cimo da escadaria.

Cardeano – Então o que o traz por cá, Dr. Carlos...

Carlos – Paiva. Carlos Paiva.

Cardeano – Exacto. Dr. Carlos Paiva.

Carlos – O que eu procurava, Sr. Cardeano, era um vinho fino, e conhecedor como sei que é, vinha pedir-lhe conselho. Queria uma coisa garantida de adegas particulares.

Cardeano – Eu não tenho, mas pode-se arranjar. Mas é mais caro, Sr. Doutor. Bebida de reis. Mesmo os reis bebem as zurrapas julgam que estão a ser bem servidos. Eu sou, posso jurar.

Narrador - Ema parecia mais bonita com os seus cabelos loiros a caírem-lhe como fios de ouro sobre a grossa lã de pullover de pescador.

Cardeano – É o Dr. Carlos. Lembras-te em Lamego?

Ema – Não, não me lembro.

Narrador - Ema disse que não, mas recordava-se. E achou-o bonito, com dentes certos e brancos, dentes de caixeiro, ela pensava que os caixeiros tinham que sorrir muito e deviam ter os dentes assim.

Ema – Em Lamego?

Cardeano – Sim, em Lamego.

Carlos – Tenho de ir ver alguns doentes.

Cardeano – É visita de médico, e é mesmo. Ema, traz um cálice e umas bolachas.

Ema – Não há bolachas nenhuma.

Carlos – Não se incomode.

Narrador - Inesperadamente, deu com o oratório antigo que o surpreendeu na sua originalidade e beleza.

Cardeano – É uma bela peça. Uma herança antiga, da devoção da minha irmã Augusta, que hoje não está em casa. Cala-te, Jordão! És parvo ou quê?

Narrador – Cardeano foi acompanhar Carlos e fê-lo sair como o fizera entrar, pelo portão principal que não se abria quase nunca. Carlos atirou-se para dentro do carro com uma amargura absurda dizendo para consigo “Quem se julga ela?”

Ema ficara órfã aos 6 anos. Tivera uma vez dor de ouvidos e deitaram-lhe leite materno para suavizar. Lembrava-se desse lento gotejar e do seio brando a que se encostava.

O resto era um segredo e alucinado parentesco com o ventre de onde viera onde tudo se movia com uma elasticidade confortável. Talvez as paredes do útero, raiadas de pregas que cediam ao seu peso, à nutrição, ao crescimento dos pés e das mãos.

Ema – A tia Augusta comunga todos os dias, e reza tanto que deve ter no céu uma cadeira de braços.

Tia – Tens razão no que dizes. Nosso Senhor sabe que eu não posso estar muito tempo sem pousar os cotovelos. Mas olha, Ema, devias crer mais em Deus, e rezar, e não leres esses romances de amor. As mulheres não têm que ler livros. Não são coisas que verdadeiramente lhes interessem.

Ema – Porquê?

Tia - Porque elas são muito poderosas, mesmo sem lerem o Amadis de Gaula e o Rolando Furioso, que, no entanto, amaram senhoras sem letras e sem latim nenhum

Narrador - Ema olhava o oratório como se se despojasse do peso de uma farda cheia de bordados e condecorações. Ao tempo, era uma memória teatral e inumana da mãe defunta estendida diante daquele móvel, que funcionava como um cenário.

Ema - A tia receia de mim. Sentia-se mais segura se eu fosse para freira, gostava de me ver com touca e um rosário à cinta, como a tia usa.

Narrador - Aquele riso, fino e vibrante, era como o cântico da fêmea em resposta ao apelo distante do rouxinol macho.

Tia - Menina, que modos. Mais continência!

Criadas – na cozinha – Marina, Branca, Alice

- Freira, a nossa menina ...

- Sim, parece que sim.

- Era o que mais faltava.

Marina tinha um génio bravo e os rapazes que a pretendiam recuavam, pensando o caso.

- Também digo, tão boa e tão bonita, meter-se num convento. Credo!

Branca era mais dócil: gostava de homens, sem submissão, apenas por vício. Alice tinha o seu plano, casar um dia com alguém acima dos seus meios. Todas traziam novidades.

A lavadeira era muda, de uma família de mudos e de idiotas. Mas ela, Ritinha, singularmente curiosa e alegre de perceber o mundo, parecia um tronco de videira forte, mas flexível.

A casa era um ninho de abelhas que fervilhava de ditos, intrigas, coisas maliciosas. Falavam do desejo e do sexo, ou de paixões várias e sentidas.

A lavar roupa

- Ela não ouve, não adianta falar-lhe.

- Não ouve, não. Mas sabe mais do que nós.

- Lá isso é verdade. Até conhece a casta da uva só pela nódoa da roupa.

- E pelo sangue dos panos? Sé é vermelho e fresco, ela conhece logo que é virgem. Se for escuro, diz que é de mulher casada, se for mais carregado, então é porque está para acabar.

- Ora, ora, sabes que mais? Vá-se lá saber o que ela sabe, se não fala.

- Não fala, não. Mas a gente não vê nos olhos o que ela não diz? E nos gestos como reage?

- E como não há-de reagir um homem com tão boas mulheres, que me dizem?

- Olha, olha, não querem lá ver!

- Olha, olha, digo eu! Então não é uma pena vê-las aí com os braços metidos na água fria, quando seria melhor estarem metidos no calor de um homem.

- Não querias mais nada. Estafermo!

- Eu querer, queria, se fosse uma como tu ...

- Some-te mas é daqui, raio de homem!

- Ai, que raio de mulheres!

- Ai os homens!

- Suspiras, mulher?

- E tu, se calhar não ...

- E não.

- E sim.

- E não.

- ...

- Pronto? Pronto, não!

- Ora sim, ora não... ora não, ora si. Ora, ora!

Narrador - Ritinha, bonita como era, não escapava à concupiscência dos homens, em cujo olhar ela via um abismo que a atraía como um íman. Mas resistia. Mesmo quando lhe apareceu um apaixonado de quem gostava e queria casar com ela. Pressentiu que o futuro lhe daria filhos surdos-mudos, e que o marido se mataria depois, por desgosto. E assim se conservou pura até ao fim.

Capítulo 4 – Visita às manas Mellos

Até aos 14 anos, Ema, podia dizer-se que não pôs o pé fora de casa, mesmo no dia da comunhão solene recebeu o Senhor no oratório de casa. Saiu uma vez e só para se mostrar às senhoras Mellos, gente distinta, avaliadora, culta, que passava o Inverno em Cascais. Agora, estavam no Solar do Viço. Eram duas irmãs, uma viúva.

Ema entrou disfarçando o seu ligeiro cambalear. Subiu a escadaria de pedra e assustou-se quando, ao dar a volta no patamar, se viu reflectida inesperadamente no espelho e ficou como que hipnotizada.

Depois, entrou na sala grande e as irmãs, assim que a viram e sem troca de palavras, entre elas transitou o mesmo pensamento nefasto. “Esta menina já é uma mulher assustadora”. Ema significava a extremidade de qualquer coisa. A sua beleza constituía uma exuberância e, como tal, um perigo.

- Há qualquer coisa que repugna. Tudo nela tem um ar sinistro, a começar pela beleza.

- Acha-a assim bonita?

- Não sei como explicar. A beleza dela confunde-se com uma espécie de génio. Aproxima-te.

- Queremos ver-te.

- Sim, queremos ver-te, de perto.

- Estás muito bem. Não acha, mana?

- Não está mal. Não está mal!

Narrador - Ema abriu um sorriso como se fosse para morder, e as manas Mellos concluíram em definitivo e sem dúvida, que a menina seria uma mulher ameaçadora.

- Então as senhoras Mello?

- Olhe, pai ... nada agradável, farejaram-me como se fosse um animal.

- Mas é gente muito educada.

- Sim, talvez. Uma educação própria para cabeças duras e nervos a condizer.

- Não estarás a ser demasiado rigorosa, minha filha?

- Digo o que sinto, pai.

- Tenho uma surpresa para ti. (oferece-lhe colar) è uma recordação da Comunhão Solene.

Ema junto às vinhas, incomodada com o olhar dos trabalhadores:

- Insolentes. Não-de pagá-las!

Narrador - Ema não sabia como enfrentar esse grupo tão acirrado, capaz de a desnudar com um furor cego e fútil. Mas não seria imaginação e eles estavam inocentes? E só ela era a causadora de uma vontade aterradora, fechada a qualquer generosidade.

Capítulo 5 – A Varanda

O desejo deles parecia-lhe uma coisa lúcida e criminosa, e a única coisa por que se esperava tão pacientemente, a morte. O facto de Ema frequentar muito a varanda provocava bastantes percalços. Aquele muro era uma espécie de baluarte. Também acontecia atropelarem gatos e cães, ou seguirem em ziguezague..., causando pânico nas redondezas. As coisas foram piorando e chegaram aos ouvidos das autoridades.

Acidente

- Marina! Alice! Que gente tenho eu comigo, que não sei o que se passa aqui? O que é que há com a menina? O Sr. Presidente veio queixar-se que os veículos vão contra o muro da varanda por causa da menina, e que até há mortos!

- Responda, Marina!

-A menina ... A menina Ema?

- Sim, a menina Ema!

- Pois, a menina Ema. Bem, a menina Ema parece que vai espreitar à varanda, mas não é sempre.

- Mas isso de se despistarem deve ser por causa dos janelões da varanda, que encandeiam os motoristas, não é por causa da menina.

- Absolutamente!

Narrador – Quando Cardeano usava o advérbio “absolutamente”, fazia-o como os advogados, para ganhar tempo. Ficou assente que eram os vidros dos janelões da varanda-estufa que, abrasados pelo sol, expediam faíscas e cegavam os motoristas. Aquele varanda envidraçada estava cheia de begónias e avencas e cólios vermelhos. Dali se acenava o comboio das 4, que levava para o Porto os parentes e as visitas.

Jantar – Natal

Cardeano -Estes meninos são uns amores, uns amores

Tia - Ema adoeceu gravemente aos 5 anos. Não faltaram as promessas. Restabeleceu-se, mas ficou lesionada na perna esquerda.

Cardeano - Ficou aleijada, foi uma pena.

Nelson - Mas nem se dá conta

Homem - Como nem se dá conta?

Craida - Estás a ver, este não grama a menina Ema.

Nelson - Não admira, a beleza é aquilo que mais abate o nosso fingimento.

Narrador – O Nelson abandonara a ideia de ser padre e meteu-se com Branca, a criada da casa, em escondidos amores, mas estava enamorado por Ema.

Ema - Não me acho assim bonita.

Nelson - É porque não se quer ver ao espelho.

Criada - Este gosta dela.

- Estou a ver, estou a ver.

Cardeano - Mas lá por causa daquele maldito muro, daquela varanda fatídica, aqui o nosso presidente da Câmara, o Sr. Homero, uma migo, vejam lá, e queria que eu mandasse recuar a varanda, imaginem. Eu cheguei a temer um mandato de prisão para a minha filha.

Homero - Não é bem assim, Sr. Cardeano. Bem vê, o meu cargo impõe responsabilidades. E o povo queixava-se.

Cardeano - Só lhe digo: o que um pai sofre, Sr. Homero, o que um pai sofre.

