

BOVARISMO RECONFIGURADO: IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO DE EMMA BOVARY E EMA PAIVA

Maria Luísa de Castro Soares (UTAD / CEL)

Odete Jubilado (UE / CEL)

Maria Natália Amarante (UTAD / CEL)

ABSTRACT

This article presents a comparative analysis of *Madame Bovary* by Gustave Flaubert and *Vale Abraão* by Agustina Bessa-Luís, focusing on the symbolic reconfiguration of bovarism and the spectacularization of the feminine through the figures of Emma Bovary and Ema Cardeano Paiva. By examining their romantic relationships and the roles of lovers and husband, the study explores identity as performance and *mise en scène*, as well as the existential dissatisfaction that drives both protagonists. Through the theatricalization of desire and the pursuit of the “Absolute,” the article reveals the tension between authenticity and representation, culminating in the loss or suspension of life’s meaning. The analysis is grounded in literary citations and critical references to support this comparative reading.

Keywords: Female subjectivity; Desire and identity; Literary performance; Symbolic representation; Aesthetic modernity.

RESUMO

Este artigo propõe uma análise comparativa entre *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís, centrando-se na reconfiguração simbólica do bovarismo e na espetacularização do feminino através das figuras de Emma Bovary e Ema Cardeano Paiva. Partindo das relações amorosas e do papel dos amantes e do marido, discute-se a construção da identidade como performance e *mise en scène*, bem como a insatisfação existencial que move ambas as protagonistas. Através da teatralização do desejo e da busca do “Absoluto”, evidenciam-se os limites entre autenticidade e representação, culminando na perda ou na suspensão de sentido das suas vidas. O estudo apoia-se em citações das obras literárias e referências críticas para sustentar a leitura comparatista.

Palavras-chave: Subjetividade feminina; Desejo e identidade; Performance literária; Representação simbólica; Modernidade estética.

Recebido em 20 de setembro de 2025

Aceite em 23 de novembro de 2025

DOI: 10.58155/revistadeletras.v2i3.649

Introdução

Na leitura de *Vale Abraão* sobressai a tentativa de representar o ser humano na sua incongruência e contradição.

Publicado em 1991, no contexto de um Portugal pós-25 de Abril de 1974, o romance, inspirado em *Madame Bovary* (1856), configura-se como uma reescrita intertextual da obra de Flaubert, mas deslocando a ação para o Norte do país, no Douro – espaço simultaneamente rural e aristocrático, marcado por uma estrutura social rígida e ainda profundamente enraizada em tradições seculares. Neste enquadramento, a revisitação do clássico francês transforma-se num instrumento de questionamento da subjetividade moderna. A protagonista, Ema Cardeano Paiva, corporiza a tensão entre desejo e realidade, entre subjetividade e norma, reatualizando a figura bovarista oitocentista numa chave portuguesa e contemporânea.

O bovarismo, conceito cunhado por Jules Gaultier em 1892, descreve “le pouvoir départi à l’homme de se concevoir autre qu’il n’est” (Almeida 2011:7), ou seja, a capacidade patológica de imaginar-se outro – mais nobre, mais belo, mais amado – do que se é. Jean Rousset, por sua vez, define o bovarismo como a dissociação entre o sonho e o real, entre o desejo e a vida (Rousset 1962: 35-40), sublinhando a ilusão como motor trágico da personagem de Flaubert.

A dissociação entre o “eu” real e o “eu” projetado para o exterior funda a psicologia da personagem Emma Bovary, assim como a da Ema portuguesa de Agustina Bessa-Luís, uma vez que ambas encenam o seu desejo. O seu corpo – modo de vestir, o modo de mover-se – passa a ser uma representação visual de sensualidade, constantemente projetada sobre os outros. A alienação gerada por esta cisão conduz inevitavelmente à desilusão, à ruína, à morte. Contudo, no caso de Ema Paiva, o teatro da vida é consciente. Como observa Lipovetsky (2004:11-23), a subjetividade é já marcada pela recusa da disciplina moderna e pela exaltação do prazer e da singularidade individual. A Ema de *Vale Abraão* encarna esta condição: um sujeito fragmentado, que se afirma pela transgressão dos códigos sociais, sobretudo os que regem o género e a família.

Fruto da educação romântica mergulhada num imaginário saturado de promessas irrealizáveis (Emma) ou de modo consciente (Ema), a Bovary e a “Bovarinha” recusam os limites da sua existência quotidiana. Esta fuga conduz ambas à dilaceração do “eu” e à destruição do real.

Fernando Guimarães (1994: 17) sublinha que, na atualidade, a identidade já não se ancora na “mimese”, mas numa pluralidade de significados construídos pelo sujeito. Neste sentido, *Vale Abraão* exige ao leitor uma decodificação das referências simbólicas, afetivas e sociais que estruturam a experiência de Ema no Portugal dos finais do século XX, no Douro aristocrático e rural no período posterior à Revolução de 1974, quando o país vivia mudanças sociais, políticas e culturais profundas, mas ainda mantinha fortes marcas de conservadorismo e hierarquias.

Embora inserida no Portugal contemporâneo, Ema é apresentada como uma atualização da mulher bovarista de Flaubert – dividida entre a tradição patriarcal e o desejo de subjetividade, liberdade e transcendência. A personagem representa, ao mesmo tempo, a mulher portuguesa atual (em busca de emancipação, mas ainda limitada por papéis sociais rígidos) e a herdeira das inquietações femininas oitocentistas: o tédio, a insatisfação conjugal, a frustração entre sonho e realidade, a rejeição da pertença, a ânsia de um amor sublime e o desejo do absoluto.

