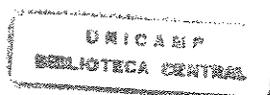


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**A ADAPTAÇÃO EM *VALE ABRAÃO* –
DO ROMANCE DE AGUSTINA BESSA-LUÍS AO FILME
DE MANOEL DE OLIVEIRA**

SANDRA STRACCIALANO COELHO

CAMPINAS - 1999

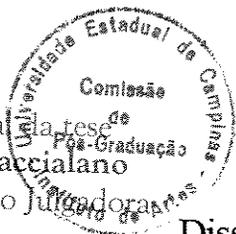


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

**A ADAPTAÇÃO EM VALE ABRAÃO –
DO ROMANCE DE AGUSTINA BESSA-LUÍS AO FILME DE
MANOEL DE OLIVEIRA**

SANDRA STRACCIALANO COELHO

Este exemplar é a redação final da tese defendida pela Sra. Sandra Straccialano Coelho e aprovada pela Comissão Julgadora em 13/12/1999



Lúcia Nagib

Profa. Dra. LÚCIA NAGIB
-orientadora-

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob a orientação da Profa. Dra. Lúcia Nagib.

CAMPINAS – 1999

UNIVERSIDADE DE CAMPINAS
CHAMADA:
UNICAMP
C65a
Ex.
278/00
28-06-00
CPD

CM-00142363-9

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

C65a Coelho, Sandra Straccialano
A adaptação em Vale Abraão, do romance de Agustina Bessa-Lúis ao filme de Manoel de Oliveira / Sandra Straccialano Coelho. - - Campinas-SP, : [s.n.], 1999.

Orientador: Lucia Nagib.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Literatura portuguesa . 2. Cinema português.
3. Adaptação para o cinema. I. Nagib, Lúcia, 1956-
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- III. Título.

Para o meu pai, por ter despertado meu interesse
pela cultura portuguesa.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, órgão financiador que tornou possível essa pesquisa, financiando-a por dois anos e meio.

Ao professor Haqira Osakabe, que me apresentou à literatura de Agustina e ao cinema de Manoel de Oliveira.

Ao professor Fausto Cruchinho, que tão bem me recebeu no Instituto de Letras da Universidade de Coimbra, fornecendo filmes e bibliografia sem os quais este trabalho não teria se realizado.

À Lúcia, que tão bem me orientou, compartilhando a admiração pelo cinema de Oliveira.

Ao Marcelo, pelo apoio, amor e paciência com que me escutou durante quase toda a pesquisa.

RESUMO

Questionando a prática da adaptação de textos literários para o cinema, neste trabalho se analisa *Vale Abraão*, fruto da parceria entre a romancista portuguesa Agustina Bessa-Luís e o cineasta Manoel de Oliveira. Romance publicado em 1991 e posteriormente levado às telas em 1993, em *Vale Abraão* as possibilidades de reflexão sobre a adaptação se ampliam à medida em que se trata de uma releitura do mito da Bovary, agora transportada para o norte de Portugal pós-Revolução dos Cravos.

Através da análise do ponto de vista, ou foco narrativo, nas duas realizações, percebeu-se a adoção, em ambos os casos, de uma postura antiilusionista que visa desnaturalizar aos olhos do leitor/espectador o discurso da ficção. No romance, é na presença de um narrador onisciente em 3ª pessoa bastante peculiar que se distancia constantemente o leitor da história que é narrada. Já no filme, vários recursos concorrem para esse mesmo fim: a posição muitas vezes desprivilegiada assumida pela câmera, a representação anti-naturalista dos atores, a presença marcante de uma voz *over* em frequente assincronia com as imagens, etc.

No ponto de vista adotado é possível perceber, também, uma concepção particular de adaptação orientando *Vale Abraão* em suas duas realizações – adaptar, agora, não mais significando, exclusivamente, a transposição de uma determinada história de um meio narrativo a outro. O que importa, no caso singular que aqui se escolheu analisar é tomar o texto literário a ser adaptado em sua especificidade discursiva, já que o texto, e não unicamente a história que por ele é veiculada, também é passível de ser filmado.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	p.6
2. REPRESENTAÇÃO E REALIDADE NO DISCURSO FICCIONAL E A QUESTÃO DO PONTO DE VISTA	p.10
3. VALE ABRAÃO – o romance	p.20
3.1. Resumo da história	p.21
3.2. A voz do narrador	p.23
3.3. Conclusões sobre o ponto de vista no romance	p.41
4. VALE ABRAÃO – o filme	p.46
4.1. Sequência do restaurante em Lamego	p.51
4.2. Sequência de Ema com a rosa	p.61
4.3. Sequência da visita de Ema às sras. Melo	p.68
4.4. Sequência após o baile das Jacas	p.80
4.5. Conclusões a respeito da instância narrativa no filme	p.93
5. CONCLUSÃO	p.100
6. FILMOGRAFIA	p.104
7. BIBLIOGRAFIA	p.107
7.1. Geral	p.108
7.2. Específica sobre Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira	p.111

1. Introdução

Este trabalho nasceu da inquietação inicial a respeito da adaptação do texto literário para o cinema, tendo em vista ser esta uma prática corrente na história da sétima arte. O que significa adaptar a escrita para as telas de cinema, transformando-a em imagem em movimento e sons? Como efetuar a adaptação permanecendo “fiel” ao texto literário?

A primeira resposta que geralmente é dada a essa pergunta é a de que se trata simplesmente, na adaptação, de transpor a história¹ que é contada no livro para as telas. Desde que no filme estejam as personagens e acontecimentos presentes num romance, sem que qualquer alteração drástica se efetue, o espectador considera a adaptação como “boa” ou “fiel”.

O presente trabalho coloca em questão as noções de **adaptação e fidelidade**, à medida que se debruça sobre um caso particular: a parceria entre a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís e o diretor Manoel de Oliveira. Dessa parceria surgiram filmes como *Francisca* (1981), adaptação do romance *Fanny Owen* (1979) e *Vale Abraão* (1993), adaptação do romance homônimo escrito em 1991, além de *O Convento* (1995), baseado numa idéia original da romancista, e *Party* (1996), onde os diálogos foram escritos por Agustina.

Escolheu-se, para efeitos de análise, trabalhar apenas com *Vale Abraão*, obra na qual a questão da adaptação se vê ampliada, já que o romance partiu da idéia, sugerida

¹ Utilizo, neste trabalho, a noção de história conforme a distinção feita por Gérard Genette, ao se referir ao discurso da ficção, entre **história**, **discurso** e **narração**. Segundo as palavras desse autor, “*Je propose, sans insister sur les raisons d’ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer **histoire** le signifié ou contenu narratif **récit** proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et **narration** l’acte narratif producteur et, par extension, l’ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place.*” *Figures III*, Paris (Éditions du Seuil: Collection Poétique), 1972, p.72.

por Manoel de Oliveira à romancista, de adaptar *Madame Bovary*² para a realidade portuguesa contemporânea

Para conseguir determinar a postura adotada, tanto no romance como no filme, com relação à adaptação, escolheu-se analisar o ponto de vista (ou foco narrativo) adotado nas duas obras e a forma pela qual elas se aproximam ou se distanciam. Na configuração desses pontos de vista, ao mesmo tempo, se identificaram os **modos de representação** adotados em ambas as realizações, o que levou à constatação de que elas se orientam segundo um princípio antiilusionista³.

No capítulo 2 são discutidas as questões do **ponto de vista**, da **representação**, do **realismo** e do **ilusionismo** no discurso ficcional, o que prepara o terreno para as análises procedidas sobre trechos do romance (capítulo 3) e sequências do filme (capítulo 4).

A partir das análises e da identificação de uma postura antiilusionista orientando o livro e o filme *Vale Abraão*, espero delinear o conceito particular de adaptação criado pela dupla de autores, segundo o qual adaptar significa bem mais que transpor uma história de um veículo narrativo para outro.

No romance de Agustina Bessa-Luís, por exemplo, importa dialogar com o mito da *Bovary* e, ao mesmo tempo, reinterpretar a estética realista professada por Flaubert. Já no filme de Oliveira, onde se cumpre a adaptação de *Vale Abraão* para o cinema, é a

² Utilizo neste trabalho a seguinte edição, traduzida por Nabuco Araújo: Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*, São Paulo (Abril Cultural), 1981.

³ “Dado o caráter representativo da grande maioria dos textos literários, pode-se igualmente interrogar os **MODOS DE REPRESENTAÇÃO** utilizados. Não se trata mais então de procurar de que modo é descrita uma realidade preexistente, mas de que modo é criada a ilusão dessa realidade” Todorov, T. e Ducrot, O. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, São Paulo (Editora Perspectiva), 1977, p.253.

própria palavra que ganha materialidade: trata-se de filmar o texto assim como se filmam paisagens, pessoas e objetos.

Tentarei demonstrar, ademais, que essa forma diferenciada de efetuar a adaptação vincula-se a uma concepção própria do que seja um discurso ficcional “realista” – não se pretende veicular a “verdade” através de uma narração supostamente neutra e objetiva, mas trazer à tona o próprio discurso enquanto realidade, evidenciando os mecanismos pelos quais ele é arquitetado à medida que se expõe o trabalho da narração.

Dessa forma, tanto o leitor quanto o espectador do filme são levados a se distanciar da história, percebendo o fato de que se encontram frente a discursos que são fruto de determinadas escolhas narrativas (orientadas, por sua vez, conforme certos pontos de vista).

A partir da redefinição do que seja a adaptação da obra literária para o cinema, partindo de uma perspectiva antiilusionista que visa desvendar ao leitor/espectador a realidade do próprio discurso enquanto objeto a ser representado, configura-se, então, a singularidade de *Vale Abraão* que se tentará aqui demonstrar através da análise do ponto de vista nas duas realizações.

2. Representação e realidade no discurso ficcional e a questão do ponto de vista

Tendo em vista os objetivos deste trabalho, faz-se necessário, antes de iniciar a análise de *Vale Abraão* em suas duas realizações, estabelecer alguns conceitos fundamentais que permitirão lidar com a questão do ponto de vista, ou foco narrativo.

É importante dizer que, quer no âmbito da literatura, quer no campo cinematográfico, há controvérsias que permeiam toda a discussão teórica que já houve e que ainda hoje há a respeito da figura do narrador. Não será o objetivo nem pretensão do presente trabalho resolver ou mesmo recuperar essa polêmica, mas de qualquer maneira, exatamente por considerar sua existência, é necessário estabelecer alguns parâmetros que serão fundamentais às análises presentes nos próximos capítulos¹.

Em primeiro lugar, é preciso deixar claro que o **narrador**, quer se esteja falando de literatura, cinema, ou qualquer outra arte narrativa, deve ser considerado, sempre, enquanto uma função textual que delimita o “lugar” onde se originam as escolhas narrativas que configuram um determinado discurso ficcional. Sendo assim, o narrador não se confunde jamais com a pessoa do autor (assim como não pode ser confundido com uma personagem).

A esse respeito, afirma Jacques Aumont:

“O narrador “real” não é o autor, porque sua função não poderia ser confundida com sua própria pessoa. O narrador é sempre um papel fictício, porque age como se a história fosse anterior à sua narrativa (enquanto é a narrativa que a constrói)”

¹ A respeito do foco narrativo na teoria literária uma boa introdução é o livro de Lígia Chiappini Moraes Leite, *O Foco Narrativo* (1989). Já no que diz respeito aos estudos filmicos ver o capítulo III do livro de Robert Stam et alli, *New Vocabularies in Film Semiotics* (1992).

e como se ele próprio e sua narrativa fossem “neutros” diante da “verdade” da história. Mesmo na autobiografia, o narrador não se confunde com a própria pessoa do autor”.²

No caso específico do romance moderno, por exemplo, o narrador ou se torna “íntimo”, dirigindo-se diretamente ao leitor, ou parece proporcionar o contato direto com personagens e fatos narrados (os fatos parecem narrar a si próprios, tal o grau em que o narrador se oculta). Com relação a isso é interessante levar em contas as palavras de Lígia Chiappini Moraes Leite em seu livro *O Foco Narrativo* ao se referir a essa mesma questão:

*“Essa proximidade (do narrador) pode nos dar a ilusão de que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos, quando, na verdade, tanto o NARRADOR como o leitor ao qual ele se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem.”*³

É exatamente nesse sentido apontado pelo autora, de que tanto o narrador quanto o leitor são seres ficcionais, que se constituiu nossa dificuldade teórica de lidar com a figura do narrador, qualquer que seja a matéria ficcional a que nos referimos.

² Aumont, Jacques. *A Estética do Filme*, São Paulo (Papirus: Coleção Ofício de Arte e Forma), 1995, p.111.

³ Leite, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*, São Paulo (Editora Ática: Série Princípios, 4), 1989, p.12.

Quanto ao cinema, devido à sua heterogeneidade enquanto meio de representação (já que na arquitetura discursiva filmica concorrem a imagem em movimento, música, ruídos e diálogos, enquanto em literatura é a linguagem escrita o único meio de expressão), além do fato de que o filme é sempre fruto do trabalho de uma equipe, evitar-se-á aqui a utilização do termo “narrador”. Ao invés dele, se utilizará o termo “instância narrativa”, já que, segundo Aumont,

*“...é possível falar, em cinema, de um narrador, quando o filme sempre é a obra de uma equipe e exige várias séries de opções assumidas por muitos técnicos (produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador)? Parece-nos preferível falar de **instância narrativa**, a propósito de um filme, para designar o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, de onde trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa filmica.”⁴*

Na verdade, a tarefa que se impõe na análise do ponto de vista é conseguir identificar, no corpo das narrativas, as marcas da presença do narrador através da análise das convenções narrativas.

Vale ressaltar, ainda, que este trabalho parte do pressuposto de que o narrador é um elemento primordial, logicamente necessário a toda e qualquer ficção, não importando o veículo, o meio pelo qual ela se manifesta. Independentemente da manifestação do universo ficcional, toda ficção, toda narrativa, é estruturada sempre

⁴Op. cit., p.111.

segundo um **ponto de vista**, que não por um mero acaso é outro nome pelo qual identificamos o **foco narrativo**.

É preciso perguntar, agora, qual a importância, qual a relevância dessa busca da figura do narrador. Vale a pena, para tanto, refletir sobre o sentido da expressão “ponto de vista”, partindo daquilo que é dado pelo dicionário:

“ponto de vista. 1. Ponto escolhido por um pintor ou um desenhista para melhor observação de um objeto, sobretudo para colocá-lo em perspectiva. 2. Lugar alto donde se descortina amplo horizonte. 3. Fig. Maneira de considerar ou de entender um assunto ou uma questão; óptica, perspectiva.”⁵

Nem é preciso chegar ao sentido de número 3 que é dado pelo dicionário – o figurado – para perceber o que está em jogo no conceito de ponto de vista (e, conseqüentemente, nos de foco narrativo e narrador). Na verdade, esta expressão tem origem no terreno das artes plásticas, mais especificamente na pintura, denotando a posição, o lugar assumido pelo pintor frente ao objeto real que por ele é representado; é importante notar que este lugar no espaço que é ocupado pelo pintor resulta da sua própria escolha, ou seja, do exercício de sua própria vontade.

Extrapolando, agora, a definição de ponto de vista para o campo das narrativas, nos deparamos com conceitos fundamentais ao presente trabalho, conceitos como **posição, real e representação**. Sendo assim, ponto de vista passa a significar o meio

⁵ Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*, São Paulo (Editora Nova Fronteira), 1994, p.517.

pelo qual se pode identificar a posição, a perspectiva⁶ tomada frente ao mundo que é matriz de todo e qualquer universo ficcional. Em outras palavras, é através da análise da figura do narrador presente nas diversas narrativas que se poderá inferir a relação estabelecida com o universo ficcional, percebendo assim o ponto de vista adotado frente à matéria que é estruturada⁷.

É a respeito, então, do discurso da ficção que caminhará a reflexão sobre o ponto de vista em *Vale Abraão* em suas duas realizações. A respeito da especificidade desse discurso é interessante remeter à seguinte caracterização:

*“Certos enunciados lingüísticos referem-se a circunstâncias extralingüísticas particulares: diz-se nesse caso que denotam um referente. Essa propriedade, por importante que seja, não é constitutiva da linguagem humana: certos enunciados a possuem, outros não. Mas existe também um tipo de discurso chamado FICCIONAL no qual o problema da referência se coloca de maneira radicalmente diferente: é explicitamente indicado que as frases proferidas descrevem uma ficção, e não um referente real”*⁸

Ainda que as palavras citadas acima afirmem, claramente, que, independente do discurso ficcional em questão, este jamais remete a um referente real, a questão do **realismo**, não só em literatura, como também em cinema, é uma constante preocupação teórica.

⁶ Não por acaso, mais uma palavra que remete ao universo da pintura.

⁷ Lembrando que, no caso do presente trabalho, essa matéria inclui uma narrativa primeira que foi adaptada – a *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.

⁸ Todorov, T. e Ducrot, O. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, São Paulo (Editora Perspectiva), 1977.

Partindo do princípio de que toda narrativa pressupõe um determinado ponto de vista ou perspectiva, já que depende de um narrador articulando determinados elementos, parece bastante lógica a conclusão de que não se deve considerá-la como “o real” puro e simples (supondo-se que ele exista).

A questão, no caso, é que a atitude deliberada de se tentar construir discursos que se pretendem mais “realistas” que os demais é uma constante tanto na história da literatura, como na do cinema (basta lembrar a escola naturalista em literatura, ou o neo-realismo em cinema, como exemplos mais evidentes dessa tendência).

Dizendo em outras palavras, existe o mito de uma representação cem por cento objetiva que orienta certas vertentes artísticas, as quais pretendem atingir um “grau zero” da narrativa, afastando dela toda e qualquer marca de intervenção, ou subjetividade (e, nesse mesmo sentido, se recusam a assumir a adoção de uma perspectiva).

Um bom exemplo a esse respeito é o caso do cinema narrativo clássico, já que, como afirma Ismail Xavier,

*“Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis a palavra de ordem é “parecer verdadeiro””*⁹

Neste trabalho, a perspectiva adotada (portanto, ela também fruto de determinadas escolhas) é de considerar o conceito de “realismo” nos discursos ficcionais

⁹ Xavier, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*, Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1984, p.31.

como polissêmico, já que é fruto de convenções sociais e culturais que variam conforme o momento histórico. Dessa forma, realismo não tem mais nenhuma ligação com o conceito de “verdade” que a ele muitas vezes se atribuiu e, tanto o texto literário quanto o filme, serão sempre considerados enquanto representações vinculadas a determinados pontos de vista.