Nelson - É o preço de ter uma filha tão bonita”

Cardeano - O que ela não torna é a aparecer naquela maldita varanda.

Mulher - Tão bonita e ainda não tem noivo?

Mulher - Meninas bonitas devem casar novas.

Cardeano - Eu também acho, eu também acho.

Homero - Pois, pois...

Mulher - Eu não devia comer doces, mas sou tão gulosa.

Cardeano - Mas diz muito bem, diz muito bem, a Ema já está na altura de casar. Ela tem muitos pretendentes. Fico sem a santa companhia de uma filha, mas posso ter uns netinhos assim traquinas, como o Dr. Carmesim e a Chélinha, são uns amores, uns amores. Que dizes, Ema?

Ema - Meu pai, não vamos falar disso aqui.

Nelson - Qual maior amor do que o do esposo para quem a formosura é obra de muito amor.

Cardeano – Que linda frase! Branca, que desastrada! ... Ema, que desplante!

Narrador - sonhos, apetites, manias, que nada mais são do que o desejo de ser uma outra pessoa. De arrancar desses símbolos do corpo, o sexo e os olhos, que primeiro pecam. A natureza da pessoa em toda a sua difusa corrente de movimentos. Movimentos ignóbeis, porque são idênticos à antiga hoste de mulheres profetas consagradas a uma ascese que os homens proíbem, para atribuir ao amor a mediocridade vivida por Eros. Ema sabia os casos de indizíveis percalços, em que o amor desempenhava um papel decisivo, porque sustentava a permanência da juventude através desse espírito de submissão.

Narrador – O tempo passou, a tia Augusta adoeceu e a morte veio súbita e inesperada, como sempre. Ema sofreu um choque. Apesar de modesta e silenciosa como era a tia Augusta, sentiu muito a sua morte. A criada, Branca, não pôde ajudar em nada. Acometida de fortes dores de barriga, ficou de cama no seu quarto. E Paulino Cardeano mandou chamar à pressa o Dr. Paiva.

Carlos surpreendeu-se ao ver Ema mais bela e esbelta, agora tocada por uma mágoa. Ema achou Carlos abatido e descobriu nela própria um apetite pelas coisas tristes, como se fossem o galardão dos seus sacrifícios.

Cardeano - Obrigado por ter vindo à minha chamada, mas aconteceu tudo de modo precipitado. Só desgraças vêm ter comigo.

Carlos - Cheguei tarde, quer dizer que cheguei tarde.

Cardeano - Não foi por causa da minha irmã, coitada, foi uma coisa inesperada. Deus a tenha com ele.

Carlos - Os meus sentimentos.

Ema - Muito obrigada.

Cardeano - Muito obrigado, muito obrigado. Mas agora reparo, também está de luto.

Carlos - Por morte de minha mulher. E foi uma coisa também assim súbita.

Cardeano - Lamentamos muito. Os nossos sentimentos.

Carlos - Muito obrigado.

Narrador - Os sacrifícios de Ema eram aborrecer a vida que levava. Já não lhe apetecia frequentar a varanda do jardim, nem mostrar-se em toda a sua arrebatadora beleza. Para que queria a beleza se não podia ser admirada senão por caixeiros e trabalhadores de pau e pica?

Cardeano - Dr. Paiva, gostaria que visse uma das minhas criadas, a Branca. Está com muitas cólicas. Ema, acompanha o Dr. Paiva.

Ema - Faça favor de me seguir, Sr. Doutor. ...Branca, está aqui o Dr. Carlos Paiva. ... Faça o favor de entrar.

Narrador – A fraqueza imitava a força. Bastava um golpe hábil e Ema cairia. O golpe não tinha leis, tomava as mais absurdas formas. Percebeu que só podia fazer uma coisa: dissimular, dar-se por morta. Sim, foi o Nelson, o seminarista sem vocação e que não foi para padre. Branca engravidou dele e depois abortou, tudo com muito sigilo, e a escusa da casa inteira.

Carlos decidiu guardar segredo e não a denunciou.

Narrador – A beleza parecia abrir-se sob a superfície sedosa de uma dor dormente. Era como uma fera que tem fome, um animal, pequeno ainda, mas cujo porte denuncia já todas as graças da vontade predadora. Sentiu que os laços com a mediocridade e o amor dos caminhos da infância estavam soltos. Assim como soltara a massa dos seus cabelos castanhos, também o coração perdia uma espécie de constrangimento, onde, no entanto, ele bebia uma felicidade nunca mais recuperável.

A mãe de Ema era a quarta filha de uma dessas casas, primeiro abastadas e depois decadentes. Ema lembrava-se ainda daqueles postais em folhetim, que enchiam as caixas de chapéus e que a mãe recebia de Lausanne e de Paris.

Capítulo 6 – “Vou-me casar e nem sequer gosto dele”

Narrador - O seminarista Nelson casou com uma herdeira, cuja sensualidade está no que se omite. Constou que a noiva quase o violou antes e depois de casar e que morreu cedo, deixando-o a uma amiga como quem deixa um colar de pérolas.

Na Primavera, Ema estava noiva. Carlos sentiu-se, de certa maneira, embrutecido de felicidade. Adiou duas vezes o casamento como para provar que resistia a essa mulher que tanto amava. O que ele temia, era a resoluta presença de Ema, que se distinguia tão bem da submissão fútil em que se criara.

Ema - Olha, além, o rio está diferente.

Narrador - Ema pensou que, porventura no fundo, havia ainda desses peixes gigantes que raramente assomavam das profundidades a cabeça brilhante.

Criada - Assim não se pode provar o vestido.

Ema - Anda ver, mudou!

Criada - Não, menina, é o rio Douro, que sempre esteve ali.

Ema - É um homem.

Criada - Um homem?

Ema - Sim. A esta distância, um homem faria o efeito de um alfinete.

Criada - Está realmente turvo o rio, e enublado o dia. Não consigo ver bem, mas parece...

Ema - Um barco. Um barco à deriva.

Criada - Deve ser. Ah, já vejo. É o barco dos passageiros que leva gente ara as termas.

Ema - Que disparate! Vou-me casar e nem sequer gosto dele.

Criada - Menina, mas que despropósito! Lembra-se de dizer cada coisa! Valha-nos Deus! Valha-nos Nossa Senhora!

Narrador – Marina distraiu-a com as perguntas que lhe fazia e depois Branca veio ajudá-la a vestir, trazendo a costureira Judite, como se fosse uma portadora de ofertas.

Ema - Isso, uma coisa azul para me dar sorte. Outra coisa azul para dar sorte. Nunca é demais!

Criada - Tem aqui os sapatos azuis, como a menina queria.

Ema - Azul, muito azul para dar sorte.

Narrador- Carlos fez questão em que a cerimónia da igreja se realizasse na capelinha de Vale Abraão. E Paulino Cardeano aceitou, com a condição de que a boda fosse em sua casa, no Romesal.

Padre – ...parentes e amigos a fim de vos receber como marido e mulher, sagrando um vínculo que se quer eterno, bem como para além da morte. É o casamento uma convergência consciente de vontades, que conduz dois seres a fundirem-se, em corpo e alma, num destino comum, qualquer que seja a sorte...

Narrador – O Nelson, seminarista desistente por falta de verdadeira vocação, já casado agora pela segunda vez, na verdade amava Ema. Quando soube do casamento de Ema, Nelson chorou como uma vide e encostou-se à cadeira de palha como se fosse para morrer. Nelson lembrava-se do tempo em que tivera Branca nos braços, lá na varanda

envidraçada, cheia de begónias e outras plantas de estufa, onde o casal de periquitos, a ouvirem os gemidos dos amantes, piavam de alegria.

Padre- O Sr. Carlos decerto pensou bem no acto que vai realizar.

Narrador - Ao cair da noite, no Romesal, durante a boda, um rouxinol cantava com um trinado tão genial, que arrastava a alma de quem o ouvia.

Sim, é certo das janelas do Romesal, via-se o Vale Abraão, terra de Paivas, de Lumiães e de Semblanos.

Ema não conseguira que Branca a seguisse, temerosa que estava de perder casamento com um cabo da guarda. E Marina também se escusou, porque estava noiva. Só Ritinha, a muda, veio para Vale Abraão.

Carlos estava sempre fora em visita aos doentes. Ema sentia-se desacompanhada. E até com as frequentes chamadas nocturnas, Carlos optou por dormir em quartos separados, por respeito ao sono de sua mulher.

Ritinha, a muda, era uma espia extraordinária. A falta dos sentidos do ouvido e da fala desenvolvera nela faculdades finíssimas. Nada lhe escapava. A sua devoção e fidelidade eram como a de um cão e Ema sentia por ela uma ternura profunda. Entregava-lhe tudo: chaves, garrafeira, jóias e correspondência.

Cunhada - Queres acompanhar-nos?

Ema - Não, fico aqui mais um bocado.

Cunhada - Vem para casa connosco, Ema.

Ema - Não, estou aqui bem.

Cunhada - Se estás assim bem, nós vamos andando.

Narrador – Mais tarde, as irmãs de Carlos, as Paivoas, acusaram-na de perder um lenço de bolso e Ritinha partiu, muito seca, sem dar explicações. De resto, Carlos achava-a inútil, porque não podia atender o telefone. Ema ficou um tempo amuada. Ritinha fazia-lhe falta. Era o seu bobo, a sua aia. Era o elo que a ligava ainda ao Romesal, ao seu belo espaço de corredores e átrios, à sua infância. Com o intuito de quebrar o amuo de Ema, Carlos levou-a no Domingo seguinte à missa da capela da Quinta da Caverneira, dos Semblanos, um cavalo oriundo de famílias das mais distintas da região.

Capítulo 7 – A missa na Caverneira

Das famílias mais distintas da região. Olhares durante a missa.

Advento – preparação para o Natal

Padre – S. Lucas...

Narrador- As Paivoas achavam Ema leviana. Carlos caiu na infâmia ilegítima de investigar a moral de Ema. Mas nada encontrou de mal. Ela era pura como as estrelas.

Capítulo 8 – Paulino Cardeano

Narrador – Paulino Cardeano, agora só no Romesal, detinha-se frente ao oratório que lhe despertava um mundo de recordações. Quando viu a filha casada chorou e bebeu demais. O que o pôs mais sombrio ainda. Achou que a filha pouco sabia de homens e tinha a impressão de que Carlos não era marido que convinha a Ema. E ficou por longo tempo com os olhos e o pensamento postos no Vale Abraão.

Ritinha, a muda, voltou para o Romesal. E Ema, que provinha desta casa onde ela era soberana, sentia-se desamparada no Vale Abraão.

Capítulo 9 - O baile das Jacas

Narrador - Tudo começou quando Carlos a levou ao baile de Jacas. Teve um convite expresso dos Lumières que de resto aproveitavam para conhecer Ema, sem se comprometerem a aceitá-la. Tinha chovido, mas fazia luar. O brilho das folhas e das estrelas que se percebiam por entre os ramos das árvores, davam àquela noite um tom de compaixão sublime.

Lumières – Consente? não é o tipo de pessoa que se espera encontrar aqui, apesar de eu a ter convidado.

Ema – Porquê? é um baile como outro qualquer.

Lumières - Conhece outro qualquer?