O conceito de absoluto, segundo Nicolau de Cusa, remete para uma unidade perfeita, sem oposição, enquanto para Hegel, no século XIX, o absoluto é o horizonte de um devir subjetivo, uma construção dinâmica da essência (Rodrigues 2010: 135; Dung 2022:195-210). A busca de Ema e de Emma – de encontro desse absoluto íntimo – confunde-se com a vontade de romper com a ordem estabelecida, instaurando um desequilíbrio social em nome da autonomia individual. Neste processo, a fantasia de redenção pessoal transforma-se numa condenação à desintegração.

No que se refere ao bovarismo – entendido como “mal da civilização” – traduz a fratura entre o *ser* e o *dever ser*, entre a vida e a sua idealização. Essa fratura, evidenciada tanto em *Madame Bovary* como em *Vale Abraão*, aproxima dois contextos históricos distintos por via de uma condição humana persistente que consiste na recusa da mediocridade, na busca de sentido absoluto, e na queda inevitável perante a realidade. É neste contexto que o amante Pedro Lumiares não hesita em chamar a Ema de Bessa-Luís uma “Bovarinha”, ecoando, no feminino português do século XX, a trágica universalidade da heroína de Flaubert.

Dando continuidade à análise comparativa entre *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís, e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, prossegue-se com o aprofundamento das correspondências e divergências quanto à representação da subjetividade feminina, à crítica social e ao estilo narrativo.

1. Uma visão comparativa: a infância e a educação familiar

Na análise comparativa das obras *Vale Abraão* e *Madame Bovary*, destaca-se a exploração do processo de construção da identidade das protagonistas, em especial no que diz respeito à infância e à influência da educação familiar nas suas trajetórias adultas. Ambas as personagens, Emma de *Madame Bovary* e Ema de *Vale Abraão*, são confrontadas com um sistema social e familiar que limita a sua liberdade e impõe-lhe uma visão distorcida do amor e do desejo.

Em psicanálise afirma-se que a infância antecipa características identitárias que se prolongam na fase adulta, sendo a família o primeiro agente socializador, onde a criança toma contacto com os valores e expectativas da sociedade. Este ambiente familiar, com os seus ideais e regras, molda a subjetividade das personagens, preparando-as para as interações com o mundo externo.

Em *Vale Abraão*, Ema cresce no Romesal, onde a presença dominante do pai, Cardeano, molda a sua educação de forma rígida e repressiva. A morte precoce da mãe, quando Ema tinha apenas seis anos, contribui para a sua formação numa atmosfera de severidade paternal, onde as mulheres são educadas para moderar os seus impulsos eróticos e emoções. A construção da personagem Ema está, assim, ligada a um ambiente de controle e contenção, onde a educação é um instrumento de restrição:

As filhas da casa não tinham o mesmo tratamento dos rapazes; eram criadas à parte, debaixo de uma severidade paternal que se destinava a moderar nelas as fantasias eróticas e as paixões que, se mal disciplinadas, lhe seriam fatais (Bessa-Luís 2019: 23).

Este controle familiar é complementado por uma ambiência marcada por uma tensão dualista, onde a ortodoxia da tia Augusta, que deseja que Ema se torne freira, se confronta com os mexericos das criadas, que introduzem Ema num mundo de sensualidade e paixão: “A casa borbullava de ditos, intrigas e assuntos de fora, coisas maliciosas e sentidas, de morte, de sexo, de paixões várias” (Bessa-Luís 2019: 21).

Ao contrário de Emma de *Madame Bovary*, a jovem de *Vale Abraão* não é meramente uma vítima passiva da sua educação. A sua reflexão sobre a condição feminina e o desejo de transcendência são elementos centrais na construção de uma identidade que desafia os limites impostos pelo seu

contexto. Ema Paiva, já em idade adulta, começa a rejeitar os papéis pré-estabelecidos para a mulher tradicional e a buscar o seu próprio caminho através da subversão dos valores familiares. A sua evolução, no entanto, está longe de ser linear, refletindo uma complexidade emocional que se traduz na sua busca incessante do “*outro*”, um desejo que não pode ser consumado e que a levará à autodestruição.

Em *Madame Bovary*, a personagem Emma também se encontra subjugada às imposições de um casamento e a uma vida de expectativas frustradas. O patriarcalismo da sociedade burguesa do século XIX coloca a mulher numa posição de submissão e privação, o que leva Emma a buscar na fantasia a fuga da mediocridade da sua vida. O casamento com Charles Bovary é uma tentativa de escapar de uma vida de provincianismo e monotonia, mas, tal como em *Vale Abraão*, esta transição não é suficiente para satisfazer o anseio de liberdade e emoção que a protagonista procura. A opressão que Emma sente em relação ao seu papel de esposa e mãe é refletida pela sua busca insaciável de um amor idealizado e impossível, o que a torna, de certa forma, uma vítima da sua própria imaginação:

Avant de se marier, elle avait cru avoir de l'amour; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, elle croyait s'être trompée, et elle cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion, d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres (Flaubert 2001: 57)

A opressão que Emma sente no seu papel de esposa e mãe manifesta-se numa incessante busca de um amor idealizado, impossível de ser concretizado na realidade prosaica da sua vida conjugal. Desde cedo, Emma projeta nas leituras românticas uma visão edulcorada do amor. No entanto, o casamento com Charles revela-se uma desilusão, pois o “bonheur qui aurait dû résulter de cet amour, n'étant pas venu” (Flaubert 2001: 57), leva-a a acreditar que se enganou quanto ao verdadeiro significado da felicidade, e a procurar na literatura uma resposta para essas promessas não cumpridas. Esta dissonância entre o desejo e a realidade insere-se no fenómeno que Jules de Gaultier designa como bovarismo, ou seja, a faculdade humana de se conceber diferente do que se é, gerando uma fuga pela imaginação como mecanismo de resistência à mediocridade quotidiana (Gaultier 1892: 4). Assim, Emma torna-se vítima de si mesma, refém de uma imaginação que, ao invés de libertá-la, a enclausura numa espiral de insatisfação permanente, agravada pelas expectativas irreais fomentadas pelos discursos românticos da sua época.