Trata-se aqui de interrogar, a respeito de *Vale Abraão*, os modos de representação adotados e suas filiações a uma perspectiva ilusionista ou não, no sentido de que, ao invés de “realismo”, se irá aqui falar em “ilusão de realidade” a respeito do discurso da ficção.

Numa determinada narrativa pode-se, deliberadamente, apagar ao máximo as marcas da presença de um narrador, dando ao leitor/espectador a impressão de que os fatos “narram a si próprios”. É essa atitude deliberada que se está caracterizando enquanto ilusionista, à medida em que traz consigo a pretensão de transmitir um universo fechado supostamente verdadeiro.

De maneira inversa, o narrador pode assumir-se enquanto tal, desnaturalizando a história que é veiculada no discurso aos olhos do leitor/espectador. Ao agir dessa forma, numa postura antiilusionista, não só podem ser inseridas no universo diegético reflexões, comentários e críticas, como é aberto espaço para que o receptor do discurso se posicione criticamente frente a este (já que é obviamente muito mais fácil questionar e interagir de alguma forma frente a um discurso que não se coloca na posição inatacável de “verdade”).

Considera-se, então, como preocupação deste trabalho, identificar os modos de representação adotados em *Vale Abraão* através da análise das convenções narrativas

que configuram o ponto de vista no romance e no filme. É também através desse procedimento que se pretende identificar, em ambos os casos, a perspectiva adotada com relação à adaptação – no romance de Agustina Bessa-Luís, em sua relação com *Madame Bovary* de Flaubert, e, no filme de Manoel de Oliveira, na relação estabelecida com o texto de Agustina (além dos cruzamentos provenientes dessas relações).

Vale ainda dizer que, dependendo do veículo narrativo em questão, deve-se levar em conta as dificuldades específicas com relação à identificação do ponto de vista, além da grande diversidade de terminologias e estudos a esse respeito.

Especificamente com relação ao romance *Vale Abraão*, a análise irá se direcionar para a presença de um narrador onisciente na 3ª pessoa bastante peculiar, analisando suas intervenções e identificando o ponto de vista por trás da figura desse narrador. Já no caso do filme realizado por Manoel de Oliveira, a atenção estará voltada, sobretudo, para a articulação peculiar entre imagem e som que marca *Vale Abraão*.

Resta dizer que, à medida em que as análises forem sendo procedidas, se espera que as questões aqui levantadas fiquem mais claras e fáceis de serem percebidas. No momento basta definir, de forma geral, qual será a perspectiva de análise que norteará esse trabalho.

Supõe-se, aqui, que através do estudo das técnicas narrativas que se escolheu utilizar em cada uma das obras, será possível depreender o ponto de vista que as orienta. Com isso, pretende-se também determinar o posicionamento a respeito da adaptação implícito nessas escolhas.

Se anteriormente se afirmou que o ponto de vista marca a posição do narrador frente ao universo que é matéria da narrativa que ele arquiteta, no caso da adaptação,

onde uma obra significa, de certa forma, o universo a partir do qual a outra se estrutura, é através da consideração do ponto de vista nessas obras que se espera entender a relação entre literatura e cinema que aí se estabelece.

3. *Vale Abraão* – o romance

3.1. Resumo da história

Emma Cardeano, filha de Paulino Cardeano, um proprietário de terras decadente às margens do Douro, cresceu no Romesal praticamente sem se distanciar do ambiente familiar até a puberdade. Órfã de mãe, a menina se viu cercada, por um lado pelas criadas da propriedade com suas conversas maliciosas, por outro pela beata tia Augusta.

Dona de uma beleza singular, capaz até de provocar acidentes automobilísticos quando se expunha na varanda da casa, Emma cresce em uma redoma, amada e admirada por todos. Certo dia, quando em um restaurante com o pai por ocasião das festas da cidade de Lamego, conhece Carlos Paiva. O médico, encantado por sua beleza, senta-se à mesa travando conversa com Paulino Cardeano.

Anos se passam. Carlos, viúvo e proprietário de Vale Abraão, começa a frequentar o Romesal, ficando mais tarde noivo de Emma, uma moça ainda ignorante das práticas amorosas (e, exatamente por isso, cheia de expectativas com relação a elas).

Consumado o matrimônio, Emma se vê às voltas com um marido medíocre e sem imaginação. Ela anseia por novas experiências e vê seus desejos se cumprirem no primeiro baile da sociedade a que Carlos a leva – o baile das Jacas. Este baile marca sua existência de forma irreversível, à medida em que lhe dá a dimensão de uma existência que deseja alcançar e que lhe permanece inacessível. Ao mesmo tempo, é também nesse baile que conhece as personagens que terão lugar central em sua história: Pedro

Lumiares (seu “filósofo”), Fernando Osório (amante e objeto principal do seu desejo) e Maria do Loreto Semblano (sua inimiga e seu duplo).

Outras personagens ainda irão cruzar seu caminho, como Pedro Dossém, o mordomo Caires, Fortunato, a Senhora, etc...

Diante da sua impossibilidade de ser, ter e possuir segundo seus próprios desejos (esses ,também, por natureza incertos), Ema se debate entre amantes, viagens, consumismo excessivo e fases de maior ou menor desespero. Jamais é satisfeita e muito menos compreendida. Tem duas filhas, Lolota e Luisona, e um filho temporão, Bruno, aos quais não se afeiçoa, não encontrando na maternidade qualquer realização.

Seu casamento com Carlos jamais se abala a ponto de provocar uma separação e, de seus amantes, Fernando Osório é o paradeiro constante, indo Ema refugiar-se com frequência em sua propriedade, o Vesúvio.

Vulcão, porém extinto, o Vesúvio simboliza a própria Ema e acaba por ser seu destino. É nas águas dos seus rios, ao pisar nas madeiras podres já conhecidas do *deck*, que Ema irá se lançar, já cansada de sua busca inútil. Carlos falece, alguns anos depois de sua esposa, da mesma forma como viveu – sem se fazer notar.

De maneira geral, romance e filme seguem esse enredo básico. A maior diferença com relação à história, no caso, se dá no tratamento dado a certas personagens. Maria do Loreto Semblano, por exemplo, que é uma figura forte e complementar à Ema no romance, é uma personagem secundária e pouco desenvolvida no filme. Da mesma forma a personagem de Pedro Dossém, que compõe com Fernando Osório e Pedro Lumiares, a tríade dos admiradores de Ema, tem pouco espaço no *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira.

3.2. A voz do narrador

*“Nenhuma linguagem é definitiva.
Ema procedia dentro dessa noção;
e causava repugnância por isso”*

AGUSTINA BESSA-LUÍS

“A margem esquerda dos rios não apetece tanto, seja porque o sol a procura em horas mais solitárias, seja porque a povoa gente mais tristonha e descendente de homiziados e descontentes do mundo e das suas leis. A região demarcada do Douro, que ocupa quase na sua totalidade a margem direita, prova pelo menos que o reflexo solar tem efeito no negócio dos homens e lhes determina a morada.

Porém, há na curva que apascenta o rio pelo rechão areento, ao sair da Régua, um vale ribeiro de produção de vinhos de cheiro e que se estende, rumo à cidade de Lamego, comarca a que pertence, até as águas medicinais de Cambres. É o Vale Abraão...”¹

Assim começa o romance *Vale Abraão* e, desde já, pode-se perguntar quem é esse narrador e como o universo por ele narrado é transmitido aos leitores. De início, o que se nota a esse respeito é o fato de que essa voz é de uma 3^a pessoa que não se identifica, ou seja, não pertence necessariamente a qualquer personagem do romance a

¹ Bessa-Luís, Agustina. *Vale Abraão*, Lisboa (Guimarães Editores), 1991, p.7.

quem se delegue a voz. Dizendo em outras palavras, não parece se tratar de um narrador dramatizado.

Pode-se perceber, em seguida, que esse narrador inicia o relato situando os leitores no universo geográfico onde deverá se desenrolar a ação do romance. É interessante notar que tal contextualização do espaço físico da narrativa se constrói gradualmente, já que se inicia na consideração vaga sobre “*a margem esquerda dos rios...*”, passando em seguida para “*A região demarcada do Douro*”, para só então chegar à localidade precisa do Vale Abraão.

Na verdade, este modo gradual como o narrador se aproxima do cenário do romance significa muito mais sobre ele do que possa parecer à primeira vista. Considerando atentamente esse movimento, pode-se inferir que o narrador ocupa uma posição de domínio sobre o universo narrado, fato que se confirma nos parágrafos subsequentes ao citado, onde continua a proceder da mesma forma – da genealogia da família dos Paiva, que habitavam a região desde o século XIII, chega-se à figura de Carlos Paiva, contemporâneo e personagem da trama que irá se desenrolar. Pode-se concluir, então, que se trata de um narrador onisciente que conhece tudo não só sobre a história vivida pelas personagens, como sobre o passado de suas famílias e da região em que habitam.

É exatamente sobre a consideração da onisciência do narrador de *Vale Abraão* que o presente capítulo irá se centrar. Através da análise de diversos trechos do romance tentar-se-á demonstrar a peculiaridade desse narrador, que reside no fato de ele insistentemente chamar a atenção do leitor para sua existência, “desviando-o” da trama principal do livro – a trajetória de Ema.

Dessa forma, *Vale Abraão* não pode ser resumido apenas à história trágica da bovarinha Agustiniana, já que grande parte do corpo do romance é tecido pelas considerações, análises, e colocações aforismáticas do narrador².

Para o leitor desatento, as freqüentes digressões feitas por esse narrador poderão parecer excessivas e, com certeza, perturbadoras e dificultadoras da leitura (já que “quebram” constantemente a narração referente ao universo das personagens propriamente dito). Na verdade, uma leitura mais acurada leva à constatação de que a força do romance reside exatamente na articulação complexa entre essa voz do narrador e o enredo (ou história) de *Vale Abraão*

Considerem-se os seguintes trechos:

“Ela (Ema) era a vítima absoluta que era preciso explorar, maltratar e deixar com vida porque, se fosse destruída, o ressentimento não se produziria mais nem dava à vida o calor da culpa.....Se alguém nasce sem esse estigma da culpa, está perdido. As mulheres farejam logo a inocência e armam-se contra ela, derrubam-na, põem-lhe o pé em cima. A inveja delas torna-se ardente como um rubi vermelho e deita raios vermelhos. Ema deitou a correr, sentindo atrás dela o rosnar de cem cadelas e um turbilhão de folhas que lhes abafavam o trote”(p.151)

“Mas a inveja que Ema desenvolveu, como um tumor no seu seio, datava do momento em que a sua manqueira lhe foi imposta como uma deformidade. Foi-lhe

² É importante notar que vários estudiosos da obra de Agustina Bessa-Lúis apontam a singularidade do caráter aforismático de sua escrita. Infelizmente, não há espaço nesse trabalho para desenvolver o tema

revelada a injustiça como o mais formidável dos poderes eróticos; percebeu que coxeava, e que isso era uma injúria à beleza de que dispunha.”(p.154)

“O mundo repousa sobre um imenso espaço de matéria inerte; só a injustiça o faz balouçar no desejo de seus direitos. O que triunfa é o anti-valor, ou seja, o mal incorruptível. Porque a beleza tem em si mesma o princípio da corrupção; é ele que a inflama e que produz o desejo por ela. Perante a suspeita de que havia algo de irremediável em todas as coisas e que não era possível vivê-las senão como uma morte sentida como tal...”(p.155)

Escolheu-se analisar esses trechos em conjunto porque podem dar a dimensão da característica principal do narrador de *Vale Abraão* que se quer aqui salientar – a força de seu discurso, que vai compondo, com os acontecimentos do enredo, a complexidade do romance.

Os trechos acima citados se seguem a uma das passagens mais impressionantes do romance, quando Ema resolve acompanhar a mulher do mordomo Caires a Carlão, onde uma parente desta morrera e lhe deixara uma herança insignificante que lhe cumpria buscar. Vale notar que Ema não mantinha qualquer relação com essa mulher e sequer as duas trocaram algum diálogo que o narrador julgasse digno relatar até então. Qual então o significado dessa viagem feita pelas duas mulheres (até então, quase duas desconhecidas)?

apropriadamente (o que requereria a análise comparativa e detalhada de várias obras da romancista).

Na verdade a passagem acaba por se desenvolver na consideração da relação mantida por Ema com as outras mulheres e, mais do que isso, com o efeito perturbador que Ema nelas provoca (não só nelas, como se pode perceber em outros trechos do romance; na verdade não é possível ser indiferente a Ema...). Os trechos citados demonstram, então, como a partir de uma passagem da vida da protagonista, o narrador se põe a discorrer, por várias páginas, sobre questões fundamentais não só à trajetória desta, como à condição humana, levantando temas como a culpa, a injustiça, a inveja e a beleza (citando as mais evidentes).

O aprofundamento em temas complexos como estes é uma constante no romance, fazendo com que camadas de significados diversos, a respeito das mais diferentes questões, se estratifiquem sobre o universo ficcional. O resultado dessa técnica narrativa é o mergulho cada vez mais profundo no significado dos acontecimentos e na caracterização das personagens.

É importante destacar mais uma vez a variedade de questões abordada por esse narrador, já que seus comentários tanto podem ser de ordem metafísica, religiosa, ou política, como podem se dirigir à arte em suas diversas manifestações, configurando um saber eclético, que por vezes até soa excessivo:

“Apesar de enferma, conservada em bulas do Papa e bulas da farmácia, Maria Semblano ia-se introduzindo no campo das Letras que, ela também, escrevia com maiúscula. Era, como se dizia à boca pequena, “uma mulher das Arábias”. Não sei a que mulheres se referiam, a não ser às das Mil-e-uma-Noites, espertas e batalhadoras

quanto à liberdade sexual. Debaixo dos seus véus e fartos capindós lutaram mais pelos amores saltimbancos, do que todas as sufragistas juntas e suas continuadoras.

Só que Maria Semblano se retirara do amor da cama para melhor se adereçar para a luta. O seu estado virginal, como o de Sir Lancelot, dava-lhe forças sobre-humanas.”(p.183)

O trecho acima se refere a personagem que encarna “o outro lado da moeda” de Ema, Maria do Loreto Semblano. Enquanto seu duplo e sua inimiga, Maria Semblano é o contraponto perfeito na construção da condição feminina que o narrador continuamente arquiteta. Percebe-se nesse trecho a referência a dois textos fundamentais à cultura e literatura universais: *As Mil-e-uma-Noites* e *A Demanda do Santo Graal* (junto a todo o ciclo de narrativas de cavalaria medievais), dando mostras da vasta cultura do narrador.

Mas a possibilidade de análise do trecho não se esgota aí. Percebe-se que o narrador usa a imagem da “mulher das Arábias” para tecer sua crítica às feministas de plantão. Na verdade, críticas aos costumes da sociedade burguesa também são outra constante nas palavras desse narrador (outras vezes, também, podem estar presentes nas falas e nos pensamentos das personagens):

“.....Os tempos eram pouco próprios para situações romanescas; o discurso igualitário, puramente tagarela, dominava tudo. O povo estava entregue à sua desilusão, perante o acontecimento histórico da revolução que o ultrapassava, como sempre acontece... o falhanço das ideologias trazia consigo a susceptibilidade da nova

burguesia, ansiosa de poder e capaz de todas as fraquezas, o que não lhe garantia o sucesso hereditário. Queria pois triunfar depressa, antes de ter de se descobrir como inapta.”(p.94)

Até aqui o esforço feito foi o de mostrar a constância com que o narrador de *Vale Abraão* parece suspender a história narrada para, a partir de qualquer dado, tecer seus comentários que, se por um lado extrapolam a esfera dos acontecimentos, por outro enriquecem a apreensão da história. Deve-se destacar também que, ainda que as digressões feitas pelo narrador versem sobre variados assuntos, uma questão impera em suas preocupações – a condição feminina e sua relação com o desejo:

“...Que quer dizer saída da costela de Adão? Que ela é algo de semi-real, que é nascida de um significado incompleto, como um costado a que falta uma costela. A sua diferenciação fica imaginária como “coisas 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”(p.232)

Essa preocupação se justifica à medida que *Vale Abraão* é uma adaptação bastante livre de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, e que uma das leituras possíveis dessa obra é exatamente a dificuldade de realização dos anseios femininos na época e sociedade em que a história de Ema Bovary se passa. Será que, no século XX, a situação da mulher se transformou radicalmente? Essa parece ser a pergunta a que a trajetória de

Ema Paiva tenta responder dentro do contexto específico da sociedade portuguesa pós-Revolução dos Cravos.

Para ilustrar melhor a relação estabelecida com *Madame Bovary*, nada melhor do que as palavras do próprio narrador de *Vale Abraão*:

“Bovary era uma esposa modelo, só que não teve quem a apreciasse. Não teve um homem que a namorasse na rua dizendo “ó simpática!”, com um entusiasmo, desses que aquecem as pedras de uma calçada. Já vi coisas assim e senti uma inveja maior do que a de se comparar a uma vedeta de rock. Em vez disso queriam conquistá-la. Conquistar uma mulher – que disparate! Como se fosse um castelo medieval com ponte levadiça e tudo.”(p.289)

ou ainda,

“Mas uma Bovary como? Ema não sentia desejo senão em imaginação, e tudo o que reclamava dos homens era atribuírem-lhe a ela um valor de objeto desejável. Não era prazer, porque isso logo se tornava uma espécie de pagamento ao desejo do homem....”(p.128)

Percebe-se, então, que também a relação que se estabelece entre Ema Paiva e Ema Bovary é problematizada pela voz do narrador, já que não se trata de forma alguma de uma relação direta de semelhança e simples transposição de uma época à outra. Por vezes a Bovarinha (como ficou conhecida Ema Paiva na história) se distancia

radicalmente da personagem de Flaubert, como no último trecho citado. Em outros momentos justifica-se sua alcunha:

“— Não voltes ao Vesúvio – disse Pedro Lumiares. – *Vémus não amas as mulheres como tu, que não conheces o ofício da ilusão. Não se nasce mulher ou homem: aprende-se. Tu e eu somos uma negação para isso. Eu sei porque te chamam a Bovarinha. Ela também não aprendeu o ofício.*”(p.208)

A identificação ou não de Ema Paiva com Ema Bovary pode levar ainda a outras conclusões sobre o narrador de *Vale Abraão*. Na verdade o procedimento de ora identificar e ora distanciar as duas “Bovarys” parece fazer parte de um movimento mais amplo da narrativa.