Ema – Não, por isso digo “outro qualquer”. Não se parecem todos? No cinema, são todos iguais

Narrador - Lumières não estava a ouvir, pensava que se Ema aprendesse a vestir-se, ia causar algum sobressalto naquela sociedade.

Ema – Ficou aborrecido?

Osório – Como é que pode estar aborrecido diante de uma tal beldade?

Lumières - Mas não, de maneira nenhuma, pelo contrário. Pensava justamente em como a beleza pode ser tão perturbante. (Mostra a figura no azulejo) Olhe ali aquela figura. A lua, na sua pureza romântica, e o anjo de mão no peito submisso como um Cupido. Olhe este. Mostra o sol, a sua força erótica escaldante, rei da criação e símbolo do amor. Veja como o Cupido feito anjo o adora. Uma bela mulher pode esconder na pureza romântica do seu rosto o fogo dum desejo ardente.

Osório – Sim, quando tenho um rosto como o desta senhora.

Lumières - Permita-lhe que lhe apresente este amigo. Proprietário da Quinta do Vesúvio e conhecedor do mundo pelas constantes viagens que faz. É o Fernando Osório. É a mulher do Dr. Carlos Paiva.

Osório – Um enorme prazer em conhecê-la. Seria interessante começar este nosso conhecimento com blues.

Ema - É uma das músicas da juventude do meu pai. Foi moda nos anos 20.

Osório - Torna a ser moda agora. Quer vir dançar?

Ema – Sou má dançarina.

Osório – Insisto. Tem medo de arriscar?

Ema - A responsabilidade é sua.

Maria Semblano - Diga-me, esta é que é a tal Ema?

Osório - Exactamente, acabo de a conhecer. Quer que lha apresente?

Maria Semblano – Não. Quanto mais tarde, melhor.

Ema - O que foi que eu fiz?

Lumières – Não pense que ela se preocupasse com qualquer coisa que lhe fizesse. É um tigre de circo. Nunca conheceu a selva, nem sabia como comportar-se lá. O mal é só um tema de homilias, não se sabe se existe.

Ema - é assim tão invulnerável?

Lumières - Todos gostam dela, até os inimigos dela os conta como amigos. Aquele ali parece o enfermeiro da noite.

Lumières - Peço mil desculpas, não me tinha apercebido que era... Ainda bem que aqui estás. Quero apresentar-te a a mulher do Dr. Paiva. É Simona, a minha mulher.

Semblano – Já que estão em maré de apresentações, faço também a da minha pessoa, à belíssima mulher do nosso querido médico e requintado amigo Carlos Paiva, que a soube escolher para esposa. Sabe quem sou? Nem eu sei bem. Chamam-me o velho Semblano e dizem que sou lúbrico como um macaco. Eu de mim só sei dizer que detesto os retiros espirituais dos casais e que tenho medo de perder a graça.

Narrador- O velho Semblano, como sempre, estava contente consigo próprio. O baile de Jacas, que nunca mais se repetiu, ficou muito tempo no pensamento de Ema. Já em sua casa de Vale Abraão, aspirava o cheiro do tabaco das cigarrilhas esquecidas do Fernando Osório e o ventre comovia-se com um desejo brutal e que ela iludia com Carlos na cama, quando se deitavam.

Ema – Já estavas deitado? Não queres apagar a luz eléctrica?

Carlos – Vejo-te melhor assim. Estás tão bonita! Para que queres apagar a luz?

Ema – Porque fica mais ... romântico. Não Vens?

Narrador- Carlos foi-se apercebendo que Ema sabia muito mais do amor do que ele podia conjecturar.

Capítulo 10 – “O que pensa Ema do amor?”

Narrador - Foi ele, Pedro Lumières, que levou Ema, quase pela mão, à casa da Caverneira e a apresentou a Maria Loreto e ao marido Semblano, antes de Carlos pensar nisso. Mas Carlos acompanhou-os.

Maria Semblano- E Ema? Que pensa Ema do amor?

Ema - Não sei o que lhe responder.

Lumières – E que melhor resposta do que essa sua, Ema, se poderia dar?

Maria Semblano - E Carlos? Ele ainda não a ensinou?

Ema - Acha que é coisa que se ensine?

Maria Semblano - Concordo, quando não se sabe, não se sabe. Não é assim Dr. Paiva?

Carlos - O amor é qualquer coisa... Qualquer coisa de mais íntimo. E a Ema ...

Ema - E a Maria de Loreto, também concorda?

Maria Semblano - Se o seu marido o diz...

Lumières - Coisa íntima, mas pessoal, muito pessoal.

Semblano - Pessoal para si, quer dizer, em casos particulares, seus. Os meus serão diferentes, naturalmente.

Lumières - Naturalmente. Cada um tem a sua particularidade. E a primeira é a que distingue o homem da mulher.

Semblano - Lá isso é fundamental. A mim parece-me haver grandes semelhanças entre o amor e a caça. O caçador persegue a presa e a presa atrai o caçador. Quando o tiro é certo, o amor realiza-se.

Simona - Parece-lhe que a mulher será assim, como uma peça de caça?

Lumières - Não, Simona foi mais uma forma de dizer. O amor até será na mulher uma dádiva. Vê ali aquela estatueta? Ela dá-se-lhe. E ele é tão silencioso e inesperado, que não se dá conta quando chega ou quando desaparece. Por isso é representado com asas e a noite e o luar são propícios. O amor tem a fluidez de uma nuvem e quando o Psiche acorda, o amor já não está.

Semblano - É por isso que eu só gosto dele enquanto está.

Narrador - O que era o amor? Ema representava-o como necessário ao luxo de uma vida mundana.

Ema - E tu, Carlos? Que dizes tu?

Carlos - Que digo? Digo que vivo contigo e bebo ao nosso amor. E também aos senhores Semblanos.

Narrador - Ela sorriu. Achou falsa a saudação. Pareceu-lhe uma botada tão inesperada como imprópria. Sentia Carlos preso a ela como um verme à terra. Bem longe de ser aquele romântico por quem Ema ansiava e que jamais encontraria. Todavia, tinha ciúmes da Loreto.

Lumières - Calem-se lá! Vocês não têm órgão espiritual. E os outros não são assunto de conversa diante de senhoras.

Osório - As senhoras são uma ideia que já não é deste tempo. Usas chapéu de plumas e gola de rendas?

Lumières - Não. Há quem use. Satanás usa. Mas vocês que sabem diso?

Osório - Eu fujo. Vou fugir.

Lumières - Não fujas, não fujas!

Osório - Não fujo porquê?

Lumières - Satanás tinha medo de ti.

Narrador - Osório estava arruinado e isso dava-lhe direito às suas fantasias abusivas. Mas arruinado, para ele, era estar enterrado em ouro até aos joelhos, em vez de nadar nele.

Narrador- Carlos percebia que Ema estava perto de cometer uma loucura e achou que devia premeditar outra loucura mais conforme ao plano da família, até que o sexo se tornasse menos vingativo. Deu-lhe a escolher Pedro Lumiães que era, no seu entender, um robot com vantagens sobre os outros homens. Sabia falar de amor.

Lumiães –Eu já tenho dito à Simona, orgulho-me de ser um robot bem afinado muito além do século... e do sexo.

Narrador- Ema tinha a capacidade muito rara de iluminar o desejo e o fazer correr como um fogo fátuo sobre os cadáveres da virilidade mítica e obstinada.

Semblano - Lumiães quis mostrar-nos o seu poder sobre esta mulher, mas não vai além disto.

Osório - Esta mulher é uma fogueira. E bela que ela é!

Semblano – Sim, dizes bem, Ema é uma fogueira. Pobre Dr. Carlos Paiva. Ele vive à beira do abismo.

Nelson - Esta deve ser das tais que gemem e fazem gemer a cama e o marido.

Semblano – Brejeirices...

Osório - Já conheci as que não gemem, por mais que façamos gemer a cama.

Nelson - Ao Carlos, ela fá-lo gemer com certeza.

Semblano - Fora da cama

Nelson - Sim, é muito perdulária e obriga-o a puxar pelos cordões à bolsa

Semblano - sim, pelos cordões à bolsa. A beleza não tem preço.

Osório - Nem proveito.

Semblano - E, ao que dizem, ele extrai mais lucros do jogo da bolsa do que das pedras das vesículas que arranca aos doentes.

Ema - Porque traz sempre esse livro na mão? Serve de escudo contra qualquer vício ou desejo?

Lumiães – Nunca tinha pensado nisso. Olhe, acontece, gosto muito de ler. Leio em qualquer parte, se estou disponível.

Narrador - Parecia que as Jacas estavam sob o efeito de um feitiço, os caseiros diziam isso. Mas não, Lumiães era um sábio à sua maneira e tinha uma disposição íntima para uma letargia. Ema sentiu-se diminuída.

Ema - Serve para dissimular?

Lumiães - Dissimular? Isso é mais um atributo da mulher, não do homem.

Ema - Acha que estou a dissimular?

Lumiães - Para principiar, acho que está a passar-se consigo aquilo a que se chama “febre da ascensão”. Não tem asas, nem poderes sobrenaturais e não quer arriscar-se a

atirar-se do quinto andar porque acredita na lei da gravidade. Em suma, precisa dum psiquiatra ou de um amante.

Ema - Está muito enganado. Essa ideia imbecil de que tudo se resolve com uma queda ou um banho frio, não é assim tão simples. E como pode saber se a vida de alguém está por um fio?

Lumières - E que pode dizer-se à mulher em tal caso? Enquanto o homem trata de se aplicar à vida por diversos meios, a arte, a guerra, os negócios, a mulher não tem hipótese.

Ema - De ser compreendida pelo homem? E isso que quer dizer?

Lumières - É feliz, Ema?

Ema - Já me fez essa pergunta há pouco. Está a ficar frio, é melhor irmos.

Lumières - Ora aqui estamos como dois casais bem ligados.

Ema - O que quer dizer com dois casais bem ligados? Acha que o casamento é alguma maionese? Carlos, é altura de irmos. Adeus.

Carlos - Peço mil desculpas, até à vista.

Lumières - O Carlos não se conforma com o desejo de Ema de dormirem em quartos separados. Ela diz que é mais saudável e para não acordar quando o marido chega mais tarde. Sabes, a Ema não ama verdadeiramente o Carlos, mas Carlos ama a mulher. Falta-lhe a carne nua, a intimidade dum carícia que o sono torna pueril. Mas é Ema e não ele que terminará ... no suicídio. Suspeito que assim venha a acontecer.

Simona - Grávida?

Lumières - Grávida? Como sabes?

Simona - Soube-se pela Ritinha.

Lumières - Essa Ritinha é bruxa. Bruxa e indiscreta.

(Ema, na rua, a olhar o céu extasiada: “É uma coroa de estrelas sobre a minha cabeça”.)

Narrador- Dizem que a varanda é uma palavra celta que significa “barreira”. Talvez seja. Não se sabe porque teve tanto crédito na arquitectura rural e urbana. É uma espécie de ventre que se projecta numa demonstração de poder e afectação de desejo. Serve para cortejar o mundo e dar provas das condições do indivíduo. Tanto permite um olhar que avalia até ser pecaminoso, que encobre na sombra a virginal pécora, como é um local de aprazível pausa. A varanda é mais sensual do que licenciada. A varanda de Vale Abraão conheceu um novo afecto. Ema passou lá os dias cálidos com as filhas recém-nascidas no regaço.