Em *Vale Abraão*, o casamento com Carlos Paiva segue um padrão semelhante ao de Emma com Charles, em *Madame Bovary*.

Carlos Paiva é descrito como um homem submisso às caprichosas exigências de Ema, que rejeita os prazeres matrimoniais e se desvia da função de esposa devota. A ambição de Ema, que se afasta da vulgaridade do matrimônio tradicional, é uma revisitação em espelho da personagem de Flaubert. Na verdade, Emma Bovary também se distancia da vida comum para se entregar aos seus próprios devaneios. Ela sonha com Paris como um mundo à parte, onde vivem embaixadores e duquesas, um mundo de salões espelhados, vestidos com caudas, grandes mistérios e ansiedades escondidas:

Elle confondait dans son désir les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment. On ne séparait pas, dans sa pensée, les fonctions sociales des jouissances personnelles; et son désir de se mêler à la haute société se fondait avec ses aspirations plus naturelles (Flaubert 2001: 183).

Esta passagem é emblemática porque mostra como Emma projeta em Paris (e no mundo da aristocracia) um universo de luxo e sofisticação que, na sua mente, se confunde com a realização sentimental. A cidade representa para ela a antítese da vida vulgar e repetitiva de província. Tanto Emma de *Madame Bovary* como Ema de *Vale Abraão* são motivadas por um desejo de fugir da prisão da vida quotidiana, e ambas buscam um “absoluto” que jamais poderão alcançar. No entanto, enquanto Emma de Flaubert se rende ao desencanto e à destruição física e psicológica, Ema de Agustina Bessa-Luís vive uma tensão mais dialética, onde a busca do “outro” é simultaneamente uma tentativa de libertação e uma forma de subordinação às expectativas da sociedade.

Eduardo Lourenço, em *Tempo e poesia*, identifica em Emma Bovary a ânsia de um absoluto fora da religião, fora da moral, fora da vida prática (Lourenço 1974: 167-170), visão que se aplica, sob novas formas, à Ema agustiniana. O desejo de absoluto de Ema de *Vale Abraão* também está ainda intimamente relacionado com uma espécie de violência simbólica, que a leva a manipular aqueles ao seu redor para alcançar uma liberdade que nunca será plenamente alcançada.

Em ambos os romances, o casamento e a vida familiar são espaços de repressão e frustração para as protagonistas, mas as formas como Ema e Emma reagem a essas situações diferem. Enquanto Flaubert nos apresenta uma Emma que sucumbe ao sofrimento e à morte, Agustina oferece uma

Ema que, apesar de não atingir a verdadeira liberdade, se torna uma figura que questiona incessantemente os limites da sua realidade. A complexidade de ambas as personagens femininas está na sua busca de emancipação e na forma como essa busca reflete e questiona os sistemas sociais e culturais que as oprimem.

2. A espetacularização de Emma e Ema pelo amor: entre Flaubert e Agustina Bessa-Luís

Na obra *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Jacques Rancière vê na estética moderna a passagem do trágico ao neutro: os sujeitos já não são as vítimas do destino do período clássico, mas do vazio de sentido (Rancière 1998: 54-58), como sucede com Emma Bovary e Ema Paiva, que se encenam sem convicção. Ambas as protagonistas, Emma Bovary e Ema de *Vale Abraão*, manifestam um profundo inconformismo perante os papéis sociais tradicionalmente atribuídos à mulher. O *bovarismo* – termo cunhado a partir da heroína de Flaubert – consiste justamente nessa insatisfação crónica com a vida quotidiana e na procura de evasão através da fantasia. Em *Madame Bovary*, essa fuga concretiza-se na leitura de romances sentimentais, que moldam o imaginário amoroso e social de Emma: “Elle avait lu *Paul et Virginie*, et elle avait rêvé la petite cabane, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l’amour des deux enfants...” (Flaubert 2001: 77).

Na obra de Agustina Bessa-Luís, embora Ema também procure ultrapassar os constrangimentos da vida social, fá-lo com um traço de inteligência reflexiva e de domínio do discurso, o que a torna menos ingénua e mais astuta do que a personagem de Flaubert. A sua subjetividade é construída de forma menos passiva e mais articulada com a cultura, o poder simbólico e a observação da realidade: “Ela tinha a intuição do poder e da arte, e isso bastava-lhe para viver em confronto com o mundo” (Bessa-Luís 2019: 53).

Esta diferença sugere que Agustina Bessa-Luís reconfigura o bovarismo através de uma consciência mais complexa e menos alienada, atribuindo à sua protagonista uma autonomia simbólica maior.

No romance de Flaubert, no episódio do baile ou da ópera, é evocado com intensidade o universo visual de opulência e sensualidade de Emma – o corpo como espetáculo e símbolo do desejo projetado nos outros. Os cenários transformam-se em palco vivo da sua representação, onde se funde o luxo material com a sexualidade e emoção de Emma: a riqueza

tátil dos tecidos, os adereços e os perfumes tornam-se parte da paisagem do desejo que ela projeta nos outros, convertendo o seu corpo num espetáculo simbolicamente opulento (Flaubert 2001:183). No episódio da ópera em Rouen, que coloca em cena Emma num palco de sedução, a loje e a plateia transformam-se no espaço cénico da sua autoprojeção:

[...] elle se cambra la taille avec une désinvolture de duchesse. [...] Elle se cambra la taille... Et entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage, elle tâcha de se figurer sa vie... Était-ce une folie ? Il la regardait... Elle eut envie de courir dans ses bras [...] (Flaubert 2001: 252).