Em um nível imediato, caracteriza *Vale Abraão* de Agustina como um verdadeiro estudo da figura da Bovary, e, ao mesmo tempo, reflete a opção do narrador em articular diferentes pontos de vista em relação à protagonista. Nesse sentido, encontra-se o seguinte diálogo em uma conversa de Ema com Pedro Lumiares, a respeito de Carlos:

“— Não aguento mais e acho que estou a perder o meu tempo.

— *Que tempo, que nada! És uma trifulha e há-de ser sempre assim. Acumulas pontos de vista, como nos romances, e és uma escritora sem escrita.*”(p.92)

É praticamente impossível definir Ema Paiva sem correr o risco de empobrecer sua figura. De certa forma, o narrador assume, com esse procedimento, enfrentar a figura

da mulher (pois é isso que Ema representa, em última análise) em toda complexidade que lhe for possível alcançar. Ema Paiva, assim como outras personagens do romance (ainda que em menor escala), não é de forma alguma um estereótipo, não podendo, portanto, ser facilmente compreendida e muito menos reduzida:

“— Não sei a quem pedir o que quero. Dantes pedia-se a um homem comida, roupa, amor, mas isso passou. Ganha-se a vida, tem-se um emprego, somos os donos-da-casa, vestimos calças como eles. Não temos mais a quem pedir, só a quem cobrar um salário.

— Faz-te falta a abjeção? É isso o que queres dizer?

— É. A injustiça faz-me falta como o pão para a boca. Se não não posso rir-me do meu carrasco, nem ser livre como um cadáver.

Pedro Lumiares, em momentos como esse, pensava se Ema teria merecido a alcunha de Bovarinha. Ela dispersava-se continuamente e abolia-se em pequenas representações que estilhaçavam sua personalidade”(pp.146-147)

Percebe-se, nesse trecho, em primeiro lugar, a tensão constante em que a personagem se coloca durante todo o romance – tensão entre uma emancipação feminina característica de sua época, e que ela não usufrui, e a submissão feminina característica tanto da época em que se passa a história de Ema Bovary, quanto do universo rural, decadente e conservador, do norte de Portugal.

Ao mesmo tempo, também está presente nesse trecho a consciência da complexidade da personagem e a constatação da sua fragmentação, o que faz evidente o posicionamento essencialmente moderno do narrador frente à “realidade”.

Da mesma forma como se porta frente às personagens, o narrador assume, como pressuposto de sua atividade, a consciência da polissemia presente em todas as coisas, seja nas personagens, acontecimentos narrativos e, em última análise, na própria linguagem. É fácil identificar essa postura do narrador em várias passagens do romance, inclusive na própria epígrafe que inicia o presente capítulo: “*nenhuma linguagem é definitiva; Ema procedia dentro dessa noção;...*”(p.211).

Estabelecido ser a polissemia um elemento fundamental e fundador no romance, percebe-se claramente porque *Vale Abraão*, à primeira vista, é um texto que apresenta obstáculos ao leitor já que resiste a qualquer tipo de redução. É sintomático que, no comentário da relação entre Ema e Maria Semblano, por exemplo, os sentimentos desta última, também ela uma escritora, sejam assim expressos pelo narrador:

“.....*Maria Semblano não sabia como tratá-la (Ema) e, sobretudo como reduzi-la a uma forma de vida que decorre dum fenómeno experimentado*”(p.212)

A respeito dessa postura do narrador, que com isso relativiza todos os seres e fenômenos que narra, é interessante traçar um rápido paralelo com o romance *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.

Obra clássica do movimento realista, *Madame Bovary* talvez seja o exemplo mais acabado da confiança na precisão da linguagem que marca a estética de Flaubert. O

narrador, nessa perspectiva realista, não pode nem deve exprimir qualquer opinião ou comentário para que, através da *mot juste*, a realidade do acontecimento se revele na expressão linguística em plena maturidade. Segundo Erich Auerbach:

*“Sobre esta convicção, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert.”*³

As coisas, em *Madame Bovary*, dão a impressão de se contarem a si próprias, tal a obsessão pela neutralidade e objetividade que marcam a obra. Em *Vale Abraão*, por outro lado, a descrença nesse princípio “realista” marca a narrativa de forma definitiva, não só através das constantes intervenções e comentários do narrador, ou da atitude polissêmica adotada por ele. Outro procedimento recorrente no romance, e que marca o total desprezo pela exatidão de uma representação que se queira objetiva, são as frequentes incoerências presentes em diversos níveis.

Para se ter uma melhor idéia a respeito dessas incoerências, tomemos os seguintes trechos como exemplo:

“Quando Ema adoeceu gravemente tinha cinco anos.....Ema restabeleceu-se mas ficou lesionada da perna esquerda. Era um defeito enorme para tantos encantos que possuía.”(p.14)

³ Auerbach, Erich. *Mimesis*, São Paulo (Editora Perspectiva), p.435.

“Porque, em criança, Ema não era sequer bonita. Tinha um rosto inexpressivo, uns dentes grandes demais, e não controlava o andar. Parecia um gafanhoto ferido....”(p.223)

Uma das características mais reiteradas de Ema durante o romance é sua beleza singular e a impressão arrebatadora que ela causava desde sua infância no Romesal. De repente o narrador afirma exatamente o contrário, o que soa falso para o leitor, confundindo-o. Outros trechos no romance reiteram essa mesma impressão:

“”Alma de cangalheiro”, como dizia Ema, a quem as altas facturas mandadas depois dos enterros escandalizavam.

— Mas, minha filha, quem paga as tuas cortinas de seda creme e os vestidos de vidrilhos? Hás de concordar que o dinheiro tem de vir de algum lado.

Ela repetia que ele era um gato pingado, até nas leituras que fazia. Queixava-se a Lumiares que o marido lia novelas de terror.

— Menina, todo o médico é um estripador bem comportado. Não te admires. Está rico, não está?

— Não sei. Esconde o que ganha, mas faz dinheiro com tudo.....”(p.95)

“Fechava os olhos (Carlos) aos luxos de Ema, fingia que ela os resolvia com as economias, uns tostões aqui, uns escudos acolá. O provérbio de que a mulher com uma agulha a arrecadar e um homem com uma pá a deitar para fora de casa, dá para que vença a mulher, repetia-o até a saciedade. Ema censurava-lhe o feitio irrealista,

achava-o mal pago, acanhado nas contas, que reduzia sempre à ultima hora, com medo que as achassem exorbitantes.”(p.103)

Ou ainda,

“Depois do parto, Ema não recuperara. Tinha um feixe de cabelos brancos que ela punha em destaque.”(pp. 206-207)

“...era selvagem ao mesmo tempo que elegante até as unhas, até ao fio dos cabelos. Cabelos que ela pintava em casa, deixando jorros de tinta preta na banheira e manchas nas toalhas, porque não era capaz de mostrar suas cãs em público. Até um dia em que tomou a decisão de aparecer com elas, quando subitamente embranqueceu e isso lhe deu um tipo exótico...”(p.228)

As repetidas incoerências presentes no romance de que se tentou dar uma amostra nos trechos acima citados, abalam não só a verossimilhança da narrativa, como, sobretudo, destróem a autoridade do narrador.

Ao mesmo tempo em que ele pode versar sobre os mais variados assuntos – da metafísica, às artes, ou política -, o que lhe atribui um saber respeitável, esse narrador de *Vale Abraão* não é de forma alguma confiável. O leitor fica à mercê daquilo que ele quer narrar, o que não necessariamente corresponde a alguma “realidade” coerente que ele supostamente tenha a intenção de construir.

Totalmente oposto ao procedimento em *Madame Bovary*, onde se acredita na possibilidade de representação objetiva dos fatos, em *Vale Abraão* não só não se acredita nessa possibilidade, como se zomba constantemente dela.

A verossimilhança da história realmente parece não interessar ao responsável pela sua arquitetura (o autor implícito), e o limite entre a ação e a fala do narrador se torna tênue:

“— *Tu não percebes, Marina minha tansa. Apanharam-me de ponta e não me vão largar. Sou como um diospiro bem maduro e rasgam-me até eu suar o doce e o azedo.*

— *Quem?*

— *Nem vale a pena dizer.*

— *Mas quem? Tenho que contar ao seu pai. Trataram-na mal?*

— *Não tenho escapatória agora que cheiraram o medo e viram as minhas mãos a escorrer água. Nós destilamos água quando temos medo.”*(p.256)

Este breve diálogo entre Ema e uma das criadas de seu pai, Marina, se dá no colégio interno, durante uma visita à menina. Que criança expressa frases como as que Ema profere nesse momento? A inverossimilhança da linguagem, nesse caso, é gritante, e as frases do diálogo aproximam-se do tom característico das afirmações aforismáticas do narrador.

De forma geral os diálogos em *Vale Abraão* são repletos dessas frases de efeito e de colocações filosóficas. Se por um lado, isto lhes confere beleza e profundidade, por outro lado, os priva de qualquer contexto verossímil. Vale dizer, ainda, que são poucos os diálogos no romance. O que predomina, na maior parte do tempo, é a voz do narrador em suas digressões.

Desde o início do capítulo, se vem apontando essa persistência com que o narrador suspende a narração dos acontecimentos da história para introduzir seus comentários e análises. É hora, então, de questionar, à luz dos trechos analisados até aqui, a caracterização inicial que se fez desse narrador enquanto uma voz de 3ª pessoa onisciente.

O narrador de *Vale Abraão* não é personagem principal da história narrada, muito menos testemunha dessa (como geralmente são os narradores em 1ª pessoa). Por outro lado, trata-se indiscutivelmente de um narrador onisciente bastante particular, já que chama a atenção constantemente para sua própria existência. Como então considerá-lo, já que não se trata de um narrador em 1ª pessoa, muito menos um “narrador onisciente neutro” (3ª pessoa), como se costuma identificar nas tipologias sobre o foco narrativo?

Em primeiro lugar, para tentar resolver esse problema, assume-se que as tipologias são via de regra incapazes de dar conta de todas as manifestações possíveis do fenômeno a que se referem. Sendo assim, resta analisar o narrador de *Vale Abraão* através das observações que até aqui foram feitas.

A conclusão a que se chega é que, apesar de sua suposta onisciência e posição de domínio sobre o universo narrado, ao invés de se apagar frente aos acontecimentos da história, o narrador de *Vale Abraão* tem plena consciência de si mesmo enquanto

narrador. Mais do que isso ainda, ele parece se aproveitar dessa consciência para brincar com sua própria condição, à medida em que põe constantemente em cheque sua autoridade como narrador, ao inserir no texto diversas incoerências.

Ao desdizer fatos por ele mesmo narrados com tamanha naturalidade, parece estar tentando evidenciar o fato de que todo discurso, por mais objetivo que pretenda ser, tem sempre por trás um “arquiteto” por ele responsável. Com isso, a neutralidade e objetividade habitualmente vinculadas à voz narrativa em 3ª pessoa onisciente são desnaturalizadas, deixando assim de ter um valor positivo.

Ema (assim como todas as personagens do romance e os fatos que nele são narrados) é obra e fruto da vontade do narrador. Nada impede, então, que em um momento qualquer do romance ele afirme ter sido ela uma criança “feíssima”, ainda que isso se oponha a tudo que disse anteriormente. Nesse sentido é que, num dos raros momentos em que explicita essa sua atitude frente ao universo diegético, o narrador afirma, subitamente:

“Dirão os leitores que uma mulher como Ema não existe. Eu direi que sim. A mulher, aos cinco anos, percebe o que há de exasperante e triste na vida, em todos os detalhes.”.(p.266)

O romance de Agustina Bessa-Luís aqui estudado trata, sim, da história de Ema Paiva, mas não seria a obra que é sem a presença insistente das opiniões do narrador⁴.

⁴ Em uma palestra no IEL-Unicamp (04/05/1998), Agustina Bessa-Luís se referiu ao narrador de seus romances como uma espécie de coro da tragédia clássica. Na tragédia, o coro costuma interromper a ação,

Pode-se dizer até que ele assume, em importância, um grau semelhante (ou talvez maior) do que a própria protagonista, que como ele mesmo diz é “*centro vivo duma história, mas não heroína dela*”(p.204).

Com isso conclui-se que em *Vale Abraão*, mais do que a história, enredo, ou fábula (qualquer que seja o nome que se dê), interessa o **narrar**, a forma como a história é contada. Não que isso seja uma novidade nos domínios literários, a questão é que, no caso, a preocupação com o narrar se torna explícita na figura desse narrador que, ao final do romance, é quase como uma personagem de quem se podem inferir tendências, características e até uma moral. Trata-se de um narrador vaidoso de si próprio, e a própria história, por vezes, parece servir de pretexto às suas intervenções, tal a carga de significados que estas carregam.

Resta agora colocar em evidência as consequências da opção por esse narrador e como suas digressões se articulam com o universo das personagens; mais ainda, resta perceber os resultados dessa articulação peculiar.

inserindo seus comentários, o que distancia o espectador dos acontecimentos da história. No caso de *Vale Abraão*, ao contrário, a ação é que interrompe as afirmações e análises do narrador.

3.3. Conclusões sobre o ponto de vista no romance

*“O Vale Abraão estava parado
como um cargueiro cuja tripulação o
abandonasse.*

AGUSTINA BESSA-LUÍS

Na opção pela predominância da voz do narrador sobre o universo da diegese (como se tentou demonstrar no item anterior) o ponto de vista adotado em *Vale Abraão* se configura de uma forma bastante peculiar e interessante.

Considerando a relação entre a fala do narrador e os fatos que a ele cumpre transmitir sobre a história de Ema, o que se observa é que os eventos da história ocupam um espaço no romance proporcionalmente pequeno, quando considerados em relação às intervenções desse narrador. A predominância, no texto, de um fluxo narrativo sempre preocupado com a apreensão de significados cada vez mais profundos é uma das principais características do romance, onde a ação, propriamente dita, na maioria das vezes surge na forma de diálogos descontextualizados, ou mesmo inverossímeis.

Uma outra característica que surge dessa articulação peculiar entre a voz do narrador e a história, é a dificuldade que o leitor encontra, em *Vale Abraão*, para relacionar a história de Ema a um eixo temporal coerente. O próprio fato de que a história se passa em Portugal pós-Revolução dos Cravos só se revela após várias páginas de leitura, graças a um dos comentários do narrador.

De certa forma, é como se na região do Vale Abraão o tempo não passasse, já que nele se repete toda a história de humilhação e dependência femininas, servindo a trajetória de Ema Paiva como uma espécie de síntese deste percurso. Isso se explica principalmente pelo fato do romance ser uma releitura do mito da Bovary, mas como já se observou anteriormente, trata-se de uma releitura complexa, que não se limita à mera transposição da personagem de uma época à outra.

Na verdade a Ema do romance português é e não é uma Bovary, ao mesmo tempo em que pode encarnar outras figuras emblemáticas de mulher. Essa sua filiação a um clã de mulheres exemplares estende-se até os tempos bíblicos, na figura de Sara, a mulher do patriarca Abraão:

“No Vale Abraão, lugar dum homem chamado inultimente à consciéncia do seu orgulho, da vergonha, da cólera, passavam-se coisas que pertenciam ao mundo 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, o que lhe deixava caminho para o desejo dos outros homens. Não entrava em competição sexual com os poderosos e não deixava de ser pretendente à justiça.”(pp.161-162)

Nesse sentido é que se justifica a posição do narrador ao considerar Ema de forma polissêmica, acentuando sua fragmentação e a impossibilidade de ela ser reduzida a uma existência coerente. Vale Abraão, assim como a protagonista da história, é um

centro que oscila, contemporâneo e antigo ao mesmo tempo – um lugar onde vários tempos coexistem.

Muito dessa natureza temporal múltipla e indeterminada pode explicar, em parte, as incoerências presentes no romance. Assim como Ema, que se identifica com a rosa – “o princípio que harmoniza duas coisas, o vento e a flor, que ao contacto, deixa de ser. No balouçar é; e deixa de ser”(p.210) – *Vale Abraão* também pode ser considerado como o lugar onde tudo que é pode deixar de o ser no momento seguinte.

É importante lembrar que já se identificou como postura fundamental e fundadora do romance a consciência do narrador sobre a polissemia de todos os fatos, personagens e da própria linguagem. Ao aliar essa consciência à história de Ema de uma forma tão orgânica, assume-se, como perspectiva, a tarefa paradoxal de entender a condição feminina, ao mesmo tempo em que se sabe ser essa tarefa impossível. Dessa forma só resta, como Ema, “acumular pontos de vista”, pois essa parece ser a única maneira de aproximação maior da verdade que se tenta alcançar.

Verdade, no ponto de vista assumido em *Vale Abraão*, não mais pressupõe objetividade, ou neutralidade, já que os fatos e as personagens não existem fora do que seja o modo pelo qual são interpretados e comentados pela voz do narrador.

Destruindo o mito da representação objetiva que orientou a *Madame Bovary* de Flaubert, *Vale Abraão* parece ter virado pelo avesso o romance da Ema francesa, colocando em evidência a subjetividade que arquiteta toda e qualquer narrativa, por mais verdadeira e realista que ela pretenda parecer.

Ao optar por um narrador que dá de si próprio uma imagem de autoridade – já que é capaz de versar sobre os mais variados assuntos –, mas que ao mesmo tempo

comete as incoerências mais banais possíveis a respeito do enredo ou personagens, o ponto de vista adotado em *Vale Abraão* parece ser o de brincar com o próprio leitor. Acostumado que este está a identificar na ficção um universo fechado e coerente, do qual apreende uma lição ou sentido, em *Vale Abraão* suas expectativas são frustradas, assim como toda e qualquer crença na existência de uma realidade única e transparente.

Vale Abraão é um livro de “difícil digestão” exatamente por causa do ponto de vista complexo adotado. Ao negar a existência de um significado “mais” verdadeiro e real que os demais, assume-se a tarefa paradoxal de, no acúmulo de pontos de vista a respeito da condição feminina, conseguir se aproximar mais de uma representação complexa e completa dessa condição (já que as colocações de teor filosófico presentes no romance, ainda que por vezes inverossímeis, ao mesmo tempo parecem revelar “realidades” atemporais e profundas do ser humano).