Lola, que era uma criança grande demais e que parecia atrasada e Luisona, a mais bonita, doce e tão sossegada, que não chorava nunca. Ema perguntava-se que género de insuficiência Luisona teria, lembrando-se de que a própria mãe de Ema não tivera dores de parto e, se magoada, não sentia nada, nem pelo fogo, nem pelo ferro.

Carlos - Sempre vais ao Vesúvio

Ema - Sim, vou. Preciso de descansar uns dias. Tens as tuas irmãs, que tratam sempre de tudo, e a companhia das tuas filhas.

Carlos - Não é a mesma coisa, bem sabes.

Ema – São uns dias apenas.

Carlos - Muito bem. Seja.

Narrador- Não era a concupiscência que a movia, era a provocação que a lançava no seu romance com Fernando Osório, ou com outro. Levou por diante essa história, uma história de um julgamento em que, de antemão, o réu, o amante, estava condenado.

Ema - Sim, vou para o Vesúvio.

Narrador - Quase sem esperar, Ema aceitou a corte de Osório e deixou-se conquistar por esse homem rico, comprometido na política, divorciado e que tinha 3 filhos a estudar.

Capítulo 11 – Fernando Osório

Fortunato – Está a ver, tio? Ali o patrão é que a leva direita.

Caires – E tu? Também não andas por aí atrás delas? Só que tu não és capaz de apanhar uma com a qualidade desta.

Fortunato - Ele tem o que tem porque é rico. Se eu tivesse o dinheiro dele ...o tio havia de ver.

Caires – Ver? Ver o quê?

F – Ver o quê? Como elas me caem no papo.

C – Garganta não te falta. Ouve, rapaz, as mulheres querem um tratamento muito especial. Mas tu ainda és muito novo para saber estas coisas.

F – Pois, o tio é que sabe.

C – Sei. Julgas que não, mas sei. Isto tem a sua arte, Fortunato. Agora o que te digo, é que esta mulher é das de fazer virar a cabeça a um homem.

F- O tio até parece que ...

C- Ora, tem juízo!

Vesúvio ao longe, reflectido na água (penumbra)

Narrador- Ali ao lado, havia um pontão de tábuas onde a água batia com um rumor sinistro. Duas dessas tábuas estavam já podres e poderiam causar um acidente a quem fosse desprevenido. Ema foi desde logo avisada. Dizia-se que La Bandi fora ao Vesúvio, assim como Caruso fora a Manaus. Ema ouvia contar a Osório essas coisas e caía num cismar respeitoso, lembrando-se do seu saudoso Romesal. Ela não ignorava o desprezo que Osório tinha, como cavalheiro europeu, por quem não guardava as distâncias.

Dossém- E por falarmos em teatro, já que tenho a honra de estar ao lado de um virtuoso renome do bel canto eu digo-lhe com tristeza: vivemos numa época em que tudo é absorvido na vulgaridade. Já não há lirismo.

Baltazar- Hélas

Narrador – Quem são estes dois convidados? O mais forte é o Baltazar, um cantor de ópera, que o Osório fez vir para impressionar Ema. O outro é Pedro Dossém, amigo de Osório e que se diz parente de S. António de Lisboa, baseado no cronista paduano, Giulielmo Ongarello que, em 1441, referiu Dossém como sendo o seu nome de família.

Osório – Achas que acabou o teatro de ópera?

Dossém – Mas não de maneira nenhuma. O que eu quero dizer, Fernando, é que vivemos numa época que tudo absorve. O amor, já não há amor lírico. Os prazeres da hipocrisia superam os do leito.

Ema- Acha que sim?

Dossém – Querida Ema, minha senhora, já não há sequer sensibilidade para um ciclo histórico que se fecha como a batalha de Alcácer-Quibir ou o cerco de Leningrado ou Waterloo e Trafalgar. Ou a Revolução do 25 de Abril.

Osório – Estás a exagerar.

Dossém – Exagerar? Está bem à vista como o peso das novas instituições e a transferência rápida das classes impedem os sonhos. Calculados ou românticos.

Baltazar – Sim senhor. Perdeu-se o afecto, o sentimento, esses dons tão humanos que sublimavam os baixos instintos da carne. Já não se aprecia como dantes o bel canto que é a expressão pura do sentimento.

Dossém - Infelizmente, assim é. Veja-se como a revolução de 74 sepultou essas vistosas marcas de elegância feudal e as substituiu por devoção partidária.

Osório- Ora, aí está. Concordo contigo. É um discurso igualitário. Puramente tagarela.

Dossém - A dominar tudo. O povo ficou entregue à sua desilusão. Aqui e nas colónias. Criou-se uma burguesia de jeans, com assomos de virtude face aos ovos especuladores. E mudou-se de atitude sobre o dinheiro, sobre a doença, sobre a vida sexual.

Ema – Sim? Acha que a vida sexual também mudou?

Dossém – Mudou, Ema. Acho que mudou.

Osório- Queres dizer que há mais liberdades?

Baltazar - Mais liberdades e menos sentimento. Mais sexo, mas sem amor, sem afecto sequer.

Osório- E a homossexualidade. A homossexualidade apesar da sida.

Dossém - Sempre houve homossexuais

Osório - Parece que defendes

Dossém - Eu não defendo nem imputo. Constatato.

Osório - Mas não aceitas?

Dossém - Sim, não aceito, como não será de aceitar nada que seja...como dizer, contre nature.

Osório- Ah, já me sinto mais descansado.

Dossém - Sim, mas para tudo há uma explicação. Talvez que estes casos de homossexualidade sejam consequência de resíduos de androginia.

Ema- Resíduos de androginia? O que é isso?

Dossém – São coisas difíceis de explicar. Eu referia-me a resquícios de um ser andrógino inicial e, certamente, único, até que a certa altura, por explosão violenta, se dividira e se dispersara em feminino e masculino.

Osório- Ó Dossem, estás a delirar, ou a gozar-nos.

Dossém - Pode parecer-te fantasia, mas a verdade é que eu falo a sério. Há sintomas. Não medirás que sentido é que têm os mamilos no homem? São absolutamente inúteis. Mas são um estigma do andrógino.

Osório – Olha Dossem, isso parece-me muito complicado

Dossém – A conversa derivou para este rumo nem sei bem porquê. Eu estava a querer falar de outra coisa ... É que já não se vive para ser feliz, para suportar uma angústia, para medir forças com o destino.

Ema- Para que se vive então?

Dossém – Para que se vive?

Osório – Sim, para que se vive?

Dossém – Olha, vive-se.

Baltazar – Estranha resposta.

Dossém – Ou não se vive. Vive-se para entrar numa estatística. (risos)

Osório- Também não fazes a coisa por menos.

Dossém – Não aceitas? Ou não queres aceitar?

Narrador- Ema subitamente entregou-se a uma espécie de doença, que estava enraizada na insatisfação profunda do seu ser. Julgou que a libertação sexual a ia curar. Cedo percebeu que Osório não queria senão deslumbrá-la, como, de resto, Lumières o fazia com palavras, à sua maneira fáustica.

Baltazar - é maravilhosa a vista que se vê do Vesúvio, faz lembrar o vulcão que desfez Pompeia.

Caires ...

Ema- Parece um espião russo

Canto de ópera / plano fixo no quadro de mulher

Paisagem noite/dia

Narrador – Osório, embora amasse Ema e a achasse uma beleza difícil de igualar, o seu snobismo latente vinha ao de cima quando tinha de ouvir falar de D. Augusta, o protótipo da papa-óstias, cuja bondade era uma história de cordel. Ema não iludia ninguém. Não tinha tática. Tinha só o sentido do espectáculo. Vestia-se e agia, como se tivesse de conquistar Holofernes no seu arraial, mas na realidade, não passava de um erotismo tabelado pela utopia do poder e da importância social.

Irmã de Carlos: “nadar, nadar, mas vir morrer a terra, dizia o nosso avô.

Capítulo 12 – A confidente de Carlos

Carlos- Ultimamente arranjou uma maiga muito esquisita, a Tomásia de Fafel.

Loreto – Esquisita, porquês?

Carlos – Ela nem sequer é bonita, é uma extravagante. É caçadora e bom ginete. Diz que foi a primeira mulher da alta a ter um filho de solteira.

Loreto- Que se saiba. Que se saiba ...

Carlos- Não. Esta criou-o à vista de todos e com honra e vagares de muita filosofia. Diz Ema que a Fafel gosta de andar pela serra em tempo de trovoadas e cheirar o enxofre das descargas. Sabe, Maria de Loreto, a Ema admira estas coisas. Como admira tudo o que é desordenado e atrevido. Às vezes penso se ela será de todo normal.

Loreto- Não estará a querer iludir-se?

Carlos – Não sei que lhe diga. A verdade é que só consigo viver em paz porque lhe tolero todos os caprichos. Enfim, na esperança de que um dia a idade a torne esquecida desta provocação que atravessa.

Loreto – Não creio, Dr. Paiva. A sua mulher usa a arma dos profetas, que é assustar para obter a atenção.

Carlos - Será ela feliz neste desacatado viver?

Narrador- As relações de Carlos com Maria, se não eram de amantes, pertenciam ao pequeno risco dos desejos singulares, que se materializam pela palavra.

Carlos nunca tinha reparado na senhora do quadro, que o olhava com comiseração.

Loreto – Tem um olhar doce.

Carlos – Sim, compreensivo e complacente. É uma bela figura de mulher.

Loreto – É Catarina, viscondessa de Benagasilde, a minha trisavó. É um óleo de Roquemont. Era de facto uma mulher extremamente compreensiva e bondosa, como o Carlos referiu.

Por agora queria fazer-lhe uma confidência. Se é que já não sabe. De qualquer modo, talvez isto o possa ajudar. Quando percebi que o meu marido me enganava, de preferência com mocinhas novas, compreendi que havia uma outra razão para além do vulgar desejo privilegiado pela novidade. Ao Semblano impunha-se a crença no princípio da masculinidade, dependente que este é do princípio da autoridade. Olhe, Carlos, amigos que somos há tantos anos, Ema neste capítulo funcionava como um homem. Não se escandalize, isto é apenas uma maneira de dizer. Não basta a beleza, sempre tão discutível na mulher, e Ema manqueja. Bem, isso até pode funcionar como um excitante para certos homens. Mas é ao carácter que me quero referir. Bom, não vamos agora divagar sobre esse assunto, aliás, bem delicado. Justamente, vou mostrar-lhe as minhas precauções.

Capítulo 13 – As precauções da Loreto

Narrador- Ema era para a Loreto uma inimiga potencial. Esta adquirira nas frustrações de infância uma vocação espiritual, proferindo um voto de simplicidade, enquanto Ema era uma aberração maligna, talvez pelas mesmas razões. As duas tinham uma dupla personalidade.

Com o pretexto de que estava imprópria para as alegrias sexuais, Maria obtinha um direito reivindicativo. Mas o que era aliciante em tudo isto é que os homens todos, e não só o marido dela, tinham um ciúme platónico.