Neste contexto, a sala de espetáculo – com os seus lustres, olhares cruzados, o palco – torna-se o tablado onde Emma projeta todos os seus desejos de classe, sensualidade e transcendência social. O seu gesto – *se cambra la taille*, como uma duquesa – encena uma presença teatral, e o cenário (a ópera, os espectadores, o lustre) reforça esse momento em que o corpo de Emma se faz imagem do desejo idealizado. Emma confunde desejo e luxo; ela quer ser amada no reflexo daquilo que ostenta e personifica; os *outros* (Charles, Léon, Rodolphe ou até os espectadores da ópera) tornam-se plateia e espelho do seu espetáculo.

O bovarismo de Emma nasce do conflito entre a vida quotidiana e a imaginação romântica, alimentada pela literatura sentimental (romances de amor, folhetins, etc.). Emma procura transcender a sua realidade vulgar através da idealização do amor, do luxo e da vida mundana. O desejo é projetivo e frustrado: Emma fantasia o mundo e os outros como compensação da sua mediocridade social e conjugal.

O bovarismo de Ema Cardeano Paiva é algo diferente, pois já não se constrói sobre a ilusão romântica, mas sobre uma consciência crítica do espetáculo e do simulacro. Ema sabe que encena um papel, aceita a teatralização do *eu* e joga deliberadamente com as imagens que projeta. O desejo é reflexivo e performativo: ela não se ilude, mas “usa” o desejo como afirmação do seu poder de representação no espaço social.

A construção da identidade de Ema em *Vale Abraão* (Bessa-Luís 2019) é fortemente marcada por um processo de encenação e estetização do desejo, cuja origem simbólica remonta ao baile de Jacas – a sua “estreia”, momento em que a protagonista se afirma como figura performativa, consciente da potência de seu corpo e da sua presença social. Desde então, Ema converte-se numa espécie de *vamp* dos anos 30, evocando a imagem cinematográfica feminina, simultaneamente artificial e poderosa, que manipula os homens

para extrair deles capital simbólico, emocional e social. Como sublinha a narradora: “como acontece com as mulheres projetadas no ambiente à sua volta, sobretudo se esse ambiente é desafogado e até luxuoso. O nome de «divinas», das vamps dos anos 30, provinha dessa fragilidade que se consuma na imitação” (Bessa-Luís 2019: 235).

Esta dimensão performativa do feminino aproxima-se do fenómeno de espetacularização vivido por Emma Bovary, cuja leitura de romances e idealização do amor a levam a imitar, com grande intensidade, modelos estéticos e comportamentais. A figura feminina agustiniana, tal como a flaubertiana, investe na construção de uma aparência cuidadosamente fabricada, como se constata no seguinte excerto:

Outras vezes gastava doidamente em produtos de maquilhagem, pintava-se como uma atriz, usava cabeleiras e pestanas postiças. Tinha o ar duma deusa egípcia, os enormes olhos rasgados pelo lápis negro (Bessa-Luís 2019: 69).

Ema projeta-se nos cenários que atravessa, transformando-os em palco da sua própria representação. O desejo constitui-se como força motriz, e o *outro* é simultaneamente espelho, plateia e adjuvante. Este mecanismo é um eco de Flaubert, mas Emma Bovary lê *Paul et Virginie* (Flaubert 2001: 77), numa antecipação literária dos papéis amorosos que virá a desempenhar, enquanto a portuguesa Ema não se abandona à ilusão romântica: ela representa-a. O palco é o seu mundo.

Ema Paiva é impulsionada por uma ânsia hedónica de transformação (Bulger 1994: 178-190; Caldas 2011:33-62), pela pulsão narcísica de ver-se refletida numa imagem ideal:

[...] usava para com Pedro [Lumiares] o método que se usa para com os doidos: a simulação. Discutiam de maneira inteligente, mas nada daquilo se ajustava à realidade. (Bessa-Luís 2019: 68).

O jogo de sedução entre Ema e os homens que a rodeiam é marcado por um fingimento recíproco, uma *mise-en-scène* que raramente toca o real. Neste contexto, Pedro Lumiares representa o intelectual fáustico, cuja libido se dirige exclusivamente para os livros – “só a libido livresca lhe interessava” (Bessa-Luís 2019: 73) – o que o torna inapto para qualquer envolvimento com Ema que, ainda assim, permanece enigmática e vencedora: “nunca podia saber o que Ema era” (Bessa-Luís 2019: 69). A duplicidade constitui uma forma de autodefesa e também de encantamento.

Fernando Osório encarna o primeiro amante com quem Ema se envolve fisicamente. O amor aqui representado não é orientado para o outro enquanto sujeito, mas sim enquanto projeção narcisista: “Ema gostava de Osório pelo que ele possuía desses traços cabalísticos da avó, hirta e competente nos negócios” (Bessa-Luís 2019: 119), o que denota a idealização do *outro* como prolongamento de um desejo de estatuto e poder. Essa lógica corresponde à do “amor narcísico” formulado por Freud, como “complemento libidinal do egoísmo de autopreservação” (Costa 2013: 12).