É por tudo isso que, ao se ler *Vale Abraão* de Agustina Bessa-Luís, como consequência do trabalho extremamente elaborado do narrador do romance, se lê, ao mesmo tempo: a história de Ema Cardeano Paiva, de sua infância até a morte; a releitura da figura de Ema Bovary em suas inter-relações com a protagonista; a decadência de uma sociedade rural portuguesa e sua inadequação frente a uma sociedade burguesa regida por novos valores; a representação da condição feminina em sua luta por espaço e contra a mediocridade reinante; e assim por diante, numa superposição *ad infinitum* de significados que se compõe, como se tentou demonstrar, sobretudo através de um narrador extremamente móvel e plural.

Vale dizer que é também por isso que qualquer análise que se faça do romance *Vale Abraão* traz em si o pressuposto da insatisfação. Dar conta de todos os significados

presentes nessa obra de Agustina Bessa-Luís se faz tarefa tão impossível quanto a que parece orientar o ponto de vista no romance.

4. *Vale Abraão* - o filme

“Cette histoire n’est pas celle de Flaubert, encore qu’inspirée de Madame Bovary. Elle se déroule de nos jours, dans la région du Douro, avec des incursions a Porto. Elle a été écrite par Agustina Bessa-Luis sur une suggestion que je lui a faite et publiée sous forme de roman avec le titre de Val Abraham. Ce livre sert de base et d’inspiration au découpage qui porte le même titre, mais écrit par moi.”

MANOEL DE OLIVEIRA

Plano geral de um vale cortado por um rio. A câmara posiciona-se distante e acima do vale, permanecendo imóvel por 42 segundos, durante os quais se ouve uma voz que diz:

“No Vale Abraão, lugar dum homem chamado inutilmente à consciência de seu orgulho, de vergonha, de cólera, passavam-se e passam-se coisas que pertencem ao mundo 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, o que deixava caminho para o desejo dos outros homens.”

Assim começa o filme *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira. Seguindo-se a esse plano, onde ao final se ouve o ruído de um trem, surgem os créditos do filme sobrepostos a um *travelling* para a esquerda do quadro que mostra a visão que se tem da

janela desse trem - casas, plantações, rio, etc. É então nesse movimento que o espectador irá se aproximar de Vale Abraão, cenário da história.

Da mesma forma como se iniciou a análise sobre o narrador do romance no capítulo anterior, também aqui algumas conclusões podem ser tiradas, deste plano inicial, a respeito da configuração do ponto de vista no filme.

Em primeiro lugar, no que diz respeito ao “olhar” que se instaura frente ao universo da diegese, pode-se observar, através do posicionamento e enquadramento da câmera, uma atitude inicial de distanciamento e superioridade em relação ao universo apresentado. Vale destacar que esta atitude é bastante semelhante à que foi identificada na análise dos parágrafos iniciais do romance, no capítulo anterior, já que leva também a crer na existência de uma instância narrativa que domina e estrutura a seu bel-prazer a história.

Compondo o tecido narrativo do filme, junta-se à imagem mostrada pela câmera uma voz masculina em *over*¹, que cita quase textualmente as palavras escritas no romance nas páginas 161 e 162, ao final do capítulo V. Assim como faz no romance, a presença desta voz traz, para o interior do filme, seus comentários sobre o universo diegético, analisando-o e sobrepondo a ele diversas camadas de significado. Há apenas uma sutil diferença entre o que diz a voz *over* e o que está escrito no livro: o fato de que, no romance, em Vale Abraão “*passavam-se coisas que pertenciam ao mundo dos sonhos...*”, enquanto a voz presente no filme afirma que, nesse universo, “*passavam-se e*

¹ Neste trabalho se fará a distinção entre voz *off* e voz *over*, segundo a qual a voz *off* corresponderia à narração de uma das personagens da história, diferente da voz *over*, onde a narração não corresponde a nenhuma delas.

passam-se” coisas pertencentes a esse mundo dos sonhos, “*o mundo mais hipócrita que há*”.

Através do acréscimo, no filme, do verbo no presente - “*passam-se*” - pode-se concluir que o mundo que será narrado, por não pertencer a uma esfera ordinária da existência (mas sim ao “*mundo dos sonhos*”), possui também um estatuto temporal peculiar. Neste mundo passado e presente irão se fundir, na construção, talvez, de significados atemporais que caberá ao espectador descobrir. Vale também observar, sobre esse verbo no presente, o fato de que a história de Ema Paiva realmente se presentificará aos olhos do espectador através dos som e imagens na sua versão filmica (por se tratar de um meio narrativo que se vale da imagem em movimento, o cinema tem como característica a presentificação da ação, ainda que traga à tela histórias passadas nas mais remotas épocas).

Essas breves observações a respeito do plano inicial de *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira servem para introduzir a questão que será central à análise aqui pretendida - a configuração do ponto de vista no filme em sua relação com o ponto de vista que foi identificado na análise de trechos do romance de Agustina Bessa-Luís.

Observando, já de início, a presença marcante de uma voz *over* que articula às imagens palavras do romance, trazendo para dentro do filme a marca do literário, é principalmente nessa articulação nada ingênua entre som e imagem que se procurará identificar as características principais da instância narrativa de *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira. É também dessa forma que se pretende perceber a relação que se estabelece, no interior do filme, entre literatura e cinema, relação esta que se pretende presente na configuração do ponto de vista adotado.

Para tanto, escolheram-se algumas sequências do filme consideradas significativas para a análise, procedendo-se, em seguida, à decupagem de cada uma delas, plano a plano², atentando para três elementos: **duração do plano, imagem e som**³. Vale destacar o fato de que a análise de tais sequências levará à identificação de procedimentos narrativos característicos presentes no filme que poderiam ser observados em outras sequências que não as escolhidas. De qualquer forma escolhas tinham que ser feitas para efeito de análise e deve-se assumir que concorreram também para elas critérios subjetivos como o prazer estético.

Terminada então a identificação dos procedimentos narrativos que aqui interessa apontar no filme, será possível compará-los, então, com a análise do ponto de vista no romance.

² A decupagem procedida foi realizada a partir da cópia em vídeo do filme, por isso não pode ser considerada exata. Com isso, a duração de cada plano (assim como a das sequências), deve ser levada em conta enquanto valor aproximado, utilizado apenas para efeito das análises aqui pretendidas.

³ Como já dito no capítulo 2, por som se considera tanto os diálogos e a voz *over*, quanto música e ruídos.

4.1.SEQUÊNCIA DO RESTAURANTE EM LAMEGO
(3m45s; duração aproximada – 2m25s)

DURAÇÃO DO PLANO	IMAGEM	SOM
<p>I 8 s.</p>	<p>PLANO GERAL de uma festa de rua; muita gente, enfeites e carros passando.</p>	<p>Ruído – carros, pessoas falando, sino de igreja Música – <i>Sonata ao Luar</i> de Beethoven. VOZ OVER – “Um dia, Carlos Paiva veio a Lamego, uma cidade ao lado de Vale Abraão, por altura das festas de N. Sra. dos Remédios.”</p>
<p>II 15 s.</p>	<p>PLANO GERAL do interior de um restaurante</p>	<p>Música idem. VOZ OVER – “Aí, deu com a filha de 14 anos de um homem de bons modos, a comer uma cambulhada de enguias num restaurante da praça.”</p>
<p>III 11 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO Ema e o pai sentados à mesa, comendo. Ela olha para a direita do quadro, depois para o pai, à sua esquerda; come uma enguia e olha, finalmente, para uma janela à sua esquerda..</p>	<p>Música VOZ OVER – “Ema.....</p>
<p>IV 5 s.</p>	<p>Plano de uma estrela colorida de papel vista através da vidraça.</p>	<p>.....viu um sinal naquela estrela da festa.” Música Ruído – pessoas falando no restaurante; sons da rua. DIÁLOGO: <i>Carlos:</i> São pingos de mel.....</p>

<p>V 3 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO de Ema que vira o rosto para frente e à direita do quadro.</p>	<p>.....e frescos.” Música e ruídos idem.</p>
<p>VI 3 s.</p>	<p>CLOSE de um pedaço da mesa. Surge uma mão que empurra a jarra d’água e coloca um prato de figos no lugar. Só se vê praticamente a cintura e o começo das pernas do homem que oferece as frutas, de pé.</p>	<p>Música vai abaixando; ruídos vão ficando mais altos. DIÁLOGO: <i>Ema:</i> Não, não.....</p>
<p>VII 5 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO de Ema, semelhante ao plano V.</p>	<p>..... deixe-os para que saboreies a especialidade. Música e ruídos idem ao plano anterior.</p>
<p>VIII 5 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO FECHADO do pai, olhando para a direita, onde está Ema. Depois de repreendê-la vira seu rosto para a frente, em direção a Carlos (que ainda não foi mostrado pela câmera)</p>	<p>Fim da música; continuam ruídos nos próximos planos. DIÁLOGO: <i>Paulino Cardeano:</i> Agradeça ao menos a gentileza desse senhor.....Senhor?</p>
<p>IX 10 s.</p>	<p>Mesmo enquadramento de Ema, olhando primeiro para baixo, à esquerda. Vira, então, o rosto para responder a Carlos, olhando maliciosamente</p>	<p><i>Carlos:</i> Carlos, Carlos de Paiva <i>Ema:</i> Carlos. Obrigada senhor Carlos. <i>Carlos:</i> Carlos, sim, Carlos. Médico e lavrador para lhe servir.</p>
<p>X 5 s.</p>	<p>Mesmo enquadramento anterior do pai</p>	<p><i>Paulino Cardeano:</i> Lavrador e médico! Eu já sofri males de seu ...(?). Mas está em pé! Por favor sente-se.</p>
<p>XI 4 s.</p>	<p>Enquadramento semelhante ao do plano VI. Prato de figos ao centro da mesa. Vê-se que Carlos se senta, mas só é enquadrado um pedaço de seu tronco.</p>	<p><i>Paulino Cardeano:</i> Um mal-estar, coisas de saúde que.....</p>

<p>XII 21 s.</p>	<p>Mesmo enquadramento do pai de Ema. Quando entra a voz off continua-se a vê-lo falar e gesticular, mas não se ouve mais a sua voz. Quando volta a falar vira-se em direção à Ema.</p>	<p>.....estranhamente me foram passando com a idade. E o que é mais curioso é que.... Ruídos diminuem, ficando em segundo plano. VOZ OVER – “A alma do velho iluminou-se com a presença de um médico lavrador. Contou-lhe as doenças passadas como quem conta a viagem da Nau Catarineta. Sobre a mulher, falou pouco. Não era remota a viuvez e sentia a falta da bonita esposa parecida com Ema, que era filha única.” DIÁLOGO: <i>Paulino Cardeano</i>: Era muito parecida com minha filha.</p>
<p>XIII 2 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO FECHADO de Carlos (primeira vez que seu rosto aparece).</p>	<p><i>Carlos</i>: Tenho um tio na Penajóia, Estremadouro.</p>
<p>XIV 2 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO FECHADO de Paulino Cardeano, enquadramento semelhante aos anteriores.</p>	<p><i>Paulino Cardeano</i>: Ah, sim?! Eu também tenho lá família.</p>
<p>XV 13 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO FECHADO de Ema se abanando, com um ar de tédio. Ao final da cena ela olha em direção ao teto.</p>	<p>Nova diminuição dos ruídos. VOZ OVER – “De Estremadouro saíram com um parentesco que os aproximou mais. O velho deu-lhe o endereço e convidou-o a visitá-lo e que o chamava se estivesse doente.”</p>
<p>XVI 4 s.</p>	<p>Plano do ventilador no teto do restaurante.</p>	<p>Ruído – voz e riso de Carlos e Paulino conversando, em altura que se permite identificá-las, mas não entender o que estão falando.</p>

<p>XVII 6 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO FECHADO de Carlos, rindo e conversando. Ao final de sua fala, olha na direção de Ema..</p>	<p>Ruído aumenta de volume gradualmente. Risos. DIÁLOGO: <i>Carlos:</i> Má sina dos doutores. Só são bem vindos para purgas e sangrias.</p>
<p>XVIII 16 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO FECHADO de Ema se abanando, olhando com tédio e talvez desprezo para Carlos.</p>	<p>VOZ OVER – “Ema achou-o parvo. Ninguém mais purgava para aliviar os humores e muito menos lancetava as veias. Mas percebeu que ele falava com um ar de varonil graça. Não viu mais, nem pensou nele, nunca.”</p>

É nessa sequência, no restaurante em Lamego, que Carlos e Ema se encontram pela primeira vez. Depois dos créditos do filme o que se vê são planos cada vez mais próximos da propriedade de Vale Abraão, enquanto a voz *over* discorre sobre as origens dessa propriedade e a história dos Paivas que ali habitaram, até chegar no seu descendente “atual”: Carlos Paiva. Tudo o que se vê, até aí, é o vale do rio Douro e o exterior da casa de Vale Abraão, mas já se sabe da existência e do nome de seu proprietário, por conta das intervenções da voz *over*.

Logo em seguida a essa breve introdução ao universo narrativo, vem a sequência do restaurante que aqui se descreveu e que cumpre agora analisar.

Os planos I e II da sequência já permitem observar aquela que será uma constante no filme - a assincronia entre som e imagem. Ouve-se a voz *over* contar que, um certo dia, Carlos Paiva foi a uma festa em Lamego e lá conheceu uma menina de 14 anos que almoçava com o pai em um restaurante da praça. Simultâneo a essa fala, aquilo que é dado ver é muito menos do que o que ela narra: um plano geral da festa, seguido a outro plano geral do interior de um restaurante. É somente no plano seguinte (III), que se verá a imagem de Ema e o pai comendo em uma mesa desse restaurante. Sendo assim, o tempo da narração *over*, parece ser diferente do tempo da imagem, distendendo a duração das cenas (Ema e o pai aparecem sentados comendo, mas essa imagem já foi evocada pela palavra antes mesmo que ela aparecesse).

Além disso, outro elemento está presente nesse início: a música, que será uma espécie de *leitmotiv* - um motivo principal, ou condutor, durante todo o filme. A presença da música, principalmente das composições *Claire de Lune*, de Claude Debussy, e *Sonata ao Luar*, de Ludwig van Beethoven, irá pontuar a trajetória de Ema

até a última cena, conferindo ao filme, como um todo, um tom de melancolia extrema. Enquanto mecanismo que compõe a narrativa em *Vale Abraão* (junto com a imagem, os diálogos, ruídos, e com a voz *over*), a música parece vir a expressar a insatisfação romântica, ao mesmo tempo indefinida e sem medidas, de Ema.

Continuando na consideração da sequência, ao final do plano III Ema olha em direção à janela e, no plano seguinte, a câmera parece assumir a posição da personagem mostrando aquilo que Ema vê - a estrela colorida de papel que enfeita a rua. O mesmo procedimento se repetirá mais à frente, no plano XVI, quando Ema, entediada, olha para o ventilador no teto do restaurante. Vale dizer que tais momentos são raros no filme, já que, de forma geral, a câmera em *Vale Abraão* assume uma posição exterior às personagens.

De certa forma, no caso específico dessa sequência, pode-se dizer que toda ela gira em torno do que Ema sentiu e pensou nesse seu primeiro encontro com Carlos; dessa forma a posição da câmera, nos dois planos citados, ajuda a caracterizar Ema enquanto centro através do qual a sequência deve ser interpretada. Nesse mesmo sentido também atuam certas palavras ditas pela voz *over*, ao descrever os pensamentos da personagem:

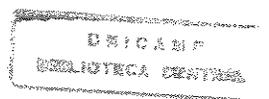
“Ema achou-o parvo. Ninguém mais purgava para aliviar os humores e muito menos lancetava as veias. Mas percebeu que ele falava com um ar de varonil graça. Não viu mais, nem pensou nele, nunca”

Outro ponto importante a salientar, também, é o fato de que nessa sequência três personagens centrais da história são apresentados ao espectador: Ema, seu pai - Paulino Cardeano - e Carlos Paiva. Já foi dito que Ema e seu pai surgem logo no terceiro plano da sequência. O que parece realmente estranho é que o rosto de Carlos Paiva, de quem a voz *over* vem falando desde os primeiros planos do filme, só apareça no plano XIII da sequência, ainda que se ouça sua voz desde o plano IV.

A câmera, frente a essa personagem, parece assumir uma posição deslocada, já que por duas vezes, nos planos VI e XI, o enquadramento só mostra praticamente um pedaço do tronco de Carlos - as únicas coisas que se consegue ver são um pedaço de suas pernas e seu terno e gravata azuis⁴. Planos como esse, onde a câmera assume um ponto de vista óptico desprivilegiado em relação à ação, ocorrem várias vezes durante o filme⁵, demonstrando, claramente, o deslocamento entre o que diz a voz *over* em relação àquilo que é mostrado pela câmera.

A esse respeito, o que se pode concluir é a intenção, em primeiro lugar, de incomodar o espectador (já que este quer e está acostumado a ver as personagens de um filme em determinados tipos de enquadramentos). Em segundo lugar, deve-se observar que a utilização de um enquadramento não condizente com as convenções tradicionais cinematográficas chama a atenção para a presença da câmera. Tal artifício quebra a ilusão da representação cinematográfica, evidenciando, por trás da narrativa, o trabalho de segmentação e seleção de uma “realidade” que se transmitirá em imagens fabricadas segundo uma determinada intencionalidade. De certa forma pode-se afirmar que tais

⁴ em seu texto “Val Abraham (Manoel de Oliveira, 1993)”, Annick Fiolet usa o termo *plan portugais* para nomear esse enquadramento nada usual, em oposição ao convencionalismo do “plano americano”.



enquadramentos também demonstram, por outro lado, o tipo de espectador que se deseja para o filme - um espectador sobretudo ativo, que se distancie suficientemente da história narrada compreendendo, assim, que não está frente à realidade, mas sim a uma representação (fruto de um discurso articulado com vistas a determinados efeitos).

Ainda outros artificios, que não só este “*plan portugais*”, são utilizados nessa sequência com o mesmo intuito de desnaturalizar a história, trazendo à tona a construção de que é fruto o discurso filmico. No plano XII, por exemplo, um outro tipo de articulação entre som e imagem se dá, diferente do já apontado nos planos I e II. A câmera, fixa em Paulino Cardeano que conversa com Carlos Paiva, encontra um contraponto na banda sonora, à medida que a voz da personagem se torna inaudível, assim como os ruídos do restaurante, sobrepondo-se a eles a voz *over*. Continua-se a ver Cardeano conversar, gesticulando e movendo os lábios, mas o que se ouve, a partir de um certo momento, são as palavras intrusivas dessa voz (que não tem corpo, nem um nome), dizendo:

“A alma do velho iluminou-se com a presença de um médico lavrador. Contou-lhe as doenças passadas como quem conta a viagem da Nau Catarineta. Sobre a mulher falou pouco. Não era remota a viuvez e sentia a falta da bonita esposa parecida com Ema, que era filha única.”