Quarto dos fundos- insólito proceder

Loreto – Acho que o meu marido se degradava nas suas relações extra-matrimoniais. Em camas pouco limpas e casas desprezíveis. Preparei este quarto no pavilhão dos fundos do jardim, para que o conforto não faltasse ao Semblano. Como vê, tudo foi previsto. Tanto a higiene como os prazeres do luxo.

Narrador – O mais curioso deste insólito proceder é que as moças que ali vinham, embora se dessem aos desejos carnis do marido, não cediam menos à aventura moral que Maria lhes impunha, ficando implacavelmente unidas à vontade da esposa.

Loreto – O amor tem caminhos que certos casais deviam conhecer. Veja até onde vai o meu requinte. Olhe ali aquela mesinha de cabeceira. O meu marido já passou a juventude há muito tempo e as relações frequentes com mocinhas novas, que o Semblano sabe muito bem escolher, são o pior remédio para o enfraquecimento das pernas.

Carlos – Quer dizer que ...

Loreto – Exactamente. Facilitar-lhe o acesso aos prazeres da cama. Dr. Paiva, como médico sabe isso muito bem. As mulheres dispensam, mas para os homens de certa idade todas as ajudas são boas. Como vê, a cama é um bocadinho alta para o Semblano. Já perdeu o vigor de um homem como o Dr. Paiva.

Carlos - ...

Loreto – Não, por favor, Carlos, não dê outras intenções para além do que eu disse.

Carlos- Por Deus, Maria de Loreto!

Loreto – Não, não tem que dizer nada. Basta que compreenda. O meu intuito é ajudá-lo a si, mas não como ao Semblano. O Carlos é um homem em pleno vigor, ajudá-lo no seu entendimento com Ema. É que a mulher tem tanto de semelhante como de diferente do homem. E, como mulher, está condenada à usurpação de um território, de um pensamento, de um prazer que não são os dela. O que lhe digo pode parecer-lhe um oráculo, mas não é mais do que a intuição de uma mulher que sofreu na carne e no espírito as contingências de um marido tolo e leviano e de um filho ...homem, sim, mas muito delicado e frágil.

Carlos – O jovem Semblano herdou da mãe o espírito de artista.

Loreto – Obrigada, Carlos.

Carlos – Sou eu que tenho de lhe ficar agradecido Maria de Loreto, pela intenção de tudo o que diz. Conheço-a como médico e começo a entendê-la como homem. Mas há qualquer coisa de ignominioso, de indecente em tudo isso que me conta.

Loreto – Sim, há qualquer coisa de ignominioso.

Carlos – esta a falar da educação de Ema?

Loreto – Falo de Ema, falo de mim, falo da mulher em geral. Somos criadas como mulher, mas a consciência corresponde ao movimento do espírito do homem.

Carlos – O que quer dizer com isso?

Loreto – Quero dizer que é algo de semi-real, que é saído de um significado incompleto, como um costado que falta a uma costela.

Carlos - Eva tirada de Adão?

Loreto - A sua diferenciação fica imaginária, como coisa de mulher. Como um organismo que absorve outro e o expulsa por ser estranho. A maternidade simboliza esse falso portador em ligação com o ausente. O vazio do mundo, para onde tende o desejo.

Carlos – Pensamentos de uma escritora.

Loreto – Sim, é qualquer coisa sobre isso que escrevo naqueles papéis que lhe mostrei há pouco. Afinal, escrever é dar expressão à vida e à sociedade em que vivemos.

(ouve-se música)

Carlos- É o jovem Semblano, não é?

Capítulo 14 - O confidente de Ema

Livro – Apollinaire – Le poète assassine

Lumières- Como é ? Andas a dormir com ele ?

Ema em casa de Lumières. Ri-se

Lumières- Tu sabes o que ele é?

Ema – O que é que ele é?

Lumières – É parvo e bebe muito.

Ema – No baile, aqui mesmo, foste tu que mo apresentaste.

Lumières- O baile. Só sabes falar desse baile. Parece que não te aconteceu mais nada na vida. O Fernando Osório é burro, nem sabe quem escreveu os *Lusíadas*.

Ema – Para ti não há ninguém que preste, ninguém que valha. É um desespero falar contigo.

Lumières- Confessaste-me uma vez, já lá vai algum tempo, que o Fernando Osório te soltara as alças do vestido uma noite. Lembras-te?

Ema – Não, não me lembro.

Lumières- Lembro-me eu. Presta atenção, Ema, não deixes fazer a nenhum homem aquilo que podes fazer sozinha. Doutra modo, não te vais emancipar na vida. Mas o que queres dele? É um unhas-de-fome e em três filhos como três carraças, que lhe levam tudo.

Ema – Foste tu que mo apresentaste.

Lumières – Já o disseste. O amor tem má memória. Não voltar ao Vesúvio, Ema. Vénus não ama as mulheres como tu, que não conheces o ofício da ilusão.

Ema – A ilusão também é um ofício?

Lumières - Não se nasce mulher ou homem, aprende-se. Tu e eu somos uma negação para isso. Eu sei porque te chamam a “Bovarinha”.

Ema – Mas foste tu que me apelidaste de “Bovarinha” e aquela víbora da Loreto não se cansou de o propagar. E porque me chamas “Bovarinha”?

Lumières- Porque ela, a M. Bovary também não aprendeu o ofício.

Ema – Faz sentido o que dizes e explica muitas coisas, mas não vou maçar-me a pensar nisso. (levante-se) O que se aprende não é com o que se pensa, mas sim com os mal-entendidos. Nunca percebi porque me chamam Bovarinha e já li o livro duas vezes.

Lumières - É um mal-entendido, com certeza.

Ema- Não devemos ter amigos em parte nenhuma. São eles que criam os mal-entendidos. Quando ela foi pedir dinheiro a um antigo amante, caiu em cima dum tipo que tinha aprendido o ofício de homem. Sabes o que ele fez? Disse que não tinha. Disse com a calma perfeita com que se cobre as cóleras resignadas.

Lumiares – Bem dito e bem feito. (pausa) os homens são avarentos consumados. É o único papel que não representam, que vivem em cheio.

Ema – O meu pai, quando lhe pediam dinheiro, nem que fosse para fósforos de cozinha, parecia um muro, polido, sem fendas, um muro que era impossível de escalar. Eu roubei-o várias vezes. Rodeava assim a insondável estupidez da avareza.

Lumiares- Não me digas. De ti é de esperar. Não distingues muito bem o real do imaginário. A comédia leva a melhor sobre a vida, a tua vida. Um desempenho teatral reduz a culpa a uma estratégia. Não é devastadora, nem tem efeitos sobre a realidade.

Ema – Dá gosto ouvir-te falar, mas será verdade?

Lumiares – Não sei. Há um espaço vazio no nosso pensamento que nunca será preenchido. É ele que nos permite uma linguagem, um exercício de cálculo que produz as relações das pessoas. Nós dizemos: “A Terra é redonda”, ou “A mulher é o útero”. Não tem sentido se com isso pretendemos ser exactos. Tudo o que te lança na desordem é o adiamento do acto de julgar. Tu dizes: “Amanhã chego a um lugar onde tudo fica claro”. Mas queres a vida presente como ponto de apoio e não só como expressão de ti própria. Fornicar não é só a ausência de dúvida, um acto simples e comunicativo, é também algo que te desagrada e que tu conduzes até ao desagrado. Isso é a maneira de sentir a importância de qualquer coisa.

Ema - Queres dizer que serei infeliz no amor?

Lumiares - Quem é feliz no amor, é um imbecil.

Fogo de artifício – varanda com família, agora filhas adolescentes

Narrador- Ema ia aumentando cada vez mais a pressão da sua vida usando os meios ao seu alcance, como contrair dívidas e provocar o maior escândalo possível. O sentido fugidio do prazer era o que Ema captava, ela estava prestes a atingir o objectivo através dum sofrimento ilusório. Agora Ema estava ali, com as filhas e Carlos, o que não era frequente e disso se ressentiam as filhas sempre desejosas de ver a mãe. Eram as festas de N. Senhora do Socorro animada todos os anos com um vistoso fogo-de-artifício.

Ema lembrava-se de sua infância, de quando via da varanda envidraçada do Romesal aquele mesmo fogo que a extasiava. Lembrava-se do oratório, onde rezava com a tia Augusta e fazia inconfidências segredadas com as serventes que a estimavam, a Marina, a Branca e a Alice. Lembrava-se dessa sua orfandade atenuada pelo riso das numerosas mulheres do Romesal em que ela era a senhora absoluta da situação. Tudo isso se foi num ápice e outras coisas então vieram a apagar o brilho antigo de uma vida que, como agora, se desfazia no ar, o esplendor reluzente deste outro artifício.

Capítulo 15 – Fortunato.

De volta ao Vesúvio. Viagem de comboio.

Narrador - Ema voltou ao Vesúvio. Fernando Osório tinha voltado à esposa que desprezava e aos filhos que aborrecia. Mas nem ele nem Ema se esqueceram dos amores no Vesúvio. Desapontada com a ausência de Fernando, Ema vestiu um macacão azul com intenção de se lançar em ousada corrida no barco a motor.

Fortunato – Posso ajudá-la senhora dona Ema?

Ema – É a primeira vez que me ofereces a tua ajuda, Fortunato.

Fortunato – Pois, mas como hoje a senhora vem só ...

Ema – Já me viste andar só outras vezes.

Fortunato – Sim, mas... A senhora desculpe se sou atrevido, mas é que ...

Ema – Vá, diz de uma vez.

Fortunato – É que a senhora atira-se muito com a lancha

Ema – Só com a lancha? E tu acodes-me, se a lancha virar?

Fortunato – Então não acudo, minha senhora. Até nem deixo virar a lancha.

Ema – Eras capaz de dar a vida por mim?

Fortunato – Então não era, D. Ema?

Ema – Eras, Fortunato?

Fortunato – Se fosse preciso ... Se fosse preciso, dava a minha vida pela da senhora.

Ema – Vá, vem então comigo.

Fortunato chama a atenção para as tábuas podres, que se pode distrair ... no barco, o tio observa de longe

Narrador - mas uma “Bovari”, como? Ema não sentia desejo senão na imaginação e tudo o que reclamava dos homens era atribuírem-lhe a ela um valor de objecto desejável. Não era prazer, porque isso se tornava uma espécie de pagamento ao desejo do homem.

Narrador – Um perfume de rosas bateu no rosto de Fortunato e ele entreviu Ema na doce névoa do mosquiteiro. Estava quieta, com as mãos no peito e as mangas da camisa abotoadas, como uma noviça que recitasse as orações.

(Ema acaricia a cabeça de Fortunato, ela está sentada na cama, ele de joelhos, com a cabeça no colo dela)

Narrador - Não o deixou possuí-la, tratou-o como um eunuco, permitindo-lhe carícias que a surpreenderam pela força do domínio, que era como o ferimento no sexo dele.

(Caires surpreende-os)

Nesta última recusa havia ainda a fidelidade ao amo e ao soberano. Ema não cometia uma falta. Inaugurava um vício.

Caires – Muito bom dia, Sra D. Ema Paiva.

Ema – Bom dia, pode sair.

Caires – Não deseja que corra os cortinados?

Ema – Sim, sim, e saia.

Caires – Muito bem.