À semelhança de Emma de Flaubert, cuja insatisfação se liga à discrepância entre o real e o ideal e cujo desejo a conduz ao tédio e à ruína (Leclerc 2013), Ema Paiva adoece quando atinge o seu objetivo sedutor: “Subitamente entregou-se a uma espécie de doença que estava enraizada na insatisfação do seu ser” (Bessa-Luís 2019: 75). A saturação emocional, gerada pela conquista e consequente esvaziamento do desejo, desencadeia uma espiral de desassossego.

O Vesúvio – cenário matricial e de colapso – funciona como palco privilegiado da dramatização de Ema, símbolo de um “absoluto” que simultaneamente seduz e aniquila: “Era sobretudo o impulso para o todo que estava em toda a parte que constituísse o seu cenário” (Bessa-Luís 2019: 240). Assim como Emma de Flaubert sonha com Paris, Ema de *Vale Abraão* projeta-se no espaço como metáfora da transcendência do quotidiano.

O paralelismo entre o Vesúvio (espaço simbólico junto ao rio Douro) e o vulcão real que destruiu Pompeia remete para o duplo valor simbólico: fertilidade e morte. Ema, atraída pelo Vesúvio, é também destruída por ele: “Ela afundou-se rapidamente, arrastada pelo peso das botas que se tinham enchido de água” (Bessa-Luís 2019: 270). Teve o mesmo destino de Emma Bovary que, ao ingerir arsénico, sucumbe ao peso simbólico de todas as ilusões que construiu.

Os restantes amantes – Pedro Dossem, Fortunato – cumprem papéis secundários no teatro íntimo de Ema. Dossem é o agente da espetacularização: “era o seu guia, o seu confidente, o seu *compère*” (Bessa-Luís 2019: 54); Fortunato, por sua vez, surge como substituto instrumental de Osório, evocando não o amor, mas o medo da rejeição. A substituição rápida de parceiros demonstra o vazio afetivo de Ema e o seu medo de estar só.

Por fim, a varanda da casa de Vale Abraão configura-se como ponto de observação e encenação: “É uma demonstração de poder e afectação dos desejos. [...] a varanda onde Goya instala a Celestina”¹ (Bessa-Luís 2019:

¹ Alusão intertextual ao quadro de Goya. 1812. “Maja and Celestina”.

57). Tal como Emma Bovary, que se observa e é observada na vitrina social da pequena burguesia provinciana, a Ema duriense mede o seu valor na relação com o olhar alheio.

Ambas as personagens, em contextos distintos, encarnam a falência de um ideal feminino, desenhado à medida de um imaginário artístico e literário que as seduz, mas que também as condena.

3. Estilo narrativo e crítica social: moral, hipocrisia e instituições

Flaubert é conhecido pela impessoalidade da sua escrita e pelo rigor estilístico. *Le mot juste* rege a construção da narrativa, que se caracteriza por uma ironia subtil e por uma minúcia descritiva que visa a objetividade (Compagnon 1998). O narrador omnisciente mantém uma distância da personagem, mesmo quando mergulha nos seus devaneios: “Elle voulait mourir, et elle voulait vivre à Paris” (Flaubert 2001: 98).

Agustina Bessa-Luís adota um estilo mais digressivo, ensaístico, em que o narrador intervém, comenta, filosofa. A narrativa é densa, rica em aforismos e reflexões que vão muito além da ação diegética. A linguagem serve tanto a narração como a análise psicológica e cultural: “O amor, que para os pobres é como uma ninhada de coelhos, para os ricos é a solidão partilhada com inteligência” (Bessa-Luís 2019: 107).

Flaubert apresenta uma crítica contundente à sociedade burguesa do século XIX, nomeadamente ao casamento, à religião e ao provincianismo. A mediocridade do marido, a hipocrisia do clero e o materialismo da vida provinciana são componentes de um mundo que esmaga Emma: “C’est une chose étrange comme l’absence d’occupations rend l’âme inquisitrice et avide de commérages” (Flaubert 2001: 91).

Agustina, por sua vez, inscreve a sua crítica num Portugal onde a repressão moral e o conformismo social determinam o destino das mulheres. No entanto, fá-lo com um tom menos naturalista e mais simbólico, por vezes irónico, explorando os jogos de poder e os códigos culturais da província. A sua crítica é sofisticada, estilizada, construída por via de personagens que participam do sistema, mas o desmascaram.

A densidade estilística e os modos de crítica social tornam *Vale Abraão* não apenas uma reescrita, mas uma reinterpretação crítica e filosófica de *Madame Bovary*, à luz da realidade portuguesa e da reflexão agustiniana sobre o feminino, o desejo e o destino.

4. Emma e Ema: relações conjugais e extraconjugais como dispositivos de teatralização do desejo

A construção das personagens Emma Bovary, em *Madame Bovary* e Ema Paiva, em *Vale Abraão*, articula-se através de um movimento de projeção do desejo sobre figuras masculinas que, embora distintas, convergem num mesmo fim: o da ficcionalização da vida amorosa como palco para a encenação do “eu”. Ambas as protagonistas operam com os seus amantes e maridos uma espécie de dramatização subjetiva, onde o amor, mais do que partilha, é instrumento de autoafirmação e desmesura.

O corpo de Emma Bovary é tratado como um objeto desejado e um palco de sedução inconsciente. Ela não tem um controlo pleno sobre o modo como é vista; ela encena-se, mas acredita no papel. O espetáculo do corpo é uma forma de afirmação frustrada, pois depende sempre do olhar do outro (amantes, sociedade).