Por que, ao invés de seguir a conversa através das palavras do próprio Cardeano (que afinal continua ali, “falando”), se opta por contar o que ele diz através da insistente

⁵ No mesmo sentido, há outros planos do filme onde a imagem, por exemplo, aparece completamente fora

voz *over*? Na verdade, as palavras desse intruso constante na ação do filme não comunicam apenas aquilo que Cardeano diz, já que acrescentam a isso, não só uma interpretação, como também sua ironia. Esses acréscimos acabam, por sua vez, a direcionar num determinado sentido o juízo que se faz da personagem, na medida em que ajudam a caracterizá-la.

Ao dizer que “*A alma do velho iluminou-se com a presença de um médico lavrador...*” e que Cardeano contou a Carlos suas doenças “*como quem conta a viagem da Nau Catarineta*”, de alguma forma se revela algo além do que a simples conversa entre os dois personagens pode sugerir (ainda mais nesse início do filme, quando pouco se conhece a respeito deles).

Aqui também, como no romance, parece que o que importa é perscrutar além das aparências, no significado plural e recôndito das pessoas e seus atos.

Nada melhor para isso, então, que sobrepor de maneira não habitual dois campos cujas significações nunca são exatamente as mesmas, por mais que assim se espere - o campo da imagem e o campo sonoro. Imagem e som no cinema podem, na maioria das vezes, estar em sincronia, ou mesmo numa relação de dependência, mas isso não muda o fato de que se trata de duas esferas distintas que se articulam na construção do tecido narrativo. Fazer essas duas esferas caminharem lado a lado, porém em descompasso, só faz evidenciar esse fato, chamando não só a atenção para a arquitetura narrativa por trás da história, como abrindo um amplo leque de possibilidades de articulação entre imagem e som que permitem atravessar o limite das aparências.

Nesse sentido, quando se fala em aparência, deve-se considerar o fato de que, no cinema, é quase impossível fugir à sua soberania, já que a “ontologia da imagem fotográfica”⁶ parece conferir um realismo atávico à narrativa cinematográfica. É bastante diferente, nesse sentido, o caso da literatura, já que, ao ler as páginas de um romance, cada um pode imaginar de forma diferente lugares, personagens e acontecimentos. O cinema não oferece essa possibilidade – a personagem é vista encarnada por algum ator, os lugares estão à disposição do olhar e os acontecimentos são vistos como se estivessem ocorrendo à frente do espectador. É muito difícil fugir à força de convencimento das imagens.

Nesse sentido é que, ao não deixar que se ouça a voz de Paulino Cardeano, apesar de se continuar vendo que ele fala, se rompe com essa ilusão de realidade que é uma característica habitualmente privilegiada na representação cinematográfica. É dessa forma, então, que se consegue dar conta de conferir à narrativa uma complexidade, uma força de reflexão que faz ultrapassar o ilusionismo da representação cinematográfica.

O que acontece em *Vale Abraão* realizado por Manoel de Oliveira é que o espectador sempre é lembrado de que aquilo que vê é apenas uma imagem, fruto da interpretação que se deu a uma determinada história que se quis contar – sendo assim, ela é sempre relativa, o que lhe confere, talvez, um outro estatuto de realidade. Vale dizer que esse efeito se dá no filme, em grande parte, através da exploração das potencialidades narrativas presentes na articulação entre som e imagem.

⁶Bazin, André. “A ontologia da imagem fotográfica”, *O Cinema*, São Paulo (Editora Brasiliense), 1991.

4.2.SEQUÊNCIA DE EMA COM A ROSA (9m38s; dur. apr. - 1m36s)

DURAÇÃO DO PLANO	IMAGEM	SOM
<p>I 19 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO – Ema vista de costas, olhando pela varanda. Vira-se e sai, à esquerda do quadro. A câmera continua fixa ainda alguns segundos..</p>	<p>Ruído - canto de pássaro Carro (Carlos) saindo. VOZ OVER – “Ema ficara órfã aos seis anos. Tivera uma vez dor de ouvidos e deitaram-lhe leite materno para suavizar.”</p>
<p>II 17 s.</p>	<p>Rosas vermelhas (que mais parecem artificiais) em primeiro plano, na mesa da sala. Ema , fora de foco, atrás das rosas, no sofá. Ela colhe uma das rosas e abaixa a cabeça para cheirá-la. Começa a levantar a cabeça, com a rosa encostada ao nariz; sua cabeça começa a sair do quadro no limite superior deste.</p>	<p>Ruído idem VOZ OVER – “Lembrava-se desse lento gotejar e do seio brando a que se encostava.”</p>
<p>III 27 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO FECHADO Ema ao centro do quadro termina o movimento de inclinar a cabeça para trás, cheirando a rosa. Abaixa a rosa e a cabeça, olhando para a flor.</p>	<p>Ruído idem Pequeno trecho de música (piano/instrumental) VOZ OVER – “O resto era um secreto e alucinado parentesco com o ventre de onde viera, onde tudo se movia com uma elasticidade confortável.”</p>
<p>IV 12 s.</p>	<p>Primeiro plano da rosa na mão de Ema. Ela passa o dedo, lentamente, no interior das pétalas, como se estivesse deflorando a rosa.</p>	<p>Ruído idem VOZ OVER – “Talvez as paredes do útero, raiadas de pregas que cediam à seu peso, à nutrição, ao crescimento dos pés e das mãos.”</p>

<p>V 2 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO FECHADO Ema, no centro do quadro, olhando para baixo, para a rosa em sua mão.</p>	<p>Ruído – idem ao plano anterior.</p>
<p>VI 19 s.</p>	<p>Primeiro plano da rosa. Continua o movimento dos dedos de Ema as pétalas. Ela interrompe o movimento e recoloca a rosa no vaso, fazendo-a sair de Quadro. Suas mãos entram novamente em quadro, agora trazendo um livro. Ema o abre na página de rosto, fazendo aparecer o título: <i>Madame Bovary</i>.</p>	<p>Ruído – idem.</p>

Talvez uma das passagens mais bonitas, e com certeza uma das mais poéticas do filme, a sequência de Ema com a rosa se dá logo em seguida à primeira visita de Carlos Paiva ao Romesal. Atraído pela beleza de Ema, Carlos usa como pretexto o fato de estar à procura de um bom vinho. Ele é bem recebido por Paulino Cardeano, mas Ema, ao vê-lo, faz que não se lembra dele, chegando até a ser grosseira (“*Não há bolachas nenhuma!*”), o que apressa a partida do médico.

O primeiro plano da sequência que aqui se descreveu corresponde exatamente ao momento em que Carlos está partindo em seu carro, enquanto Ema o observa dos janelões da varanda – estufa. Na verdade, o plano I marca, ao mesmo tempo, tanto o final da sequência da visita de Carlos ao Romesal, quanto o início da sequência de Ema com a rosa. Esta marcação dupla se dá exatamente através da articulação som - imagem, já que, se por um lado se vê Ema de costas, olhando pela janela, e se ouve o barulho de um carro partindo, assim que ela se vira e sai do quadro, à esquerda, entra a voz *over* já introduzindo a sequência seguinte:

“Ema ficara órfã aos seis anos. Tivera uma vez uma dor de ouvidos e deitaram-lhe leite materno para suavizar....”

Percebe-se, claramente, que a informação veiculada nesta fala não tem, necessariamente, correspondência com a imagem simultânea a ela (na qual, na verdade, Ema está ausente), o que confirma, mais uma vez, a originalidade da relação entre som e imagem em *Vale Abraão*. Talvez a sequência de Ema com a rosa seja a mais significativa para ilustrar essa articulação peculiar.

Em primeiro lugar, deve-se ressaltar o fato de que as contribuições da voz *over* têm por efeito não só trazer para o filme as palavras do romance de Agustina Bessa-Luís (trazendo também, com isso, parte da sua complexidade narrativa e da força do seu discurso já apontadas no capítulo 3), como também veicular certas informações essenciais para a construção das personagens no filme. É importante, por exemplo, que o espectador saiba ser Ema uma órfã e, mais ainda, que perceba a relação de desejo e frustração concretizada na figura dessa mãe ausente.

A questão, no caso dessa sequência, é perceber quantas informações importantes a respeito de Ema são transmitidas sem que ela, ou mesmo alguma outra personagem, diga palavra. É na conjunção entre a voz *over* e a música (plano III), somada à imagem que se vê, que muito se diz sobre Ema.

No que diz respeito à imagem, em todos os planos Ema literalmente contracena com uma rosa vermelha que mais parece artificial. Tanto o seu gesto inicial, de inclinar a cabeça para trás com os olhos fechados, aspirando o perfume da flor, como o lento passar do dedo no interior das pétalas, trazem consigo uma forte sugestão erótica. Talvez essa sequência possa, inclusive, ser considerada a mais sensual de todo o filme.

Sabe-se que Carlos acabou de partir, o que pode sugerir, então, que sua visita tenha desencadeado o comportamento desejanste de Ema, uma adolescente ainda inexperiente das “coisas do amor” e talvez, por isso mesmo, extremamente tocada pela sugestão destas.

Os movimentos da personagem são lentos, e a imagem repentinamente é preenchida pela música, ela também lenta, romântica e ao mesmo tempo melancólica. Junta-se a isso a narração em *over*, que se articula com as imagens dos primeiros quatro

planos da sequência. Depois do trecho já citado, referente ao plano I, é assim que ela continua:

“Lembrava-se desse lento gotejar e do seio brando a que se encostava.

O resto era um secreto 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 à seu peso, à nutrição, ao crescimento dos pés e das mãos.”

Estas palavras correspondem a trechos da página 14 do romance, onde exatamente se narra a primeira infância de Ema, época em que sua mãe ainda vivia, enfatizando-se as impressões que Ema guardou dessa época. Também no romance esse trecho vem logo após o episódio da visita de Carlos, só que não se estabelece diretamente, aí, nenhuma relação entre essa visita e a narrativa dessa época da vida da protagonista. Ainda se trata do início do livro, onde são apresentadas as personagens, tanto dando informações sobre suas genealogias – como no caso de Carlos – como falando sobre o passado delas – como aqui, no caso de Ema.

No filme sobrepõem-se, de certa forma, os dois tempos narrativos em questão – a imagem correspondendo à reação de Ema após a saída de Carlos, e a voz *over* narrando o contato de Ema com a mãe, antes dos seus seis anos, quando ficou órfã.

Pode-se dizer que através dessa estratégia de sobreposição são inseridas, no filme, informações importantes sobre Ema, presentes no romance, dispensando-se o recurso a procedimentos mais tradicionais, como o *flashback*, que poderia aí servir como

alternativa. Não é preciso mostrar a mãe de Ema para dar conta de transmitir, no filme, a importância que ela teve na vida da protagonista.

O que se quer aqui enfatizar é o fato de que essa importância da figura da mãe não se transmite exclusivamente através das palavras da voz *over*, ainda que não se possa prescindir destas. É exatamente na sobreposição com as imagens que as informações veiculadas por estas palavras ganham força, dando a dimensão do desejo estabelecida nessa primeira ligação vital - desejo que caminha com Ema desde seu contato com o útero materno, talvez simbolizado, na imagem, pelas pétalas da rosa que cedem ao peso do dedo de Ema que as deflora (movimento que, ao mesmo tempo, é uma clara metáfora da relação sexual).

Em contrapartida, pode-se afirmar que a relação inversa também é verdadeira – é no contato das imagens, que remetem aos primeiros sentimentos de Ema em relação a Carlos, com as palavras da voz *over*, que se potencializam e se preenchem de desejo esses sentimentos, dotando esse amor, ainda latente entre os dois, de uma força e profundidade maiores.

Percebe-se, então, que a articulação, ou melhor, que a disjunção entre som e imagem nesse caso, concorre exatamente para uma leitura múltipla, e portanto polissêmica da sequência.

Por último, vale ainda notar que é no plano VI que se dá, pela primeira vez, a referência ao texto de Flaubert - *Madame Bovary* - que Ema traz nas mãos assim que abandona a rosa de novo no vaso. A aparição da página de rosto do livro, em primeiro plano, introduzirá a sequência seguinte, onde se dá uma conversa de Ema com sua tia Augusta. No romance se diz apenas que:

“Tia Augusta disse que as mulheres não liam livros. Não era coisa que verdadeiramente lhes interessasse, e isto não as diminuía em nada.”(p.16)

No filme esse posicionamento da tia beata aparece inserido no momento em que ela entra na sala e vê Ema com o romance de Flaubert nas mãos. Outras vezes, no filme, se fará menção à filiação de Ema Paiva à figura de Ema Bovary, mas nessa sequência, em específico, ela ainda não se fez clara. Assim, a aparição do título do livro, em primeiro plano, serve mais como uma pista a ser desvendada futuramente; uma informação que se percebe importante, mas de cuja importância ainda não se sabe a razão.

4.3.SEQUÊNCIA DA VISITA DE EMA ÀS SRAS. MELO
(16m43s; dur. apr. – 3m44s)

DURAÇÃO DO PLANO	IMAGEM	SOM
<p>I 25 s</p>	<p>TRAVELLING para direita do quadro. Vista da janela de um trem: Rio Douro à esquerda, telhados de casas, árvores.</p>	<p>Ruído – trem VOZ OVER – “Até os quatorze anos, Ema podia dizer-se que não pôs os pés fora de casa. Mesmo no dia da comunhão solene, recebeu o Senhor no oratório de sua casa. Saiu uma vez e só para se mostrar às Sras. Melos – gente distinta, avaliadora, culta, que passava o inverno em Cascais. Agora estavam no Solar do Viço.”</p>
<p>II 33 s.</p>	<p>PLANO GERAL da estrada que dá acesso ao Solar. Portão de entrada à esquerda do quadro; Solar no canto superior direito. Pela direita, surge um carro que entra pelo portão e desaparece, subindo em direção ao Solar.</p>	<p>Ruído – carro VOZ OVER – “Eram duas irmãs, uma viúva. Ema entrou disfarçando seu ligeiro cambalear. Subiu a escadaria de pedra e assustou-se quando, ao dar a volta no patamar, se viu refletida inesperadamente no espelho e ficou como que hipnotizada.”</p>
<p>III 20 s.</p>	<p>Plano do espelho no patamar da escada. Primeiro surge, no canto inferior, a imagem do mordomo subindo a escada; ele pára no patamar e espera. Surge, então Ema que, ao dar com seu reflexo, é obrigada a retroceder. Em seguida, compraz-se com sua imagem e se arruma..</p>	<p>Ruído – passos no assoalho de madeira.</p>

<p>IV 19 s.</p>	<p>PLANO GERAL da entrada da sala vista do interior. Porta de madeira, com cortinas emoldurando. A porta é aberta, do exterior, pelo mordomo que introduz Ema. Ema fica parada, à entrada, emoldurada pelos batentes da porta, olhando para frente.</p>	<p>Ruído – passos claudicantes de Ema ao entrar. VOZ OVER – “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.”</p>
<p>V 12 s.</p>	<p>PLANO GERAL da sala, em profundidade de campo. Ao fundo, e no centro do quadro, as duas Melos sentadas, lado a lado, em cadeiras de braço. Não há outros móveis na sala, só as duas cadeiras onde estão as irmãs. A da direita risca um fósforo e acende seu cigarro.</p>	<p>VOZ OVER – “Ema significava a extremidade de qualquer coisa. A sua beleza constituía uma exuberância e, como tal, um perigo.”</p>
<p>VI 2 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO FECHADO de Ema, ao centro do quadro, olhando seriamente em direção às duas irmãs (extremidade oposta da sala).</p>	
<p>VII 25 s.</p>	<p>PLANO AMERICANO das duas irmãs sentadas, lado a lado que, mesmo quando conversando, não tiram os olhos de Ema, examinando-a.</p>	<p>DÍALOGO das Melos: <i>a da direita:</i> Há qualquer coisa que repugna. Tudo nela tem um ar sinistro, a começar pela beleza. <i>a da esquerda:</i> Acha-a assim bonita? — Não sei como explicar.....</p>
<p>VIII 5 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO FECHADO de Ema, semelhante ao plano VI.</p>	

<p>IX 11 s.</p>	<p>PLANO AMERICANO das duas irmãs, semelhante ao plano VII.</p>	<p>DIÁLOGO das Melos: <i>a da direita</i>: A beleza dela confunde-se com uma espécie de gênio.... Aproxima-te!</p>
<p>X 2 s.</p>	<p>PLANO MÊDIO FECHADO de Ema, semelhante aos planos VI e VIII. Ela move sutilmente a cabeça, em atitude de desafio.</p>	
<p>XI 16 s.</p>	<p>PLANO AMERICANO das duas irmãs, semelhante aos planos VII e IX</p>	<p>Ruído – canto de pássaro ao longe. DIÁLOGO das Melos: <i>a da esquerda</i>: Queremos ver-te. <i>a da direita</i>: Sim.... queremos ver-te de perto.</p>
<p>XII 12 s.</p>	<p>PLANO GERAL da sala, em profundidade de campo, com Ema no centro do quadro, ao fundo. Câmera baixa. Ela caminha em direção às Melos, ficando cada vez maior no quadro, sua figura parece preencher toda a sala.</p>	<p>Ruído – passos claudicantes de Ema no assoalho de madeira.</p>
<p>XIII 4 s.</p>	<p>PLANO AMERICANO das Melos, semelhante aos anteriores, sempre examinando Ema.</p>	<p>Ruído – canto de pássaro</p>

<p>XIV 3 s.</p>	<p>PLANO AMERICANO de Ema, sempre encarando às Sras. Melo.</p>	<p>Ruído idem</p>
<p>XV 17 s.</p>	<p>PLANO AMERICANO das Melo, semelhante aos anteriores.</p>	<p><i>a da direita:</i> Estás muito bem! Não achas, mana? <i>a da esquerda:</i> Não está mal...não está mal. VOZ OVER – “Ema abriu um sorriso como se fosse para morder, e as manas Melos....</p>
<p>XVI 10 s.</p>	<p>PLANO MÉDIO FECHADO de Ema que sorri, lenta, falsa e maldosamente para as duas irmãs.</p>	<p>...concluíram, em definitivo e sem dúvida, que a menina seria uma mulher ameaçadora.”</p>

De todos os planos descritos neste capítulo, apenas o plano I da sequência de Ema com as Sras. Melo apresenta a câmera em movimento. Assim como nos créditos iniciais do filme, quando se vê um *travelling* para esquerda do quadro, representando a visão que se tem da janela de um trem que chega em Vale Abraão, aqui o movimento representa uma das primeiras saídas de Ema da casa do Romesal – por isso, o movimento da câmera se faz no sentido contrário, agora para a direita do quadro⁷. Também ao final do filme se utilizará novamente a imagem de um trem partindo para a direita, o que fecha, de certa forma, a narrativa de *Vale Abraão* – o espectador se aproxima do universo narrativo nesse trem, e é também nele que parte, desenrolando-se os créditos finais ao som do seu apito.