Narrador – Caires ficou a ouvir o chuveiro e deu largas à sua torpe imaginação

Caires – Fortunato! ... Olha lá, o que é que se passa contigo e com a Sra. D. Ema Paiva?

Fortunato – O que é que se passa? Então o tio não anda sempre de olho em nós?

Caires – É meu dever olhar pelos interesses da casa. Não sou o mordomo? E digo-te mais. Não gosto dessas intimidades. Quem vai gostar menos ainda é o Sr. Fernando Osório, quando souber o que se passa. Só te digo, toma cuidado.

Fortunato – O tio está é com ciúmes.

Caires- Mais respeitinho. E vê como falas ao teu tio. E como falas aos convidados do Sr. Osório aqui desta casa, que foi erguida pela fina vontade da senhora, que foi uma grande senhora, a tetravó do nosso patrão. Mais respeitinho, ouviste? Mais respeitinho!

Narrador - Fernando fazia por falhar a sua chegada. Ema desaparecia um dia ou dois antes dele se anunciar e mesmo quando tinham relações mais íntimas os beijos eram ligeiros, como que desvinculados de um efeito erótico. Só com Fortunato ela se libertou dessa obrigação platónica, conhecendo com ele um misterioso imperativo, não apenas sexual, mas sobretudo um rancor que encontrava a sua evasão. Foi com uma espécie de ferocidade, às vezes terna e outras vezes cruel, que Ema se precipitou nos braços de Fortunato. Vigados por Caires, que sofria duma devoradora sarna que o enlouquecia, Ema e Fortunato sentiam um prazer redobrado.

Capítulo 16 - A declaração de Caires.

Caires na varanda a olhar para baixo. Chegam Ema e Fortunato de barco. Aproximam-se da casa, entram.

Vindimas

Narrador - Mas era o amor que levava Ema ao Vesúvio? O Vesúvio, com a casa da senhora e os pátios onde perfilavam as palmeiras, e, sobretudo, aquela ressuscitada forma de uma unidade de vida, com o cheiro dos lagares, da grainha moída, do cangaço, da aguardente pingando nas selhas. A senhora teve um marido primo a quem chamava “o defunto”. Outro marido, da sua maturidade, rico e poupado, a que ela chamava “o morto”. E o último marido, mais dilecto pela confiança com que lhe entregava os negócios, havendo sempre entre o casal, não lençóis, mas livros de contas. A esse, a senhora chamava “o desaparecido”. Algum tempo passou. (retrato da senhora) (Ema a varrer) Fortunato assustou-se e foi refazer-se num casamento acanhado e pobre, daquela riqueza de sentimentos e emoções que não estava na expectativa das suas ambições. O Osório viajava muito e Ema sabia que parar em Hong Kong, num hotel cabotino, onde os pés se enterravam em alcatifas altas como a relva de um “green”. Ela voltou ao Vesúvio e ouvia contar coisas do passado da senhora daquela casa. Diziam que era fogaosa e mulher orquestra em coisas de amor ou na administração das quintas. Lembravam como despedira os ladrões da casa, sem susto algum. Os ladrões retiraram, sem leva nada, cabisbaixos, sem se atrever a pôr os olhos nos castiçais de cinco lumes e que a senhora apagou, um por um, nas pontas dos dedos, limpando o traço de fuligem contra a palma côncava como uma concha.

Caires aparece, à porta ao cimo das escadas, sorri quando vê Ema a lavar o chão

Caires- Ó Sra. D. Ema! Para que se mete nesses trabalhos? E descalça.

Ema – Gosto de sentir o calor das pedras nos pés nus.

Caires – Mas uma senhora como a D. Ema, nesses propósitos.

Ema – São recordações de infância, Caires, de quando ajudava a Marina e a Branca no pátio do Romesal. E faz-me bem ao corpo e à alma.

Chaga o carteiro.

Carteiro – (manda-lhe um beijo) Deixa isso para os patrões, eles que façam isso.

Ema – deixo isso para os patrões? E que faço eu, não me diz?

Carteiro – Ora, ora... Uma mulher como tu ... Uma mulher como tu não precisa de fazer nada.

Ema – Eu até gosto de esfregar.

Carteiro – Então és sanfona.

Ema – Isso é resposta que se tenha, seu grosseirão?

Carteiro – Grosseirão? Machão, queres tu dizer. Uma mulher como tu faz-me cá umas...

Ema – deixe-se de ordinarices e responda à pergunta que eu lhe fiz.

Carteiro – Que pergunta?

Ema – Não se faça de desentendido e diga-me, o que é que eu faço se disser aos meus patrões que esfreguem eles?

Carteiro – Reivindicas.

Ema – Reivindico?

Carteiro – Claro.

Ema – Reivindico o quê?

Carteiro – Os direitos.

Ema – Mas que direitos?

Carteiro – Os teus direitos como trabalhador, mulher.

Ema – Mas se os meus patrões fizerem o meu serviço, com que direitos é que eu fico? Fico eu para patroa e eles que trabalhem? É isso que tu queres?

Carteiro – Olha, olha. Que grande fascista que tu ma saíste, estou mesmo a ver.

Caires – ó amigo, o que é que há?

Carteiro – Nada, patrãozinho. Não há nada. ...

Ema ri-se

Caires – Tratou-a mal?

Ema – Não, ele não sabia quem eu era. Até foi divertido.

Caires – A Sra. D. Ema, não dê confiança a esta gente e logo a este, que me saiu uma boa peça. A senhora tenha cuidado.

Ema – Só com ele, ou consigo também?

Caires – Ó Sra. D. Ema, eu sei respeitar uma senhora. Eu respeito-a. Eu respeito-a muito, Sra. D. Ema. Respeito-a do fundo do meu coração. Eu só penso em fazer as vontades à senhora. A Sra, D. Ema é tudo para mim nesta vida. Se a senhora soubesse o que vai cá dentro... Eu não penso noutra coisa, eu só penso na senhora. Se a senhora quisesse... Eu nem sei o que faria pela senhora.

Ema – Ó Caires, o que é que lhe deu? Deixe-me passar.

Caires- Com todo o respeito. Com todo o respeito. Sra. D. Ema, tudo o que disse foi uma confissão sincera e muito sentida, Sra. D. Ema, muito sentida! ... Não sou nenhum vadio, como o Fortunato. Sou o Caires, sou o mordomo desta casa de grande tradição. Não sou homem para desprezar assim como a um cão. Um tratante! É o que tu és, Caires. Um infeliz, Caires. Um desgraçado... Um pobre diabo! Um para aqui... Um infeliz ... Um pobre diabo. Um para aqui!

Narrador – Só a senhora, lívida e enlucada de preto, cravava nela um olhar de família, sem ironia e sem significado. Quando Fernando Osório telefonou, confirmando a sua chegada ao Vesúvio, Ema simulou que não recebeu a chamada e decidiu partir.

Ema olha o retrato da senhora – “vai minha filha, eu cá estou para o receber esse asno que não merece a tua ignomínia”.

Ema levou a impressão de que a senhora conseguira reunir todo o escárnio e atirá-lo, do alto do Vesúvio, ao fundo do rio.

Capítulo 17 – A Bovarinha.

A Bovarinha – em casa de Lumières

Lumières - Pensas como um homem. És uma mulher a título de usurpação do homem.

Ema – Sentes-te tocado nesse teu orgulho desumano, que só a tua passividade acarreta.

Lumières - O que te perde, é saber raciocinar bem, o que te não serve de nada.

Ema – Agra reparo, tens os ombros cheios de caspa. Há quanto tempo não lavas a cabeça?

Lumières – É mesmo tua, uma pergunta dessas. Gostava de ser mulher para saber o que tens na cabeça.

Ema – Caspa não tenho.

Lumières- Não? Mas há uma coisa parecida. Serrim? E vês caspa, que é branca, no branco do meu casaco.

Narrador – Lumières contou a história da sua tia Alberta, que na agonia mandara chamar uma cabeleireira para lhe lavar a cabeça. A tia estava meia morta, num oleado deixava escorrer a água que ensopava as toalhas.

Lumières – Escolheu ainda a cor da tinta e só não quis ver-se ao espelho. A volúpia de suportar as coisas. A volúpia turva que entra pelos umbrais da morte era o que ela devia sentir. Mas só uma mulher chegava lá.

Ema - Mas eu sou um homem, não és tu que o dizes?

Lumières - Flaubert é que disse “M. Bovary sou eu”. E Flaubert era um homem.

Ema – Embora me chamem “a Bovarinha”, eu não sou a Bovary, e muito menos Flaubert. Só há o mesmo nome, Ema, mas noutra pessoa.

Lumières – Cardeano pelo sangue, Paiva pelo casamento. Ema ... Cardeano ... Paiva.

Ema – Estás a troçar?

Lumières– Não. Digo isto com uma ternura doentia. Não te admires se me vires lágrimas nos olhos.

Ema – Não tenho linha de destino.

Lumières – Isso é megalomania.

Ema – Enganas-te. É o passado. Só o passado mexe comigo.

Lumiares – E, no entanto, não podes fugir a um destino que dizes não ter. É assim infinito o poço do desejo.

Ema - És implacável

Lumiares - A vida. A vida é que é implacável, não eu. E tu mesma disseste que Carlos era um chacal, capaz de pedir esmola e nunca atacar.

Ema – Tem alma de cangalheiro. E as facturas que apresenta depois dos enterros escandalizam.

Lumiares- Minha querida... Quem paga os teus luxos, as tuas jóias, os teus vestidos, tens de concordar que o dinheiro tem de vir de algum lado.

Ema – Não sei. Esconde o que ganha, mas faz dinheiro com tudo. Especula na bolsa, compra e vende jóias. Agora há mulheres que se desfazem do ouro que têm em casa por medo dos ladrões.

Narrador – Pedro Lumiares pensava se Ema não seria, em tempo mais oportuno, uma La Vallière de muito boa apresentação. Não lhe faltava o desejo físico, excitante da beleza que a corrupção contempla. Também Satan era apresentado manco, porque a formosura precisa de ter um aviso nela, para salvação dos homens. Ema gostava do mal, como se gosta de uma iguaria fina, um vinho muitas vezes filtrado, passado ao longo dos anos de uma vasilha para a outra, rolado, misterioso, profundo. (Ema acende o cigarro no de Lumiares... sedução) Era o seu cadastro antiquíssimo esse mal que a mulher mistura a todos os actos, a todas as delícias, deveres, condições, sofrimentos. Mas não era possível imaginá-la a realizar o mal, só a macerar o coração dos homens nessa espécie que salga a terra e a faz fecunda.

Ema – Não ouves? Enganaste alguma vez Simona?

Lumiares - Não. Não sou tão medíocre como isso. Não tenho êxito com as mulheres, acredita.

Ema - Será que os homens se estão a tornar inteligentes? O que vai suceder se a vaidade humana desaparecer? O riso há-de secar. E todos hão-de suspirar como mulheres doentes.

Lumiares - Parece-me um cântico de luto. Que linda és, Ema. Linda a valer.

Ema - Envergonho-me de o ser, se não te tentar.

Lumiares - Não o faças. Só aos sedentos se deve dar água. Eu não tenho sede.

Narrador - Ema pensou que Lumiares se ria dela.

(Soltou o cabelo e coloca gancho junto a livro “A Muralha”. Vai-se embora, furiosa)

Simona - Mas o que aconteceu a esta pobre Ema?