Em *Vale Abraão*, o corpo de Ema é um dispositivo de poder e teatralização. Ela controla a sua imagem, joga com a sedução como uma encenação lúcida e até cínica. O cenário (o Douro, as casas senhoriais, os eventos sociais) transforma-se em palco da sua performance, mas Ema não é ingénua: tem plena consciência de que essa teatralidade é uma construção, um jogo de aparências, e assume essa ironia como parte do seu poder de sedução. A sua beleza é, desde cedo, associada a uma representação estética idealizada, como se vê na descrição: “Era muito parecida às senhoras de Klimt”¹ (Bessa-Luís 2019: 25). Esta evocação pictórica transporta o leitor para um universo visual marcado pela opulência, pela sensualidade e pelo simbolismo. Nos quadros de Gustav Klimt, especialmente em *O Beijo* e *Judite*, as figuras femininas surgem envoltas em elementos dourados, arabescos e halos que sugerem uma dimensão de sagrado profano, onde o corpo feminino se torna ícone de desejo e de espetáculo. Assim também se apresenta Ema: como corpo-espetáculo, símbolo do desejo que busca saciar-se no outro, mas sem nunca se esgotar. A sua beleza é o primeiro palco da sua performatividade. Esta teatralização do feminino aproxima Ema do arquétipo bovariano. Emma Bovary, após o baile no castelo de La Vaubyessard, é também confrontada com uma imagem de ideal aristocrático e amoroso, de que o duque de Laverdière é emblema: “revenaient d’eux-mêmes, comme sur quelque chose d’extraordinaire et d’auguste; il avait vécu

¹ Alusão aos quadros de Klimt. 1916. “Dame mit Muff”; Klimt. 1907. “Hygieia”.

à la cour et couché dans le lit des reines!” (Flaubert 2001: 222). A heroína francesa transfigura a experiência mundana em epifania amorosa e histórica e de um amor romântico (Costa^a 2013: 199-213); da mesma forma, Ema de *Vale Abraão*, ao participar no baile de Jacas, passa a perceber-se como figura digna do grande teatro do mundo.

Esta entrada em cena, contudo, não é feita sem ambiguidades. Tanto Emma como Ema desenvolvem relações conjugais marcadas pela desilusão e pelo deslocamento afetivo. Charles Bovary é um homem simplório, incapaz de acompanhar os ideais romanescos da esposa. Ele “n’était point un homme élégant, ce n’était même pas un homme fin” (Flaubert 2001: 87), sendo reduzido ao papel de espectador apático da encenação amorosa de Emma. De modo análogo, Carlos, em *Vale Abraão*, apresenta-se como marido ineficaz no plano emocional e erótico, mas permanece como figura de sustentação social da protagonista. Embora possa procurar companhia noutras mulheres, como Maria Semblano, “não sabia viver sem Ema” (Bessa-Luís 2019: 164). Ambos os maridos são satélites que orbitam um centro feminino em constante combustão.

As relações extraconjugais, longe de serem alternativas viáveis à frustração conjugal, são absorvidas pelas protagonistas como novos atos de uma mesma peça. Os amantes funcionam como instrumentos simbólicos que conferem legitimidade e intensidade às suas fantasias de grandeza. Emma Bovary encontra em Rodolphe e em Léon dois modos de viver o amor como ideal estético e sensorial. No caso de Rodolphe, especialmente, projeta nele o herói romântico: “Elle le comparait à des héros de romans, et la voix même de Léon lui semblait encore plus douce que celle de Rodolphe” (Flaubert 2001: 310). No entanto, a desilusão será sempre inevitável, pois Emma não ama os homens reais, mas as imagens que deles constrói.

De igual forma, Ema Paiva utiliza os seus amantes como extensão do seu próprio narcisismo. Ao referir-se a Fernando Osório, afirma a narradora: “Ema gostava de Osório pelo que ele possuía desses traços cabalísticos da avó [...] de quem se dizia que não deixara descendentes, só deixara herdeiros” (Bessa-Luís 2019: 119). Em outras palavras, o amor da protagonista não se funda no sujeito enquanto pessoa, mas na aura simbólica de que ele é portador. Trata-se de um investimento imaginário em que o objeto é incumbido da função de projeção do *eu* ideal (Costa 2013: 202). Essa lógica reaparece com Fortunato, o criado do Vesúvio, que funciona como substituto momentâneo de Osório:

Foi com uma espécie de ferocidade que Ema se precipitou nos braços de Fortunato [...] conhecendo com ele um misterioso imperativo, não apenas sexual, mas sobretudo um rancor que encontrava evasão (Bessa-Luís 2019: 238).

No caso de Pedro Dossem, a dimensão performativa e social do desejo é ainda mais evidente: “Pedro Dossem era o seu guia, o seu confidente, o seu *compère*, no espetáculo que Ema se dava a si própria” (Bessa-Luís 2019: 54). Este “compère” não é apenas um amante, mas o agente e maestro da encenação mundana, aquele que organiza a *mise-en-scène* da feminilidade triunfante. Tal como Emma recorre aos artifícios da moda, da leitura e do consumo para construir a sua persona ideal, também Ema adquire cabeleiras, pestanas postiças, maquilhagem (Bessa-Luís 2019: 69) para encarnar a sedutora, que manipula os códigos de fascinação à sua maneira.

Por fim, é na relação com o espaço que se evidencia a teatralização da existência amorosa. Tal como Emma utiliza a janela para sonhar com mundos distantes, Ema apropria-se da varanda como palco:

Uma coisa Ema apreciava na casa de Vale Abraão: a varanda. [...] Serve para cortejar o mundo e dar prova das condições do indivíduo, comparando-o ao imaginário em que a sociedade cresce e perdura (Bessa-Luís 2019: 57).

A metáfora cénica é total: da mesma forma que o romance é o teatro do desejo, o espaço da casa torna-se o proscénio da sua autoafirmação.