Além desses planos que remetem ao movimento de um trem, são raras as cenas do filme onde a câmera se movimenta. Outro exemplo é a sequência da morte de Ema, quando ela caminha pelos laranjais do Vesúvio em direção ao rio, num *travelling*, (por sinal belíssimo), que a acompanhará nesse seu último percurso.

Observado este fato, não se pode deixar de encarar a imobilidade da câmera no filme senão como uma atitude deliberada da instância narrativa. Talvez para esclarecê-la seja interessante remeter às palavras de Manoel de Oliveira a respeito dessa ausência quase total de movimentos de câmera enquanto uma característica da maioria de seus filmes:

⁷ É importante notar que a identificação do *travelling* como sendo a visão que se tem da janela de um trem se dá não só pelo movimento, como sobretudo pelo som que a esse se alia (apito do trem, som que ele faz ao passar pelos trilhos)

*“...Je viens de réduire les mouvements de caméra. J’élimine de plus en plus tous les exercices d’acrobatie, de jonglerie, pour aller au plus vite au coeur des choses et faire le film le plus concentré. C’est peut-être plus difficile aussi pour le spectateur qui se voit obligé à une très grande concentration.”*⁸

Nas palavras acima transcritas transparecem duas questões fundamentais não só à estrutura narrativa de *Vale Abraão*, como à produção oliveiriana dos últimos trinta anos – a opção pela sobriedade, em oposição a qualquer virtuosismo técnico que poderia desviar a atenção do objetivo desejado (“*aller au plus vite au coeur des choses...*”), e a obrigatoriedade da participação ativa do espectador na construção dos sentidos da obra.

Vale Abraão não é e nem pretende ser um filme “fácil”. Muito pelo contrário, o próprio realizador assume sua opção por um caminho mais difícil (mas que para ele é o mais significativo) mesmo que, para atingir os efeitos de sentido desejados, dependa de um grande esforço de concentração por parte do espectador.

O mais interessante nisso tudo é o fato de que, paradoxalmente, a opção de abolir os movimentos de câmera e qualquer outro virtuosismo técnico, não implica numa simplificação narrativa do filme. O que se vem tentando mostrar até aqui é exatamente a complexidade narrativa particular de *Vale Abraão*, complexidade esta que demanda realmente um esforço, não só de concentração, como também de análise, para ser compreendida.

Por conta disso, trata-se de um filme de efeito sobretudo perturbador, e cabe ao espectador refletir e encontrar suas respostas para essa perturbação. De certa forma, tudo

⁸ Baecque, Antoine de et Parsi, Jacques. *Conversations avec Manoel de Oliveira.*, Paris (Cahiers du

o que esse trabalho vem tentando traçar é uma resposta particular a esse problema, resposta essa que se crê estar, sobretudo, na consideração da arquitetura narrativa de *Vale Abraão* em suas duas realizações - tendo em vista a íntima ligação entre elas que se quer aqui evidenciar.

Novamente, nessa sequência, o descompasso entre som e imagem se fará evidente já de início. No plano I, junto à imagem do movimento do trem, a voz *over* nos informará que Ema quase nunca saiu de casa até os quatorze anos. Numa das únicas vezes em que isso ocorreu, foi numa visita às sras. Melo, quando ela foi “se mostrar” às duas irmãs, gente importante da região, frequentadora dos circuitos mais “chiques” da sociedade portuguesa.

Quando entra o plano II, e a imagem mostra um carro que vem pela estrada e entra nos portões de uma propriedade, ouve-se, então, o seguinte:

“Eram duas irmãs, uma viúva. Ema entrou disfarçando seu ligeiro cambalear. Subiu a escadaria de pedra e assustou-se quando, ao dar a volta no patamar, se viu refletida inesperadamente no espelho e ficou como que hipnotizada.”

Novamente as palavras da voz *over* antecipam a ação que corresponde ao plano seguinte (III), onde se tem a imagem de Ema subindo à escada e dando com o seu reflexo no espelho do patamar. Ela se assusta com sua própria imagem e recua um degrau, tamanho o choque, mas logo em seguida começa a se arrumar, admirando-se. Se

essa imagem corresponde às palavras transcritas acima, porque usar dessa “redundância” (ainda mais se o objetivo é “*faire un film le plus concentré*”)?

A questão, na verdade, é que não há aqui redundância nenhuma, mas sim a afirmação demasiado explícita (e por isso talvez difícil de ser identificada) de que imagem e som significam de forma diferente. Vale ressaltar o fato de que as palavras da voz *over* correspondem, em geral no filme, assim como neste caso específico, à palavras do romance de Agustina Bessa-Luís. Fazer seguir a elas a imagem que se vê no plano III tem efeito similar ao que teria se a instância narrativa dissesse ao espectador: “esta é a minha interpretação particular; não é o romance *Vale Abraão*, mas sim o que dele imagino e quero representar”.

Ora, porque mostrar a cena de Ema subindo a escada através da câmera fixa no reflexo do espelho do patamar? Porque não acompanhá-la desde os primeiros degraus, seguindo-a com a câmera, por exemplo? A questão é que nunca há, nas páginas de um romance que se adapte para o cinema, qualquer elemento que restrinja o ponto de vista a uma única possibilidade (seja ela de enquadramento, ou qualquer outra). Sendo assim, a adaptação sempre implica numa determinada interpretação de uma obra literária que cumpre transformar em imagens – e sabe-se que as imagens que cada um forma ao ler um livro podem ser radicalmente diferentes umas das outras, como aqui já se afirmou anteriormente.

A primeira reação que se tem ao ouvir as palavras da voz *over* no plano II, vendo em seguida a imagem do plano III, por outro lado, é exatamente pensar que elas significam a mesma coisa, ainda que a “repetição” pareça estranha ou desnecessária. Essa “estranheza” inicial é que leva, num segundo momento, à dúvida sobre a intenção

por trás dessa articulação não usual entre som e imagem que se dá nos planos II e III. Desse movimento reflexivo, então, surge a constatação de que a intenção talvez seja mostrar que, na adaptação, romance e filme, por mais próximos que estejam um do outro, jamais dizem algo da mesma forma (pois exatamente a forma não é a mesma...).

Vale Abraão, em sua realização filmica, adota para si essa impossibilidade (ainda que à primeira vista possa parecer estar fazendo o contrário) ao trazer, através da voz *over*, o discurso literário do romance de Agustina Bessa-Luís em confronto e descompasso constante com as imagens. Nesse sentido, essa sequência onde Ema visita as sras. Melo é bastante significativa e reveladora da consciência que a instância narrativa tem da subjetividade que há por trás das escolhas narrativas que compõem um discurso (ainda mais se ele se baseia em outros discursos anteriores, frutos, por sua vez, de outras escolhas).

Mais uma vez a discussão gira em torno da desnaturalização do discurso, do provocar uma sensação de desconforto no espectador, levando-o ao questionamento daquilo que vê e ouve no filme. Nesse mesmo sentido, outros recursos são usados nessa sequência.

A fonte de desconforto mais evidente nessa visita de Ema às sras. Melo se identifica facilmente na artificialidade que marca o encontro de Ema com as duas irmãs. Trata-se, talvez, da sequência em que fica mais patente o proposital antiilusionismo que marca o filme como um todo.

Desde a atuação das personagens, ao próprio cenário onde se passa a ação, ou mesmo os diálogos, tudo transmite uma sensação bizarra. Vale notar que também a

disposição das personagens no espaço e os enquadramentos ajudam, por sua vez, a acentuar a artificialidade da sequência.

Em primeiro lugar, o fato de Ema permanecer quase toda a sequência numa extremidade da sala, perto da porta, e as irmãs na outra ponta, sem nunca colocar Ema e as irmãs no mesmo quadro, evidencia o forte antagonismo que marca a relação entre elas. Além disso, vale notar que o diálogo entre as duas irmãs que se dá nos planos VII e IX soa um tanto quanto irreal – as duas irmãs falam quase sem mover os lábios e não se olham, já que não param um segundo sequer de examinar Ema. Esta, por sua vez, permanece estática, sem se manifestar, o que acentua o desconforto que marca esse que seria seu primeiro encontro com a sociedade portuguesa.

O que se quer evidenciar é o fato de que tudo nessa sequência parece servir para acentuar, por um lado, a sensação de desconforto de Ema, por outro, o impacto que ela causou nas irmãs (e que causará, pelo resto da narrativa, em qualquer um que a conheça). Realmente, parece não importar qualquer submissão a uma representação supostamente realista, já que o propósito principal é conseguir transmitir da forma mais eficiente os sentimentos que transitam nessa sala e que marcam o primeiro contato de Ema com um espaço que não o da casa de seu pai.

O próprio salão, enorme e praticamente sem móveis (com exceção das cadeiras em que as irmãs se sentam), aumenta a impressão de Ema como um centro de atenção dos olhares, a dona de uma beleza que ao mesmo tempo atrai e “*repugna*”. O perigo representado pela beleza de Ema, e afirmado pelas palavras da voz *over* no plano V, fica patente quando, ao ser chamada para perto das irmãs, ela caminha, cambaleando, para a outra extremidade da sala, no plano XII.

A câmera assume o ponto de vista das irmãs que estão sentadas, e o que se vê é um plano geral da sala, em profundidade de campo, com a câmera baixa. A câmera fixando-se nesse ponto enquanto Ema se aproxima, realmente dá uma imagem assustadora da menina. Como Alice, que nas suas aventuras no país das maravilhas assume um tamanho descomunal, Ema vai preenchendo o espaço da sala vazia, sua cabeça ultrapassando, na imagem, o próprio lustre do teto, dando assim a dimensão exata da impressão avassaladora por ela causada.

Ao final da sequência, nos planos XV e XVI, quando a voz *over* afirma que,

“Ema abriu um sorriso como se fosse para morder, e as manas Melos concluíram, em definitivo e sem dúvida, que a menina seria uma mulher ameaçadora”,

a imagem que se tem, no último plano, é a do sorrir extremamente artificial e lento de Ema, numa interpretação caricatural da atriz, que condiz muito bem com a tensão que envolve as personagens nessa sequência, onde o que reina é a hipocrisia. “Em definitivo e sem dúvida” é na opção por essa representação não ilusionista da sequência que se potencializam os sentidos que a ela se querem atribuir.

Essas observações sobre a sequência que até aqui foram feitas, têm, então, por objetivo mostrar o quanto a intervenção da instância narrativa se faz por demais evidente nesse encontro de Ema com as sras. Melo.

Vários exemplos, sobretudo a respeito das conjunções e disjunções entre som e imagem (e que trabalham nesse mesmo sentido, quebrando a ilusão de realidade da representação), já foram apontados neste capítulo. No entanto, considera-se como

exemplar, nesse sentido, essa terceira sequência que se analisa, à medida em que nela todos os recursos, desde a atuação dos atores, até o cenário, ou o posicionamento da câmera, parecem confluir em direção a um mesmo objetivo: desnaturalizar o discurso, evidenciando a presença da instância que é responsável pela sua organização.

4.4.SEQUÊNCIA APÓS O BAILE DAS JACAS
(1h00m26s; duração –6m20s)

DURAÇÃO DO PLANO	IMAGEM	SOM
<p>Ia 48 s.</p>	<p>PLANO GERAL da sala das Jacas durante o baile. Apresentação teatral do velho Semblano. Em primeiro plano, Ema, Carlos, Lumiães, Simona e o velho Semblano—último plano da sequência do baile.</p>	<p>..... VOZ OVER – “O velho Semblano, como sempre, estava contente consigo próprio. <u>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 por Fernando Osório e o ventre comovia-se com um desejo brutal e que ela iludia com Carlos, na cama, quando se deitavam.</u>”</p>
<p>Ib 9 s.</p>	<p>PLANO de janela vista do interior. Noite; através da janela, o tom azulado da noite e as sombras escuras das árvores</p>	<p>Música – <i>Clair de lune</i> de Claude Debussy.</p>

<p>II 2'57 s.</p>	<p>PLANO GERAL Ema encostada a cômoda, de camisola, olhando para fora através da janela que está a direita do quadro; balança repetidamente a perna esquerda. Escuridão; tons azulados.</p> <p>Ela se aproxima da janela e depois se senta, de costas para ela. Toma um objeto nas mãos e inclina a cabeça para trás cheirando-o. Levanta-se e se olha ao espelho. Acende duas velas em castiçais nas laterais do espelho. Mexe nos cabelos e move-se hesitante de um lado para o outro. Toma na mão um castiçal e ilumina seu rosto em frente ao espelho. Apaga a vela que permaneceu na cômoda.</p>	<p>Música – continuação da música iniciada no plano anterior.</p>
<p>III 15 s.</p>	<p>Quadro completamente escuro. De repente surge um ponto de luz – a luz da vela com que Ema vem descendo uma escada, movendo-se do fundo do quadro, no canto superior, para o canto inferior, aproximando-se.</p>	<p>Música idem</p>

<p>IV 1'06 s.</p>	<p>Quadro completamente escuro, onde surge novamente a luz da vela, agora deslocando-se para a frente do quadro. Rosto de Ema que vem por um corredor é iluminado pela vela.</p> <p>Ela pára e se dirige à esquerda do corredor, batendo em uma porta.. A porta se abre e a figura de Ema se ilumina na penumbra. Carlos vem a seu encontro e os dois se olham. Ema, encarando-o, entra no quarto, saindo do quadro. Carlos a segue.</p>	<p>Música idem</p> <p>Ruído – passos de Ema; batida na porta; porta abrindo..</p> <p>DIÁLOGO: <i>Ema</i>: Já estavas deitado?</p>
<p>V 7 s.</p>	<p>PRIMEIRO PLANO de uma gravura em preto e branco de tema tipicamente romântico. Ainda que pouco iluminada, percebe-se a figura de uma donzela sentada, provavelmente desfalecendo, enquanto outra, em pé, parece ter vindo em seu socorro.</p>	<p>Música idem</p>
<p>VI 53 s.</p>	<p>PLANO GERAL – Ema e Carlos refletidos em um espelho. Imagem na diagonal do quadro. Velas nas laterais do espelho iluminam o reflexo dos dois que não se olham diretamente, mas sim através do espelho.</p> <p>Assim que diz a última frase</p>	<p>Fim da música.</p> <p>DIÁLOGO: <i>Ema</i>: Não queres apagar a luz elétrica? <i>Carlos</i>: Não está melhor assim? Estás tão bonita. Pra que queres apagar a luz? <i>Ema</i>: Porquefica mais....romântico.</p>

	<p>do diálogo, Ema apaga a luz de um abajur e só os dois, no espelho, permanecem iluminados pela luz das velas.</p> <p>Ela se dirige à cama, atrás deles, e tira seu <i>peignoir</i>.</p> <p>Vira-se de frente para Carlos, acaricia-se timidamente e senta na cama.</p> <p>Toda a cena é vista pelo reflexo no espelho.</p>	
<p>VII 12 s.</p>	<p>Plano do forro de madeira. Supõe-se ser câmara subjetiva de Ema que provavelmente está deitada</p>	<p>DIÁLOGO: <i>Ema</i>: Não vens? VOZ OVER – “Carlos foi se apercebendo que Ema sabia muito mais do amor do que ele podia conjecturar.”</p>

A primeira coisa que se deve dizer, antes de considerar a sequência após o baile das Jacas plano a plano, é o fato de que nela a atriz que representa Ema Paiva já não é mais a mesma das três sequências analisadas anteriormente (Cecile Sanz Alba). A partir da cena do velório de tia Augusta, a protagonista passará a ser interpretada por Leonor Silveira, atriz que tem participado de vários filmes de Oliveira nos últimos anos.

A utilização das duas atrizes não corresponde a uma necessidade do enredo, como, por exemplo, quando um ator representa a personagem quando criança e outro a representa na fase adulta. Além disso, a partir da entrada de Leonor Silveira até o final do filme, quando se sabe que mais de década se passou (já que nesse período Ema teve filhas que, ao final, já se vê jovens), não há qualquer mudança na aparência da atriz que represente a passagem do tempo.

Também não é justificativa, para a mudança da intérprete, uma drástica transformação da personagem, que seria uma outra explicação possível para a utilização das duas atrizes. Ainda que a Ema composta por Leonor Silveira apresente um tom mais triste e melancólico do que a de Cecile Sanz Alba, tal fato atribui-se muito mais ao percurso da personagem no tempo, e aos fracassos que ela sofre constantemente, do que a qualquer revolução interna da sua personalidade.

Sendo assim, resta concluir que a utilização de duas personagens na composição de Ema Paiva tem também por objetivo o evidenciar da arquitetura narrativa que se vem até aqui apontando como sendo a característica principal da instância narrativa de *Vale Abraão*.

Se não há nada no enredo que justifique essa encarnação dupla da personagem, tudo leva a crer que, com ela, evidencia-se o fato de que a figura que se atribui às

personagens do filme são sempre fruto de uma escolha. Ema pode ter o rosto de Cecile Sanz Alba, ou o de Leonor Silveira, assim como muitos outros rostos possíveis. Mais evidente ainda fica esse fato para aquele que sabe que a Ema Paiva do romance tinha “os cabelos negros, cacheados. E os olhos, aqueles olhos cor de ágata, com estrias pretas, debruados dum friso escuro que parecia tinta”⁹. Nenhuma das duas atrizes corresponde a essa descrição, e nem precisa a ela corresponder. Mais uma vez se trata de desnaturalizar a história, com duas atrizes diferentes encarnando Ema, as duas igualmente jovens, bonitas e sedutoras, ainda que cada uma a seu estilo.