Lumiares - A lua há-de corar, porque ninguém faz caso dela. A nós acontece um amor a dois, um amor tão maligno como um ódio puro.

Narrador - os homens construíam castelos, fechavam-se lá dentro e reinavam de qualquer maneira entre os seus serviçais, incluindo as esposas e as concubinas. Ema sobrevivia a um sem número de fracassos nas fileiras do passado feminino. Lumiares opunha à beleza singular de Ema os encantos da sua mulher, que pairavam por outros parâmetros.

Mas as mulheres tinham que se comparar a um cão, ou a um vegetal. Havia algumas que não aguentavam isso, e o mais simples era parecerem-se com os homens.

Que ideia tinha Ema da pureza? A privação do desejo que nos dá o consolo de não nos lançarmos em perturbações sem nexos? Um humor que despreza e faz a soberania em que vacila o saber muito e o mundo?

Romesal – sogro e genro encontram-se

Narrador – O sogro recebeu Carlos, que veio vê-lo um dia, e encontraram-se como duas pessoas que têm uma religião em comum, sem procurar decifrar os seus sofrimentos e as suas emoções. Carlos, que se podia nomear como virtuoso, que é uma palavra indizível para homens, já depois de casado com Ema, esquecendo por momentos a sua paixão, levou à mata dos Remédios uma ou outra das suas enfermeiras cujos amores passageiros compensavam as ausências da esposa.

Em cresceu em condições precárias para o sentimento e favoráveis aos segredos da vida que em tudo se identificam com o desejo e seus imperativos.

Carlos – A sua filha, Sr. Cardeano, a sua filha, francamente... não sei como possa contê-la. Não quero reprimi-la, de modo algum. A verdade é que ela passa a maior parte do tempo fora de casa. E por largas temporadas. Até as nossas filhas se sentem carentes da mãe. (objecto mosca/duas flores vermelhas) Eu não lhe tenho faltado com coisa nenhuma. Ema rodeia-se de muitos luxos.

Cardeano – E quem são as companhias dela?

Carlos – Nem sei, anda por aí. Refugia-se no Vesúvio, em casa do Osório.

Cardeano – Na quinta do Osório? Mete-se lá com ele?

Carlos – Não, não é isso. O Fernando nem lá está, anda sempre pelo estrangeiro. É ela que gosta do lugar, de correr nas águas do Cachão, na lancha que por lá há. Fala-se ainda de uma amiga, uma tal Tomásia de Fafel, mulher muito estranha, que lhe dará maus conselhos, pessoa que nunca vi, nem quero conhecer. (olhares para cima?)

Ainda um amigo, esse conheço eu, o Pedro Dossem, homem requintado, frequentador da alta sociedade. Até penso que é ele que a contém um pouco. É um verdadeiro cavalheiro. Sempre à espera, sempre à espera que ela chegue! Sinto-a perdida. Vivo na incerteza, na angústia que um dia me tragam morta, com os cabelos arrancados em consequência de um acidente.

Cardeano – Mas isso é horrível! Como é que pode pensar uma coisa dessas, homem? Acalme-se. A Ema anda simplesmente desencaminhada.

Carlos - Um rosto como o dela pode justificar a vida de um homem.

Narrador - O sogro achou-o meio doido, não disse nada e pensou que talvez Ema precisasse de outro marido, aquele era brando demais, corrompera-a pelo consentimento. Cardeano achou que não era bom aproximar-se dos infelizes. Carlos tinha o que merecia.

Carlos – Há outra coisa. Coisa séria, que me trouxe cá.

Cardeano – Então se é coisa séria porque é que não o dizes já?

Carlos – Séria e delicada, por isso queria poupá-lo a mais incómodos.

Cardeano – Mas diga!

(gato preto – o mesmo plano)

Cardeano – Mas diga, homem, diga!

Carlos – É a sua neta Lolota.

Cardeano – O que é que há com a Lolota?

Carlos – Ela declarou diante de mim, diante da mãe e da irmã, como se fosse a coisa mais natural, que está grávida.

Cardeano – Grávida, uma menina solteira? A minha neta?

Narrador – Lolota, com 14 anos, só gostava de ouvir música e de folhear revistas de casos sociais para conhecer as famílias reinantes na Europa e os casamentos que faziam. Tornou-se “snob” e só falava por favor a toda a gente. Mas ninguém lhe ligava.

Cardeano – Mas é verdade?

Carlos – É verdade. Denunciou, sem mais nem menos, que estava grávida e pôs-se a devorar caramelos.

Cardeano – Devorar?

Carlos – Sim, devorar, é o termo.

Cardeano – Devorar caramelos?

Carlos – Falei-lhe com a maior delicadeza, quis saber o nome do responsável...

Cardeano – E quem é o tratante?

Carlos – Ela respondeu candidamente que não era ninguém.

Cardeano – Ninguém?

Carlos – Ninguém. E perguntou se não podia ter ficado assim no banho.

Cardeano – No banho? E o que diz a Ema?

Carlos – A Ema... Que Lolota é uma comediante, que não sonhava com amantes e que nem tinha aquelas veleidades de meninas que se sustentam dos ídolos do rock.

Cardeano – Então quer dizer que a menina está a querer divertir-se connosco? Ou serão vocês? Não estou a entender nada. Isso é com vocês. Vocês é que a educaram. É o resultado das educações modernas. A responsabilidade é vossa. Agora arranjem-se lá como puderem, mas não me metam a mim em trabalhos. O problema é vosso. O problema é vosso! Adeus.

Narrador - Tudo aquilo parecia indesculpável a Carlos. Ema que vivia a vida como uma toupeira cava galerias desesperadamente. Um pai egoísta que educara mal uma filha e ele, Carlos, vítima da sua passividade, numa paixão que o cegava como a luz do sol.

Capítulo 18 – O jovem Semblano.

Narrador - O velho Semblano morreu de uma crise cardíaca e a Loreto sofreu com a perda desse vassalo mais constante do que se supunha.

M. Semblano sabia que o filho ia ser alvo dos ataques de Ema. O jovem Semblano, por sua vez, teve escrúpulos em se deixar seduzir por ela. Mas a beleza de Ema, que parecia um desperdício se não fosse admirada, não podia deixar de fazer efeito carnal.

(Filhas de Ema pedem ao jovem Semblano que toque, estão ansiosa por ouvi-lo...)

Loreto – Anda, meu filho, não te faças rogado, vai buscar o violino. ... Este rapaz é o oposto do pai, é muito tímido.

Dossém – Uma timidez que lhe vem de uma grande sensibilidade.

Carlos – É um artista como a mãe.

Loreto – Amabilidades...

Ema - É um jovem muito atraente.

Loreto – Acha?

Ema - Há nele uma candura invulgar.

Loreto – Era ótimo para a vossa filha Lolota.

Ema – Acha?

Loreto – Não lhe parece Carlos?

Carlos – Com certeza. Faziam um lindo par. Não é, Ema?

Ema – Sim, se eles quisessem.

Loreto – Mas, por favor, não fiquem de pé. Sentem-se. Carlos?

(Ema observa quadro.)

Narrador - Aquela farda com condecorações lembrou-lhe o oratório do seu Romesal.

Dossém nunca chegou a compreender bem Ema. Achava-a... enigmática.

Dossém - Se a mulher é a musa, a música é a rainha das artes.

Ema – Porque procura sempre essas frases aliteradas?

Dossém – É o menos que pode acontecer quando se está ao lado de uma musa.

Ema – Ó Dossém, outra vez?

Carlos – O seu jovem Semblano é um virtuoso.

Loreto – Galanteador, como sempre, mas muito indirecto.

Carlos – Maria do Loreto, por quem é...

(Semblano toca vilino)

Dossém – Qual é o pronome do jovem Semblano?

Ema - Narciso.

Dossém - Não lhe podiam ter dado melhor baptismo.

Loreto- Que vais tocar?

Semblano- A ária na quarta corda de Bach.

(olhares Lolota e Pedro Dossém...)

(Ema no quarto com o jovem Semblano. Penteia-se, depois aproxima-se dele, que está sentado na cama, a tocar violino)

Ema - Assim visto de costas pareces uma mulher

Semblano – Já te arrependeste de vires comigo?

Ema – Dizes isso porque eu te disse que parecias uma mulher? Não, não me desiludiste. E deste-me uma boa prova de que és um homem.

Narrador – O jovem sentiu-se chamado à realidade. A beleza de Ema, preparada até parecer intocável, dava-lhe a ideia de que o mundo fabrica em surdina coisas que pertencem a um isolamento e não se partilham, como o sexo e o pão.

Ema – Quando eu era criança e queria saber o nome de uma flor, diziam-me “rosa” ou “malmequer”, e eu punha sempre em dúvida essa resposta, porque queria saber mais. Porquê “rosa”? Tia Augusta impacientava-se, como se tivesse de provar a existência de Deus. “Que disparate! É porque é assim que se chama”, respondia. Para ela, Deus estava implícito em tudo e alheava-se daquele diálogo. Soube mais tarde que na antiga língua dos brâmanes, rosa queria dizer “balouçante”, ou “a que baloiça”. Tão breve imagem da flor na sua haste, tocada pelo vento, e prestes a deixar cair as suas folhas. Porquê a rosa? Se em contacto com o vento, ela deixa de ser rosa. Mas no balouçar já é, e logo deixa de o ser.

Semblano – O que é que quer dizer com isso? Que Ema é uma rosa? Uma rosa ao vento?

Ema - Eu não sou nada. Sou um estado de alma em balouço.

(ele toca, ela fecha os olhos...)

Ema – Narciso, pára! Essa melodia faz-me tristeza. Vamos embora.

Capítulo 19 – Visitas ao Vale Abraão

Ema – Que tem isso de anormal?

Dossém - Anormalíssimo. É quase ofensivo para a indústria dos electrodomésticos. Aquela pobre mulher a esfregar roupa como uma máquina nos dias de hoje, é uma visão verdadeiramente irreal.

Ema – Ó Dossém, você é muito especial, mas não conhece a situação. É a Ritinha, não sei se alguma vez lhe cheguei a falar dela. Se não o fiz, foi uma falta grave.

Dossém – O que é que vai sair daí?

Ema – Coisa muito simples. A Ritinha já vem como lavadeira da casa dos meus pais. Viu-me nascer e criar. É uma mulher intuitiva e muito esperta. Mas não diz uma palavra, nem as ouve. É surda, surda-muda. Não sabe fazer outra coisa na vida. Conservou-se solteira e suponho que virgem, até. Por estranho que lhe pareça, é a lavar a roupa que ela se sente realizada.

Dossém – Não sabia. Mas... Pareceu-me ter um olhar inteligente.

Ema - É muito inteligente. E sabe muito, sabe tudo. É um livro fechado, porque não pode falar. E surda como ela é, a sabedoria entrou-lhe unicamente pelos olhos.

Dossém – Quer dizer que se ela não tivesse este affaire...

Ema – Vê como compreendeu? Há entre nós uma estima mútua, que se situa no imponderável. Nem ela, se falasse, saberia explicar. Foi dedicada e íntegra, em absoluto. Entre mim e ela criou-se esta ligação, não sei bem dizer, vegetal. Sei que foi uma mulher que dedicou uma vida inteira ao trabalho, por devoção, sem que lho exigissem. Mas esqueceram-se de lhe dar uma condecoração, como deram à pobre velhinha que servia os Bovary, “pelos bons serviços prestados”.