Em síntese, Emma e Ema são figuras que transformam as relações amorosas em mecanismos de auto-espetacularização. Tanto o amor conjugal como os vínculos extraconjugais são consumidos por uma ânsia de absoluto que nunca se cumpre. Emma Bovary vive num conflito entre a nostalgia do passado idealizado e a frustração do presente, com uma constante projeção para um futuro utópico que nunca se concretiza. É uma figura trágica, pois o tempo é sempre a promessa adiada. Ema Paiva não espera um futuro redentor. Ela habita um tempo suspenso, quase mítico, onde a vida é uma sequência de imagens e representações, não um percurso de redenção ou tragédia. A sua rebeldia é subtil: Ema aceita o vazio, mas transforma-o em espaço de autoafirmação estética.

Quadro 1 – Síntese das Diferenças entre Ema e Emma

Emma Bovary (Flaubert)	Ema Paiva (Agustina Bessa-Luís)
Bovarismo ingénuo, iludido pela literatura sentimental	Bovarismo lúcido, consciente do espetáculo e do simulacro
Desejo projetado nos outros como fuga da mediocridade	Desejo como construção performativa do eu
Corpo como palco inconsciente do desejo alheio	Corpo como encenação deliberada de poder
Trágica, presa ao ideal inatingível	Ambígua, irónica, joga com a vacuidade do mundo

A transfiguração do bovarismo de Emma Bovary para Ema Paiva em *Vale Abraão* evidencia uma deslocação do sujeito feminino da ilusão romântica para a consciência do espetáculo. Em Flaubert, Emma encarna a heroína da insatisfação, prisioneira de uma memória literária que a impede de viver o real. Emma sonha com a transcendência do amor e do luxo, mas a sua identidade esvai-se na frustração, num bovarismo trágico, onde o desejo é sempre projetado e nunca apropriado. De modo diferente, Ema Paiva, de *Vale Abraão*, reflete um sujeito que, ciente do vazio das promessas românticas, transforma o bovarismo em estética do simulacro: Ema sabe que o mundo é imagem e joga com essa teatralidade como afirmação de poder. Esta perspetiva dialoga com a análise de Rita Felski, que, em *The Gender of Modernity* (1995: 112-115), reconhece nas figuras femininas modernas uma duplicidade entre a vítima da cultura do espetáculo e a mulher que subverte essa cultura pela performatividade da sua presença. Ema Cardeano Paiva não sofre o bovarismo, ela encena-o; não sonha com o absoluto, mas reinventa-se na fluidez da representação social, convertendo o olhar do outro num espelho do seu domínio estético. Assim, Agustina reconstrói a herança de Flaubert numa chave pós-moderna, onde o feminino emerge como sujeito crítico do próprio desejo. Em comum, ambas caminham rumo ao abismo, como atrizes de uma peça sem aplausos, num palco que se confunde com o abismo da própria subjetividade.

5. A morte de Emma e Ema como clímax da sua trajetória de autoficção amorosa e ruína subjetiva

A trajetória de Ema e Emma culmina num final trágico, que se apresenta como consequência inevitável da lógica autoficcional que ambas constroem em torno do amor e do desejo. A morte, nesses casos, não é apenas um

desfecho narrativo, mas o limite último da encenação de si – a cena final de uma peça em que a protagonista se consome na própria ilusão.

Emma Bovary, depois da ruína económica, do abandono dos amantes e da desilusão com a promessa amorosa, vê-se confrontada com o colapso da sua fantasia vital. A sua morte por envenenamento com arsénico, narrada com uma crueza realista e quase clínica, é o momento em que a encenação do desejo cede lugar à verdade do corpo. A teatralidade do sofrimento torna-se insustentável: “Elle ouvrit la bouche comme pour parler; aucun son n’en sortit. Une convulsion la plia en deux sur le matelas. Tous s’approchèrent. Elle n’existait plus” (Flaubert 2001: 404).

O corpo de Emma torna-se, então, ruína simbólica do seu projeto estético-afetivo, metáfora do fracasso de um ideal romântico irrealizável no mundo burguês.

Ema Cardeano Paiva, por sua vez, confronta-se com uma morte que, embora não descrita de forma explícita no romance de Agustina Bessa-Luís, é simbolicamente anunciada pela solidão e pelo apagamento do desejo. No desfecho de *Vale Abraão*, a personagem morre afogada no rio Douro, numa cena que dialoga intertextualmente com a morte de Emma Bovary no hipotexto flaubertiano. A diferença reside no modo como Agustina reinscreve esse destino: enquanto a heroína de Flaubert escolhe o suicídio pelo envenenamento, em Agustina a morte ocorre no espaço simbólico do Douro, profundamente enraizado na identidade da protagonista e no imaginário português. O afogamento pode ser lido como absorção pela natureza e pelo território, mas também como retorno às origens – metáfora de dissolução, de silêncio e de reencontro com uma dimensão ancestral. A morte de Carlos, que sucede ao colapso dos vínculos familiares, intensifica esse vazio, deixando Ema isolada no centro de uma cena despojada de sentido. A espetacularização do *eu*, que antes se alimentava de público – amantes, marido, sociedade –, esvazia-se. A sua condição de “atriz do mundo” torna-se insustentável no silêncio do fim. Como observa a narradora: “Agora não havia ninguém, e Ema olhava-se ao espelho sem se reconhecer, como se a sua vida tivesse sido um ensaio para um papel que nunca chegou a desempenhar” (Bessa-Luís 2019: 319).