Além disso vale ressaltar também que a utilização dessas duas atrizes condiz perfeitamente com a natureza plural de Ema que se apontou na análise do romance, no capítulo anterior. As duas figuras de Ema podem servir, então, como um índice dessa personalidade multifacetada da personagem, uma personalidade que o próprio narrador do romance assume ser impossível delimitar. Na realização filmica de *Vale Abraão* se fez necessário dar uma figura a essa personalidade, mas optou-se por multiplicá-la em duas, melhor correspondendo a essa sua natureza difusa.

Observado isto, resta dizer que se escolheu analisar essa sequência que segue ao baile das Jacas por alguns motivos. Em primeiro lugar pesou a força poética da sequência, mas o fator decisivo a favor da sua escolha é o fato de que nela, com exceção do plano Ia e VII, onde fala a voz *over*, e dos planos IV, VI e VII, onde se dá um breve diálogo entre Ema e Carlos, não se ouve palavra – só a música, *Clair de Lune*, que acompanha as imagens.¹⁰

⁹ *Vale Abraão*. Agustina Bessa-Luís, 1991, Guimarães Editores, p.16.

¹⁰ Também em outro plano, onde se vê Ritinha lavando roupa, o procedimento é o mesmo.

Esse fato pareceu relevante à medida em que diferencia essa sequência do procedimento adotado na maior parte do filme, onde o que impera é a palavra – seja pelos longos diálogos ou pelas intervenções da voz *over*. Sobre essa primazia da palavra em *Vale Abraão* é interessante considerar a seguinte colocação de Manoel de Oliveira:

“...Un critique a dit que, dans le film, l’action était constamment interrompue par la voix. Il voulait dire par là que ce n’était pas ça, le cinéma: des voix qui expliquent des choses, mais l’action. Or, la construction du film, ou mieux la construction du livre de Agustina Bessa-Luís, est une construction très difficile, très littéraire. Il n’y a pas dans le roman de dialogues, ou presque pas. Il y a des phrases très belles pour un dialogue, mais hors contexte. On ne sait pas à quel moment elles seraient dites..... Il me fallait donc connaître les points fondamentaux de l’histoire afin de la raconter et faire des blocs, disons, qui seraient liés par la parole. Et c’est comme cela que j’ai construit le film. Ce n’est pas la parole qui est l’intruse, mais l’action.”¹¹

Este comentário de Oliveira levanta questões importantes no que diz respeito à adaptação em *Vale Abraão*, já que revela algo sobre a visão do realizador português a respeito do romance de Agustina Bessa-Luís. Em primeiro lugar, percebe-se a consciência da dificuldade da tarefa de adaptar *Vale Abraão* para o cinema, já que o romance (como se tentou evidenciar no capítulo anterior) deve sua originalidade e força

¹¹ op. cit., p.83.

exatamente à presença das intervenções insistentes de um narrador que ampliam os significados e as leituras possíveis da história vivida por Ema Paiva.

Levar para o cinema a trajetória da protagonista do romance de certa forma não seria um problema, mas a questão é que fazer apenas isso, seguindo Ema de sua infância no Romesal até sua morte no Vesúvio, não daria conta de transpor para as telas aquilo que é de maior interesse no romance. Oliveira assume, a esse respeito, que é nas frases aforismáticas e “*très belles*” de *Vale Abraão* (sejam as do narrador, ou das personagens) que residiu sua maior preocupação ao adaptar o romance. A solução encontrada por ele, então, foi trabalhar o filme em blocos de sequências ligados pela palavra.

É importante lembrar, também, que no romance há uma grande mobilidade da configuração temporal, o que permite um ir e vir entre as várias épocas da vida de Ema, já que o que se procura é tirar da sua existência a leitura mais ampla e multifacetada possível. Nesse sentido, parece haver uma preocupação muito maior em narrar episódios significativos e exemplares da vida da protagonista, sem obedecer a uma cronologia rígida, do que em contextualizá-los em um tempo plausível e facilmente identificável pelo leitor.

Muitas vezes, realmente, não se sabe em que momento exato ocorreram os diálogos entre as personagens, já que eles se encontram dispersos, no romance, em meio à “tagarelice” do narrador.

O cinema, por se tratar de imagem em movimento, implica numa configuração temporal mais rígida (*Vale Abraão*, o filme, dura 187 minutos, e cada plano se sucede ao seu anterior, num fluxo de imagens organizadas no tempo). A solução encontrada por Oliveira, então, para tentar transmitir no filme algo da construção “*très difficile, très*

littéraire” do romance de Agustina Bessa-Luís, foi justamente dar às palavras do romance, tanto às proferidas pela voz *over*, quanto as que estão nos diálogos, um espaço central em *Vale Abraão*.

Aliar a palavra às imagens numa articulação singular é que fez, então, do filme uma obra original (e, portanto, outra), mas que ao mesmo tempo conseguiu atingir, a seu modo, algo da complexidade narrativa do romance em que foi baseado.

Tendo levantado esses pontos, resta agora retornar à consideração da sequência logo após o baile das Jacas onde, aparentemente, a palavra é silenciada, predominando então a música em sua relação com as imagens.

Em primeiro lugar deve-se explicar o fato de se ter identificado o início da sequência no plano Ia, que é o último plano da longa passagem do baile. No que diz respeito à imagem o que se vê é a sala das Jacas, cheia de convidados e, em primeiro plano, Ema, Carlos, Lumiães, Simona e o velho Semblano, que se apresenta à nova moradora de Vale Abraão. De repente os risos, a música e os ruídos dos convidados já quase não se ouvem, e é nesse momento que entra a voz *over* introduzindo a sequência seguinte:

“.....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 por Fernando Osório e o ventre comovia-se com um desejo brutal e que ela iludia com Carlos, na cama, quando se deitavam.”

É esta fala da voz *over* que faz a ligação com a sequência que vem após o baile, a qual não se sabe ao certo quando ocorreu, já que o baile “*ficou muito tempo no pensamento de Ema*”. A partir daí é só em Ib que a ação da sequência parece realmente começar, e é também nesse plano que entra a música que se estenderá até o plano VI.

Os planos Ib e II são escuros, carregados de um tom azulado, o que ajuda, com a música, a construir uma atmosfera intimista e romântica para a cena. Ema pode ser vislumbrada nessa escuridão, com sua camisola clara, olhando para a noite através da janela do quarto (Ib).

No plano II, que dura praticamente três minutos, boa parte da ação evocada em Ia pela voz *over* pode ser percebida. Momentos antes de abandonar o quarto, Ema toma um objeto nas mãos e, inclinando a cabeça para trás, parece aspirar seu perfume. Trata-se do mesmo movimento feito pela personagem na sequência de Ema com a rosa (planos II e III), formando uma espécie de rima entre as duas sequências, onde o tema é o desejo. Na cena da rosa, Ema, ainda solteira, é tocada pela possibilidade de concretização amorosa encarnada por Carlos; na cena após o baile, já casada e insatisfeita com a mediocridade do casamento e do marido, Ema é tocada pela possibilidade do adultério, encarnada agora na figura de Fernando Osório. Nos dois casos o tema é o desejo de Ema – um desejo que pode mudar de objeto por várias vezes na narrativa, mas que nunca é plenamente satisfeito.

Vale notar que não é possível identificar qual é o objeto que Ema toma nas mãos e em seguida cheira, através exclusivamente da imagem. Só se sabe que se trata da cigareira de Fernando Osório porque em Ia a voz *over* assim o afirma. Dessa forma,

pode-se observar que, apesar de seu silêncio, são ainda as palavras da voz *over* que condicionam a compreensão da sequência.

Nos planos III e IV que se seguem, a música continua e vê-se Ema descer as escadas, iluminada fracamente pela luz da vela. Assim que ela se detêm, batendo na porta do quarto de Carlos, tem início uma das raras cenas de amor de *Vale Abraão*. O diálogo entre os dois é breve, de frases curtas, diferente da maior parte dos diálogos do filme. O clima entre eles parece ser de constrangimento.

Assim que Ema entra no quarto de Carlos(IV), o primeiro plano que se vê do interior deste é o close de uma gravura em preto e branco, de tom tipicamente romântico, numa alusão clara ao movimento que levou Ema à procura do marido (sua eterna insatisfação romântica e sua necessidade, por vezes, de iludir seu desejo com Carlos).

No plano seguinte, VI, onde os dois conversam, eles são vistos através do reflexo no espelho do quarto, e as breves palavras que Ema e Carlos trocam não são ditas um olhando para o outro, mas sim com ambos encarando seu reflexo no espelho.

Esta utilização do espelho, onde a câmera se fixa e as personagens são vistas através do seu reflexo nele, é bastante recorrente no filme, já tendo sido observada no início da sequência onde Ema visita as Sras. Melo, além de outros planos da própria sequência que agora se analisa. Esse procedimento serve, mais uma vez, para um trabalho narrativo de aprofundamento e relativização da história.

A Ema que se vê no cinema, assim como os demais personagens do filme, não passa de uma imagem projetada na tela; mostrar as personagens, então, através do reflexo no espelho, é mostrar uma “imagem da imagem”, o que distancia ainda mais o filme de um discurso “transparente”, pretensamente realista. É importante observar,

também, com relação a isso, que de forma geral é Ema que é vista multiplicada por diferentes espelhos durante todo o filme; pode-se concluir, daí, que se trata, também, de mais um expediente que contribui na construção da personalidade múltipla que cabe dar à personagem.

Após esse plano, onde Ema explicitamente está seduzindo Carlos, a sequência se fecha com uma imagem nada habitual em se tratando de uma cena de amor – um plano do forro escuro de madeira, correspondendo à visão de Ema deitada na cama, à espera de Carlos. Em nenhum momento, então, desde sua entrada no quarto, ela olha diretamente para o marido, o que parece bastante plausível à medida em que em Ia o espectador já foi informado de que Ema, quando lembrando de Fernando Osório e do baile de Jacas, seu *“ventre comovia-se com um desejo brutal e que ela iludia com Carlos, na cama, quando se deitavam.”*

No final das contas, aquilo que poderia ser uma cena de amor entre Ema e Carlos (além de uma das raras cenas de amor de todo o filme¹²), não o é. Isso se dá, principalmente, pelo fato de que as palavras da voz *over* em Ia condicionam a interpretação de toda a sequência. Ainda que a maior parte dela se passe sem que essa voz se manifeste, é como se ela se antecipasse à ação, submetendo-a às suas palavras.

Somado isto à intensidade das imagens e, principalmente, da música, o que se vê é o retrato mais explícito e poético do desconsolo e frustração de Ema que se tem em todo o filme. Nada melhor para dar a dimensão da sua existência abafada, que não encontra para si uma saída que não seja as águas escuras do Vesúvio, do que o plano

final do teto escuro do quarto, única visão que lhe resta , limitando seus horizontes, ao se deitar com o marido.

¹² Vale notar que, apesar disso, o filme *Vale Abraão* é percorrido por uma atmosfera sensual do princípio ao fim, sem que se mostre, explicitamente, uma única cena de amor, nem mesmo um simples beijo.

4.5. Conclusões a respeito da instância narrativa no filme

“Le film déploie en effet une double position: celle d’un homme, le cinéaste, et celle d’une femme, la romancière Agustina Bessa-Luis (elle même em position de “refaire” le roman d’un homme), dont une partie du texte est lue en voix off. C’est voix est du reste celle d’un homme..... Cette disposition formelle ne prétend cependant pas être une troisième position, unificatrice, angélique: elle se veut double, et contradictoire au besoin.”

DENIS LÉVY

A análise das sequências escolhidas de *Vale Abraão* apontaram certos procedimentos recorrentes da instância narrativa por elas responsáveis. O mais marcante desses procedimentos, com certeza, é a assincronia entre as imagens e o som.

Tal procedimento marca o filme do princípio ao fim, resultando numa narrativa complexa, onde o espectador é levado, a todo momento, não só a perceber a especificidade de cada um dos elementos na arquitetura filmica, como também a se perguntar o porquê de tal articulação em descompasso. É na autonomia entre imagem, voz e música, apontada nas análises das sequências, que *Vale Abraão* encontra sua maior força e originalidade.

Observou-se, também, o fato de que essa assincronia entre som e imagem tem como efeito desnaturalizar o discurso filmico, distanciando constantemente o espectador da história que é narrada. É nesse sentido que se pode identificar, no filme, a utilização,

por parte da instância narrativa, de recursos de distanciamento, no sentido brechtiano do termo¹³.

Obviamente deve-se fazer a ressalva de que não se trata de encarar *Vale Abraão* como uma representação de caráter estritamente brechtiano, ou materialista. Isso só seria cabível se aliado aos recursos de distanciamento estivesse uma postura didático-ideológica semelhante a do dramaturgo alemão.

Por outro lado, pode-se afirmar que a instância narrativa de *Vale Abraão* utiliza, sim, recursos de distanciamento característicos do teatro de Brecht com o intuito de quebrar a ilusão da representação cinematográfica (e, conseqüentemente, da ficção). Trata-se de lembrar constantemente o espectador do fato de que ele está frente a um discurso narrativo articulado segundo determinadas intenções.

Nesse sentido, o recurso mais importante que aqui já foi salientado é a assincronia som/imagem, mas além desse vários outros são utilizados no filme: a interpretação anti-naturalista dos atores (por vezes caricatural), o ponto de vista desprivilegiado assumido pela câmera (como o “*plan portugais*” já citado), ou ainda a quase imobilidade da câmera, aliada a planos excessivamente longos.

Todos esses elementos opõem-se significativamente à decupagem clássica, onde prima, sobretudo, a ilusão de realidade fortemente calcada na identificação do espectador com o espetáculo cinematográfico. Sobre essa caracterização do cinema narrativo clássico, assim se afirma em *A Estética do Filme*:

¹³ Brecht, Bertold. *Estudos sobre teatro*, Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1978.

*“.....todos os elementos de código arbitrários que participam diretamente do trabalho de enunciação, mas que o espectador de cinema, por costume cultural, percebe como “o grau zero” da enunciação, como a maneira “natural” como se conta uma história no cinema. É verdade que as “regras” da montagem clássica, em particular os **raccords**, visam precisamente apagar as marcas desse trabalho da enunciação, a tornar invisível, a fazer com que as situações se apresentem ao espectador “por elas mesmas” e com que o código, em determinado grau de banalidade e usura, pareça funcionar quase automaticamente e dar a ilusão de uma espécie de ausência ou vacância da instância de enunciação”¹⁴*

Em *Vale Abraão*, contrário a esses procedimentos, a instância narrativa chama a atenção, constantemente, para a arbitrariedade desses códigos culturalmente aceitos como “a maneira natural” de se narrar em cinema, à medida em que se recusa a adotá-los. A câmera, por exemplo, oferece uma posição desprivilegiada com relação à ação, impedindo ao espectador “colar” seu olhar ao dela sem que se sinta incomodado. É também difícil identificar-se completamente às personagens, já que a representação dos atores faz com que o espectador reconheça sempre estar frente a uma atuação. A música, por sua vez, é para ser ouvida, tendo autonomia com relação às imagens, assim como a voz *over*, que se articula de forma complexa com estas.

Todos esses elementos apontados acabam por configurar um espectador de quem se espera uma postura ativa, já que distanciado da história. A respeito desse papel crítico do espectador é interessante considerar as palavras de Manoel de Oliveira:

¹⁴ Aumont et alli. Op. cit. pp.281-282.

“Il y a une tendance dans le cinéma qui consiste à tirer la sympathie du spectateur du côté de la police ou du criminel, “celui-ci est le bon, celui-là est le mauvais”. Au contraire, le spectateur doit être actif et se faire son propre jugement. Il ne doit pas être amorphe. On part du principe que le public est stupide. Cela coupe court à ses qualités d’analyse e d’intelligence. S’il est amorphe, il perd toute initiative. Je prends un exemple: si quelqu’un est habitué à ce que tout soit fait pour lui, qu’on le guide en tout, lorsque cette aide viendra à lui manquer, il ne saura plus quoi faire. Il est intelligent, mais il n’est pas habitué à son indépendance. Sa capacité de jugement est réduite. Il faut au contraire faire usage des qualités du spectateur. Mais il est vicié. Ça prepare un très mauvais public¹⁵

Com estas palavras, o realizador revela, como elementos imprescindíveis à sua concepção de cinema, a capacidade de reflexão e o espírito crítico do espectador, explicitando, assim, a intenção consciente de se distanciar da decupagem clássica. Como se tentou demonstrar, essa intenção se concretiza, em *Vale Abraão*, sobretudo através dos recursos adotados pela instância narrativa que distanciam o espectador da história narrada.

Além dessa postura, que visa dar mais liberdade ao espectador devido ao seu caráter antilusionista, resta tentar perceber a concepção sobre adaptação implícita nos procedimentos da instância narrativa em *Vale Abraão*.

¹⁵ Op. cit. p.117.

O que se observou, nas sequências analisadas, é a presença *ipsis litteris* das palavras do romance de Agustina Bessa-Luís no filme. De maneira geral é na fala da voz *over* que elas mais se apresentam, mas também podem ser identificadas nos diálogos das personagens. Também esse fato confere ao filme originalidade, à medida que traz, para o cinema, o discurso literário (o que ajuda a causar, mais uma vez, estranhamento no espectador).

Em geral, quando se fala em adaptação de obras literárias para o cinema se pensa, automaticamente, na transposição do enredo, da história de um romance para as telas de cinema. Quando alguém se pronuncia sobre a fidelidade de um filme à obra literária em que se baseou, geralmente essa fidelidade remete exclusivamente à esfera da história, importando se o ator “encarna” devidamente as características da personagem de um romance, ou se os acontecimentos presentes no livro são respeitados no filme.

É fácil perceber que em *Vale Abraão* uma outra concepção de adaptação parece estar em jogo. Foi preciso não só dar atenção, no filme, ao enredo do livro, mas sobretudo foi preciso introduzir nele o texto literário em sua materialidade.

Parte dessa peculiaridade da adaptação de *Vale Abraão* se justifica, e muito, pela própria especificidade do romance de Agustina Bessa-Luís. Como já se observou diversas vezes (inclusive nas próprias palavras de Manoel de Oliveira), a maior parte do romance e de seu interesse se encontra, justamente, nas intervenções do narrador e na particularidade da linguagem utilizada. Fazer do filme a mera transposição da trajetória de Ema Paiva para as telas, sem considerar a presença desse narrador, seria dar atenção para uma parcela muito pequena do livro.