Dossém - Não fizeram essa cruel injustiça

Ema - Há seres que ficam como fazendo parte de nós.

Dossém – Como a Ritinha?

Ema - Como a Ritinha. E como a minha mãe que perdi muito cedo. Nós não somos nada, somos cativos.

(Chega Carlos com as filhas.

Ema com gato ao colo, acaricia-o.)

Carlos – Uma agradável surpresa!

Dossém – Veja a minha deselegância, falava de política com a sua mulher.

Carlos - Acho bem, até deveriam ser elas a governar o mundo. Mas sente-se, por favor.

Dossém - Nas monarquias era frequente a rainha governar. E ainda hoje, em governos democráticos, acontece darem o poder a mulheres como primeiro-ministro. E cumprem o seu papel tão bem ou tão mal como os homens.

Carlos – A razão? Uma mulher a governar já não é uma novidade.

Dossém – Diria mesmo que nunca foi novidade.

Carlos - Falavam de sociedades matriarcais, era?

Dossém – Não. Falava eu do descaminho do mundo, daquilo a que chamam “progresso”. Da fome, da miséria e da injustiça.

Carlos – Vai logo às do cabo!

Dossém – Bem, eu falava dos descaminhos. Vejam a Europa, por exemplo. Criou uma civilização, é certo, mas como? Aproveitando-se dos bens que não lhe pertenciam. E o que é que lhes deu em troca? Criou um mercado para melhor sugar o tutano alheio. Não acha lamentável?

Carlos – Acho que exagera um pouco, não lhe parece?

Dossém – Não, eu penso que não. A mais-valia que a Europa civilizada deixa hoje não é senão um lixo. Fome e injustiça.

Carlos - Fala como um revoltado

Dossém – Bem, de certo modo, sou. Mas pacífico.

Ema - Pacífico como um dandi, um aristocrata, um bom vivant. Não é isso que afinal você é?

Dossém – Pode ser. Mas também não vejo onde está a incompatibilidade com a justiça e muito menos com a consciência daquilo que se tem por justo. O problema é apenas uma questão de ética. Foi sem isso que a Europa engendrou tudo. Quanto a mim, ela é a grande culpada.

Carlos - Não está a ser demasiado drástico?

Dossém – Veja, toma-se castigo por justiça, poder por honra, orgulho por nobreza. A Europa...

Ema – Mas de que Europa fala? Da dos príncipes, das coroas reais, que se divertem em festas que Dossém habitualmente frequenta?

Dossém – Não. Eu não excludo essa, nem quaisquer outras. Assim como também não excludo as repúblicas que a seguir vieram e que se espalharam em democracias e ditaduras no Ocidente e no Leste. Eu bem sei que os povos, europeus ou não, fazem parte da humanidade. Mas é mesmo aí que reside o mal do mundo. A civilização degenerou, e fez do homem o vírus destruidor da natureza. Esta Europa, e não há outra, que elaborou o próprio estatuto de civilização, é vítima de si própria. Apercebeu-se

disso demasiado tarde e hoje sente-se forçada a recompor o mundo, o que tenta desesperadamente sob o signo da democracia.

Carlos – Posso concordar consigo, mas só em parte. Tudo o que diz... parece-me muito complicado.

Dossém – É muito complicado e muito complexo.

Carlos- Já gora, por curiosidade, e os EUA ficam, para si, fora desta contenda?

Dossém - Os EUA são os filhos da Europa. Filhos e herdeiros da civilização ocidental. Todavia, sob influência anglo-saxónica, embora a raiz mediterrânica persista.

Carlos – Sim, compreendo. Mas receberam essa cultura. Não acha, ao menos isso, um dado positivo para a Europa?

Dossém - Receberam uma cultura e também uma religião. E, no entanto, nem cá nem lá foram ainda cumpridas. Foram antes deturpadas, violadas por idolatrias e pragmatismos extremistas e desumanizantes.

Carlos - É estranho... esse seu entusiasmo pessimista.

Dossém – Entusiasmo? Pelo contrário, eu sei que não sou aquilo a que se pode chamar um “político”. Eu se me atrevo a falar destas coisas, é com um espírito e uma sensibilidade equivalente à de um artista.

Ema - Artista ou aristocrata?

Dossém – Ema, eu não disse “artista”, disse “equivalente”. O artista tem uma visão poética das coisas e do mundo, por isso sofre.

Ema – Sofre?

Dossém – Sofre, sim, Ema. Sofre pelo choque com a realidade.

(Carlos, levanta-se bruscamente e tira o gato do colo de Ema com alguma violência e lança-o “este gato é impertinente”)

Ema - A impertinência não será antes tua?

Carlos- Ema, por favor.

Dossém – Eu peço mil desculpas, esta minha conversa é que é realmente muito irritante.

(Dossém sai e Lolota acompanha-o)

Chega Caíres. Saem PD e Lolota, Ritinha olha desconfiada.)

Ema – Mas que espanto! Nem estava a reconhecê-lo, assim tão janota! Mas o que se passou, Caires? Nunca mais o vi no Vesúvio.

Caires – Andei por fora uns anos a servir no estrangeiro.

Ema – Sim? Em que parte no estrangeiro?

Caires – Principalmente em Inglaterra. Tinha um conhecimento com uns ingleses que iam ao Vesúvio e fui.

Ema – E deu-se bem por lá?

Caires – Dei sim, Sra.D. Ema. A princípio custou um bocado, mas depois, com a ajuda de uns amigos, tive sorte e a vida correu-me muito bem.

Ema – E agora, volta para o Vesúvio?

Caires – Não ... ao Vesúvio, só se for de visita. Eu comprei uma quinta, ali perto do Pinhão. Não é para me gabar, mas é uma quinta grande, com uma bela casa. Não tão

grande como a do Vesúvio, mas é uma boa casa. Eu até gostava de convidá-los, só para uma visitinha.

Carlos – Depois havemos de ver isso. Agora tenho de ir ver um doente. (levanta-se e sai)

Ema - Ó Caires, sente-se. E conte-me lá a sua vida.

Caires – Ó Sra. D. Ema, a minha vida modificou-se completamente. Eu agora sou rico, muito rico.

Ema- Bravo! E o seu sobrinho, o Fortunato?

Caires – Não me fale nesse desgraçado. Tornou-se um revolucionário. Deixou a mulher e foi para as nossas antigas colónias para fazer desacatos.

Ema – Então o Fortunato deixou a mulher?

Caires – Pois deixou. É um desalmado. Só pensa nele e em tolarias. É um degenerado. Sra. D. Ema, eu soube, disseram-me, que o Dr. Carlos Paiva ... tinha perdido no jogo da bolsa, enfim, que se encontrava em dificuldades.

Ema – Mas quem lhe disse isso?

Caires – Estas coisas sabem-se. À boca fechada, mas sabem-se. Eu queria dizer à senhora...

Ema – Diga, diga.

Caires – A Sr. D. Ema sabe... os sentimentos que eu há muito sinto pela senhora. Olhe que todo o tempo que eu estive fora, só pensava na senhora. E as saudades que eu tive da senhora...

Ema – E o que é que o Caires pretende agora?

Caires – É que eu estou em condições de poder ajudá-los. (ajoelha-se) Eu não penso noutra coisa, só penso na senhora, D. Ema.

Ema – Ó Caires!

Caires – Tudo o que quiser de mim, ponho tudo a seus pés, D. Ema. A Ema não sabe o amor que lhe tenho. Como preciso de si.

Ema – (ri-se) Ó Caires, não há maneira de ter juízo. Vá, levante-se e vá-se embora. As minhas filhas não tardam aí e não quero que o vejam nessa figura. Bom, se não sai você, saio eu.

Capítulo 20 – O adeus de Ema

Narrador - Ema acabou por se sentir humilhada. De repente, pensou que eram precisos 500 anos de intrigas, guerras, cárceres e História escrita para pertencer àquele lugar. “És bela” dizia a princesa, “mas aqui não chegaste a tempo” (retratos) “a minha criada tem mais razão de ser do que tu, vê como ela serve, como ela deixa escorrer o licor de menta nas paredes do frasco.””Espera, para o pousar sem ruído. Só depois da gota regressar ao verde e fragrante conteúdo do frasco, ela o pouso, assegurando-se de que tudo está em ordem. Eras capaz dessa firmeza? Essa entrega ao outro, absoluto, capaz de te ignorares na tua solidão, porque servir é isto. Não, não és capaz.”

Capítulo 21 – As bodas com a morte

Narrador - Ema pôs-se, uma vez mais, em fuga. E voltou ao Vesúvio, onde ela já não encontrava ninguém.

Na manhã seguinte andam os homens na poda sob um dia invernoso de chuva. Quando acordou deu-se conta, de repente, que lhe tinha faltado a ciência da articulação e disse: “Não estudei o esqueleto humano, nem como se mexem os braços e se vira a cabeça. Não é um hábito, é uma combinação perfeita entre a causa e o efeito. A relação entre todas as coisas nunca vi como funcionava.”

As vinhas do Douro constituem um dos mais imponentes espaços do mundo, só comparáveis aos campos de arroz da China, também plantados em socalcos. Um lugar assim não morrerá, nunca. É privilegiado para o sofrimento e o seu destino é viver em convulsões, como se vê pelo gesto das videiras, curvas, nodosas, escamudas, negras. E, ao 3º dia o sol abriu, surpreendentemente brilhante e redentor. (comboio)

Ema vestiu-se de azul e branco, ramo de flores brancas (como para casar), vê-se ao espelho, sorri (mais segura do que no dia da casamento) retrato da senhora

Narrador - Volta para os teus pequenos desarranjos mentais, a tua declaração piegas do coração puro que perdeste. Um coração puro não se perde, não se gasta, não se transforma. (quadro da senhora)

Ema arranjou-se como se fosse para um baile e perguntava-se quanto havia de amor saudoso naquelas visitas ao Vesúvio, ou se era a senhora que ela queria cumprimentar, como uma criada que vai recorrer à casa da 1ª servidão. Deixou o raminho de flores à senhora e percorreu o laranjal que lhe fazia lembrar o tempo da sua virgindade.

Algum tempo mais tarde encontraram Carlos, morto, num dos bancos do parque da Caverneira. Fumava cacimbo como medida higiénica porque o cachimbo era menos nocivo à saúde. Tinha o tabaco ainda nos dedos, uma pitada que lhe caíra do casaco, e a cabeça inclinada como se estivesse para baixar-se e recolher a caixa do tabaco que lhe caíra para o chão. Era tão evidente a preocupação, que a primeira coisa que fez o jardineiro foi apanhar a caixa, como se obedecesse a uma ordem. Maria Loreto Semblano tinha-lhe pedido, nesse dia, para rever as provas do seu último livro, dizendo-lhe:

“Nada disto é importante. Mas ninguém imita melhor do que eu uma bela vida.”

Doc.2

VALE ABRAÃO – ANÁLISE DO FILME

CAPÍTULO _____

Tempo	Som	Imagem	Movimento	Personagens	Espaço	Símbolos	?