A morte surge, assim, como o culminar do bovarismo que orienta a vida de ambas. Num caso, temos a dramatização extrema do fracasso; no outro, a recusa final da cena. A morte torna-se o último ato de um percurso de incessante busca de um amor absoluto, que nenhuma realidade humana foi capaz de satisfazer. Ambas as personagens se confrontam, no fim, com o

vazio que há por detrás da máscara: a ausência de sentido quando já não há público, nem palco, nem enredo.

Conforme sintetiza Nathalie Piégay-Gros, “le bovarysme, c’est la maladie de l’imaginaire insatisfait, le désir d’autre chose que ce qui est, la recherche d’un ailleurs que la vie déçoit toujours” (Piégay-Gros 2007: 91).

Tanto Emma como Ema vivem presas a esse “desejo de outra coisa” e, por isso, morrem como figuras trágicas de um mundo em que o amor não salva, apenas promete.

Conclusão

A leitura comparativa de *Madame Bovary* e *Vale Abraão* permite observar a persistência e transformação do bovarismo enquanto figuração literária do mal-estar pós-moderno. Tanto Emma como Ema protagonizam um imaginário construído em torno do desejo insaciável, da teatralização do amor e da recusa da banalidade quotidiana. Contudo, em cada uma, o bovarismo adquire configurações singulares. Emma encarna a forma clássica dessa inquietação: uma mulher que, alimentada por modelos românticos e aristocráticos, tenta habitar um mundo superior ao que lhe é dado, sem nunca o alcançar. Ema de *Vale Abraão* representa uma forma mais autónoma da mesma pulsão: em vez de ser absorvida pela fantasia romântica, apropria-se dela como artifício e espetáculo, manipulando afetos e identidades em função da sua encenação pessoal.

Esta reconfiguração simbólica revela-se numa tensão entre transcendência e simulação. Enquanto Emma procura, até ao fim, um amor absoluto que dê sentido à vida – ainda que o preço seja a morte –, Ema aceita a precariedade do sentido e transforma o desejo numa sucessão de jogos performativos. No entanto, ambas convergem no vazio final: a primeira sucumbe tragicamente à falência do seu ideal; a segunda define num silêncio que revela a futilidade de um papel que já não tem público. Em ambas, a vida torna-se insustentável quando a ilusão deixa de operar como eixo simbólico da existência.

O bovarismo, nestas duas figuras, não é apenas a doença do sonho frustrado, mas a metáfora de um mal-estar mais profundo: a dificuldade de fundar o sentido da vida num mundo onde o desejo, em vez de plenitude, gera dispersão e ruína. A aspiração ao “absoluto”, à singularidade amorosa, ao desvio da norma, culmina inevitavelmente numa experiência de exaustão subjetiva.

Resta dizer, em suma, que as obras *Madame Bovary* e *Vale Abraão* não apenas dialogam, mas complementam-se: uma expõe a origem do mito, a outra a sua atualização e fragmentação. Juntas, testemunham a trajetória literária do feminino inquieto, entre a ilusão romântica e o niilismo da modernidade.

Referências bibliográficas e eletrônicas

Almeida, Teresa. 2011. “O Bovarismo e as suas ramificações literárias”. *Revista de Estudos Literários*, nº 2, 2011: 7.

Bulger, Laura F. 1994. “Configurações e transfigurações em *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís”. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, nº 131: 178-190. Disponível em: <http://colquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.6718&corg=I&corgp=131>

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

Compagnon, Antoine. 1998. *Le démon de la théorie: Littérature et sens commun*. Paris: Seuil.

Bessa-Luís, Agustina. 2019. *Vale Abraão*. Lisboa: Relógio D’Água.

Costa, A. M. 2013. *A noção de amor em Freud*. São Paulo: Escuta.

Costa, Maria José. 2013^a. “As Representações do Amor Romântico em *Madame Bovary*”. *Cadernos de Literatura Comparada*, 28: 199-213.

Dung, Xuan Bui. 2022. The role of absolute spirit in Hegel’s philosophy. In: *Synesis* (pp.195-210) Disponível em: <https://seer.ucp.br/seer/index.php/synesis/article/view/2268/3308> (consultado a 1 de maio de 2025).

Felski, Rita. 1995. *The Gender of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press,

Flaubert, G. 2001. *Madame Bovary*. Paris: Gallimard.

Gautier, Jules de. 1892. *Le Bovarysme: La psychologie dans l’œuvre de Flaubert*. Paris: Mercure de France.

Goya. 1812. “May a and Celestina”. In: *Pinterest*. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/296111744223800487/> (consultado a 26 de maio de 2025)

Guimarães, Fernando. 1994. *Literatura e Modernidade em Portugal*. Lisboa: Vega.

Klimt. 1916. “Dame mit Muff”. In: *Pinterest*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/301952350001910478/> (consultado a 26 de maio de 2025).

Klimt. 1907. “Hygieia” In: *Pinterest*. Disponível em: <https://pt.pinterest.com/pin/615515474094817342/> (consultado a 26 de maio de 2025).

Leclerc, Yvan. 2013. *Flaubert: Une manière spéciale de vivre*. Paris: Gallimard.

Lipovetsky, Gilles. 2004. *Les temps hypermodernes*. Paris: Grasset.

Lourenço, Eduardo. 1974. *Tempo e poesia*. Lisboa: Moraes Editores.

Piégay-Gros, Nathalie. 2007. *Le bovarysme*. Paris: Ellipses.

Rancière, Jacques. 1998. *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette.

Rodrigues, Osvaldino Marra. 2010. “O platonismo de Hegel: O absoluto” In: *Claridades, Revista de Filosofia*. Universidade de Málaga: 133-150.

Rousset, J. 1962. *Forme et signification: Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: Librairie José Corti.