Nesse sentido, ao dar ao texto literário um lugar central em *Vale Abraão*, pode-se afirmar que a instância narrativa assume uma posição interessante frente à adaptação e, particularmente, frente ao texto em que se baseia, à medida em que respeita a especificidade de sua arquitetura narrativa. Não se trata aqui de falar de fidelidade no sentido habitual já identificado, mas sim de uma postura produtiva, pois que considera o texto em sua materialidade. Exatamente a esse respeito, o realizador português afirma:

“...Par ailleurs, les récits en littérature, la façon de raconter, le style, la sonorité de la phrase, la composition, tout cela est aussi beau, aussi intéressant que les choses qui se passent. Donc ce qui est beau, c’est de prendre le texte et c’est ce que j’ai fait.

Il me semble également qu’il n’est pas possible de trouver une équivalence cinématographique à un texte littéraire. Mais il y a une autre possibilité: de même que l’on peut filmer un paysage, on peut filmer un texte. Ou le filmer, ou filmer la voix qui le lit”¹⁶

É fácil então perceber o quanto essa perspectiva sobre a adaptação se distancia do mero interesse na literatura enquanto fornecedora de “boas histórias” para o cinema. Manoel de Oliveira não filma a história de um texto literário, ele filma a palavra, o próprio texto. Em última análise, se poderia dizer¹⁷ que seu interesse é filmar a literatura¹⁷

É por isso, então, que o conceito de fidelidade habitualmente privilegiado deixa

¹⁶ Op. cit. p.47.

¹⁷ Já que a adaptação, não só de textos de Agustina, tem sido uma constante na produção do diretor português.

aqui de ter importância, já que o romance, dentro dessa concepção peculiar de adaptação, é visto como objeto concreto a ser filmado, e não como matéria ficcional a ser simplesmente transportada para um outro veículo narrativo.

5. Conclusão

“...comment rester fidèle au roman? C’est une question solide. Le roman est un roman en soi-même, indépendamment du fait qu’il raconte une histoire réelle ou non. Le livre est un réalité. Comment prendre cette réalité?”

MANOEL DE OLIVEIRA

A análise do ponto de vista em *Vale Abraão* nas suas duas realizações permitiu perceber a peculiaridade de ambas no que diz respeito não só ao **modo de representação** nelas adotado, quanto no que toca à concepção de **adaptação** que as orientou.

Ambas as realizações, segundo o que se observou, assumem posturas críticas frente a uma determinada estética realista que tem em Flaubert seu exemplo literário mais bem acabado. Já no que diz respeito à narrativa cinematográfica, é contra, sobretudo, o ilusionismo da representação filmica que *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira irá se posicionar.

Dizendo em outras palavras, romance e filme, cada um a seu modo, assumem um ponto de vista contrário ao mito de um discurso ficcional essencialmente objetivo, que pretenda transmitir ao leitor/espectador a vida como ela realmente é. Não só se opõem a essa idéia, como querem mostrar constantemente ao leitor que a ficção em *Vale Abraão* é fruto de uma arquitetura discursiva onde escolhas são constantemente feitas.

É, então, na negação da possibilidade de uma representação cem por cento objetiva que se configura uma postura diferenciada em relação a um possível **realismo**

da ficção (já que, como observado no capítulo 2, o conceito de realismo é, ele também, polissêmico).

Desnaturalizando a obra de ficção através do distanciamento a que o leitor/espectador se vê obrigado a assumir frente a ambas as realizações, uma nova realidade se descortina: a realidade do próprio discurso ficcional.

Não mais se trata de pretender fazer da representação o veículo da verdade, da vida como ela “realmente” é. Essa possibilidade é negada em *Vale Abraão*. Por outro lado, o que se afirma é a existência da ficção enquanto fruto de escolhas narrativas que configuram um determinado ponto de vista.

Nesse sentido é que no romance afirma-se a realidade do próprio ato de narrar (narração), assim como no filme se fazem evidentes a câmera, os atores, a música, etc., ou seja, todos os elementos que estão presentes, de fato, no “fazer” cinema.

Como consequência dessa postura, que define um conceito particular de realismo do discurso ficcional que não o de “verdade”(ou, melhor, **ilusão de realidade**), define-se também a postura frente à questão da adaptação.

Romance e filme se recusam a tomar simplesmente a história presente no texto literário a ser adaptado transportando-a para uma nova época (no caso do romance), ou para um outro veículo narrativo (no caso do filme). Ambos assumem, a seu modo, a tarefa de tomar a obra a ser adaptada em sua materialidade discursiva.

Nesse sentido, no romance *Vale Abraão*, o que se encontra é o diálogo com o mito da Bovary, assim como a reflexão sobre a estética que orienta o romance de Flaubert. Já no filme de Oliveira, percebe-se o interesse sobretudo pela “palavra” do texto literário de Agustina.

Pode-se dizer, então, que não é apenas o conceito de realismo que se redefine em *Vale Abraão*. Também os conceitos de adaptação e fidelidade se transformam, já que é preciso tomar o texto a ser adaptado enquanto matéria concreta a ser representada. Sendo assim, é sobretudo a especificidade do texto a adaptar (enquanto discurso ficcional orientado por um determinado ponto de vista) que deve ser respeitada.

Vale Abraão, romance e filme, são duas obras distintas, mas ligadas não só pelo modo de representação nelas adotado, como pela concepção de adaptação que as orienta.

Tendo em vista o fato de que a parceria entre Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira não se limita à realização de *Vale Abraão*, seria interessante verificar, no restante dessa produção conjunta, a pertinência das conclusões a que aqui se chegou, aprofundando-as. Também o fato de que o diretor português tem como matéria constante de seus filmes o texto literário, que não exclusivamente os de Agustina, leva a querer questionar sobre os diferentes recursos pelo qual a materialidade dos textos adaptados se faz presente no seu cinema (em *Vale Abraão* identificou-se essa presença sobretudo na voz *over*, mas esse, com certeza, não é o único recurso a ser utilizado).

Finalizando, resta dizer que talvez o mais interessante da produção conjunta entre Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira esteja no fato de que, como afirma o próprio diretor português,

*“Ce que j’aime dans mon travail avec elle, c’est qu’il est absolument libre: elle écrit en pleine liberté un livre, même si c’est sur une suggestion de ma part, et moi, je fais en pleine liberté le film. On ne se confond jamais.”*¹

¹ Op. cit., p.64

6. FILMOGRAFIA

DOURO, FAINA FLUVIAL - 1931 (18m.)

Direção, produção e montagem de Manoel de Oliveira. Documentário P&B.

ANIKI-BÓBÓ - 1942 (1h22m)

Direção e diálogos de Manoel de Oliveira. Baseado no conto *Meninos Milionários* de Rodrigues de Freitas.

AMOR DE PERDIÇÃO - 1978 (4h25m)

Direção e adaptação de Manoel de Oliveira. Baseado no romance homônimo de Camilo Castelo Branco.

FRANCISCA – 1981 (2h46m)

Direção e adaptação de Manoel de Oliveira. Baseado no romance *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Luís.

NON OU A VÃ GLÓRIA DE MANDAR – 1990 (1h52m)

Direção, roteiro e diálogos de Manoel de Oliveira

VALE ABRAÃO – 1993 (3h07m)

Direção, roteiro e diálogos de Manoel de Oliveira. Baseado no romance homônimo de Agustina Bessa-Luís.

A CAIXA – 1994 (1h33m)

Direção, roteiro e diálogos de Manoel de Oliveira. Baseado na peça homônima de Prista Monteiro.

O CONVENTO – 1995 (1h30m)

Direção, roteiro e diálogos de Manoel de Oliveira. Baseado numa idéia original de Agustina Bessa-Luís.

PARTY – 1996 (1h33m)

Direção e roteiro de Manoel de Oliveira. Diálogos de Agustina Bessa-Luís.

VIAGEM AO PRINCÍPIO DO MUNDO – 1997 (1h31m)

Direção, roteiro e diálogos de Manoel de Oliveira.

7. BIBLIOGRAFIA

7.1. Geral

Andrew, Dudley. *As Principais Teorias do Cinema - uma introdução*, Rio de Janeiro (Zahar), 1989.

Aristóteles, Horácio e Longino. *A Poética Clássica*, São Paulo (Cultrix), 1990.

Auerbach, Erich. *Mimesis*, São Paulo (Editora Perspectiva), 2a. ed., 1987.

Aumont, Jacques. *A Imagem*, Campinas (Papirus editora), 2a. ed., 1995.

Aumont, Jacques e Michel Marie. *L'Analyse des Films*, Paris (Nathan), 1988.

Aumont, e outros. *A Estética do Filme*, Campinas (Papirus editora), 1995.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris (Seuil), 1953.

Bazin, André. *O Cinema*, São Paulo (Editora brasiliense), 1991.

Bellour, Raymond. *L'Analyse du Film*, Paris (Albatros), 1979.

_____. *L'entre images*, Paris (Éditions de la Différence), 1990.

Benjamin, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" in *Teoria da Cultura de Massa* (VVAA), org. Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro (Editora Paz e Terra), 3a. ed., 1982.

_____. "O Narrador" in *Os Pensadores*, São Paulo (Abril Cultural), 1983.

Booth, Wayne C. *A Retórica da Ficção*, Lisboa (Arcádia), 1980.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*, Winsconsin (The University of Winsconsin Press), 1985.

Bordwell, David e Kristin Thompson. *Film Art - an introduction*, McGraw-Hill, 1997.

Bradbury, Malcom e James McFarlane. *Modernismo - guia geral (1890-1930)*, São Paulo (Companhia das Letras), 1989.

Branigan, Edward. *Point of View in the Cinema - a theorie of narration and subjectivity in classical film*, New York (Mouton Publishers), 1984.

—————. *Narrative comprehension and film*, London (Routledge), 1992.

Brecht, Bertold. *Estudos sobre teatro*, Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1978.

Burch, Noel. *Práxis do Cinema*, São Paulo (Editora Perspectiva), 1992.

Caughie, John. *Theories of Autorship*, Londres (Routledge), 1981.

Dal Farra, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*, São Paulo (Ática), 1978.

Dubois, Jean et alli. *Dicionário de Linguística*, São Paulo (Cultrix), 1978.

Eisenstein, Serguei. *A Forma do Filme*, Jorge Zahar editores, 1990.

—————. *O Sentido do Filme*, Jorge Zahar editores, 1990.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*, São Paulo (Abril Cultural), 1981.

Gaudreault, André. *Du Littéraire au Filmique - système du récit*, Paris (Mériidiens Klincksneck), 2a.ed., 1982.

Genette, Gérard. “Discours du récit; essays de méthode” in *Figures III*, Paris (Éditions du Seuil: Collection Poétique), 1972.

Hauser, Arnold. “A era do filme” in *História Social da Literatura e da Arte*, vol. II, São Paulo (Editora Mestre Jou), 1992.

Kayser, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*, vol. II, Coimbra (Arménio Amado editores), 1963.

Laffay, Albert. *Lógica del Cine*, Barcelona (Labor), 1973.

Leite, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*, São Paulo (Editora Ática), 1989.

Lubbock, Percy. *A Técnica da Ficção*, São Paulo (Editora Cultrix), 1976.

Lukacs, Georg. “Narrar ou descrever” in *Ensaio sobre Literatura*, Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 2a. ed., 1968.

Mendilow, A A *O tempo e o romance*, Porto Alegre (Ed. Globo), 1972.

Metz, Christian. *A Significação no Cinema*, São Paulo (Editora Perspectiva), 1972.

Morin, Edgar. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris (Les Éditions du Minuit), 1995.

Rosenfeld, Anatol. *O Teatro Épico*, São Paulo (Editora Perspectiva: Coleção Debates), 1985.

Schiller, Friedrich. *Teoria da Tragédia*, São Paulo (EPU), 1991.

Stam, Robert et alli. "Film Narratology" in *New Vocabularies in Film Semiotics*, London (Routledge), 1992.

Todorov, T. e Ducrot, O *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, São Paulo (Editora Perspectiva), 1977.

Vanoye, Francis. *Récit écrit - Récit filmique*, Paris (CEDIC), 1979.

VVAA. *Literatura e Semiologia*, Rio de Janeiro (Editora Vozes), 1972.

VVAA. *A Experiência do Cinema*, org. Ismail Xavier, Rio de Janeiro (Edições Graal-Embrafilme), 1983.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico - a opacidade e a transparência*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1984.

7.2. Específica sobre Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira

Andrade, José Navarro de. “Não há mulheres no céu” in *Público*, 15/10/1993.

Bacque, Antoine et Jacques Parsi. *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris (Cahiers du Cinéma), 1996.

Bessa Luís, Agustina. *A Sibila*, Guimarães editores, 1954.

—————. *O Manto*, Guimarães editores, 1961.

—————. *O Sermão do Fogo*, Guimarães editores, 1962.

—————. *Fanny Owen*, Guimarães Editores, Lisboa, 1979.

—————. *Os Meninos de Ouro*, Guimarães Editores, 1983.

—————. *A Corte do Norte*, Guimarães Editores, 1987.

—————. *Vale Abraão*, Guimarães Editores, Lisboa, 1991.

—————. *Ordens Menores*, Guimarães Editores, 1992.

—————. *Alegria do Mundo (escritos de 1965 a 1969)*, Guimarães Editores, 1996.

—————. *Party; Garden-Party dos Açores*, Guimarães editores, 1996.

Bulger, Laura Fernanda. “Configurações e transfigurações em *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís” in *Colóquio Letras* 131 (jan/março 1994), Lisboa (Fundação Calouste-Gulbenkian).

Cabrita, António. “Ema entre os homens” in *Expresso*, 16/10/1993.

Coelho, Nelly Novaes. “Encontro com Agustina Bessa-Luís” in *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17/10/1982.

Costa, João Bénard da. “Vale Abraão/1993”, Ante-estréia – Cinemateca Portuguesa/ Cinema Monumental, 1993.

—————. “O livro de Agustina e o filme de Oliveira. Obras que cantam o Douro, o rio onde vive Ema, a deusa branca.” in *Vida*, 15/10/1993.

Pereira, Fausto Cruchinho Dias. *Le désir amoureux dans Les Cannibales de Manoel de Oliveira*, dissertação de mestrado apresentada na Université Paris VIII, Saint-Denis, outubro/1994.

_____. “Manoel de Oliveira ou Manuel de Oliveira?” in *Senso*, Revista de Estudos Fílmicos da sala de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, n.º.1, 1995.

Faria, Almeida. “Filmare la parola” in *Estudos italianos em Portugal*, Lisboa (Instituto italiano de cultura em Portugal), 1988-89-90, pp.73-86.

Ferreira, Manuel Cintra. “A paisagem da alma” in *Expresso*, 16/10/1993.

Fiolet, Annick. “Val Abraham (Manoel de Oliveira, 1993)” in *L’art du cinéma*, n.º 3, novembro/1993, pp. 16-30.

França, José-Augusto. “Ema no Vale Abraão” in “Artes”, *JL*, 12/10/1993.

“Godard et Oliveira sortent ensemble”, in “Culture”, *Liberation*, Paris, 4 e 5 de setembro, 1993.

Kong-Dumas, Catherine. “Mistério e Realidade na Obra de Agustina Bessa-Luís” in *Colóquio Letras*, No.70 (novembro 1982), Lisboa (Fundação Calouste-Gulbenkian).

Lardeau, Yann, Philippe Tancelin e Jacques Parsi. *Manoel de Oliveira*, Paris (Dis voir), 1988.

Leme, Carlos C. e Sepúlveda, T. “Ema é uma vadia” in *Público*, 15/10/1993.

Lévy, Denis. “Je ne ferai pas ici.....”, Rouen (Cinéluo), 02/02/1994.

Lopes, Silvina Rodrigues. *Agustina Bessa-Luís - as hipóteses do romance*, Rio Tinto (Edições Asa), 1992.

Lourenço, Eduardo. “Agustina Bessa-Luís ou o Neo-Romantismo” in *Colóquio*, No.26 (dezembro de 1963), Lisboa.

Machado, Álvaro Manuel. *Agustina Bessa-Luís - o imaginário total*, Lisboa Publicações (Dom Quixote), 1983.

Medina, Cremilda. “Um tributo às pequenas gentes” in *O Estado de São Paulo*, São Paulo 30/05/1982.

Mimoso-Ruiz, Duarte. *La réception de l'œuvre cinématographique de Manoel de Oliveira par la critique française*, Paris (Centre Culturel Calouste Gulbenkian), 1983.

_____. “Luisa et Ema: deux Bovary portugaises? (Eça de Queirós, Agustina Bessa-Luís, Manoel de Oliveira)” in *Voix de L'écrivain*, Toulouse (Presses Universitaires du Mirail), 1996.

Monteiro, Adolfo Casais. “Agustina Bessa-Luís” in *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05/03/1966.

_____. “Ainda sobre Agustina Bessa-Luís” in *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19/03/1966.

Oliveira, Manoel de. *Voyage au début du monde – dialogues* (trad. Jacques Parsi), Brive (Éditions Alpha Bleue), 1997.

_____. *Alguns projetos não realizados e outros textos de Manoel de Oliveira*, Lisboa (Cinemateca Portuguesa), 1988.

Oliveira, Simone Monteiro de. *O Estatuto do Narrador na Ficção de Agustina Bessa-Luís*, tese de doutoramento apresentada na faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1978.

Quadros, António. “Um acontecimento no romance português - *A Sibila*” in *Diário de Notícias*, 17/03/1955.

Ramos, Jorge Leitão. “O cinema é um ato mundano” in *Expresso*, 16/10/1993.

Régio, José. “O caso de Agustina Bessa-Luís” in *Diário de Lisboa*, 09/08/1962.

Seabra, Augusto M. “Falemos então de Ema” in *Público*, 15/10/1993.

Sepúlveda, Torcato. “As bruxas de Agustina” in *Público*, 15/10/1993.

Torres, Mario Jorge. “O passado e o presente” in *Público*, 15/10/1993.

VVAA. *Manoel de Oliveira*, Lisboa (Cinemateca Portuguesa), 1981.

VVAA, *Le Cinéma Portugais* (org. Jean Loup-Passek), Paris (L'Equerre-Centre Georges Pompidou), 1982.

VVAA, “Agustina Bessa-Luís - 30 anos de atividade literária” in *Suplemento Literário do Jornal de Notícias*, Porto, 13/02/1978.