



Vale Abraão: entre as incertezas dos tempos

Marco Livramento*

Resumo: A transposição para o cinema de algumas obras literárias, nomeadamente romances e textos dramáticos, tem levado a que a crítica literária e cinematográfica passe a interpretar a relação da literatura com o cinema de um modo cada vez mais desprovido de preconceitos e de tons pessimistas. *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís, com adaptação homónima de Manoel de Oliveira, é, pois, um exemplo de como um romance tem elementos narratológicos que permitem a sua transcodificação semiótica para as imagens em movimento de um filme. A temporalidade, enquanto factor que condiciona a narratividade, tanto do texto literário como do texto fílmico, deverá merecer, assim, especial atenção da parte de quem procura encontrar e realçar semelhanças e diferenças na forma de contar uma história. Tanto um, como outro, na singularidade do seu estilo, representam uma obra de arte única e, de certo modo, complementar.

Palavras-Chave: Romance; Cinema; Adaptação; Intertextualidade; Agustina Bessa-Luís; Manoel de Oliveira

Abstract: The transposition to the screen of some literary works, especially of novels and dramas, has led both literary and film criticism to interpret the relationship between literature and cinema in a way increasingly without prejudice or a pessimistic tone. *Vale Abraão*, novel by Agustina Bessa-Luis, and its film adaptation of the same name, by Manoel de Oliveira, is, therefore, an example of how a novel has narrative elements that allow its semiotic transcribing to the moving images of a film. Temporality, as the factor that conditions the narrative of both the literary text and the film text, should be given, hence, special attention from those looking to find and to highlight the similarities and the differences in the way of telling a story. Both literary and film text, in the singularities of their styles, represent a unique work of art and, complementary to a certain extent.

Keywords: Novel; Cinema; Adaptation; Intertextuality; Agustina Bessa-Luís; Manoel de Oliveira

A literatura – a nossa própria existência como absoluta ficção – foi sempre um jogo, o mais eficaz dos jogos que soubemos inventar para vencer dentro da vida aquilo que no seu coração a esboroa: o tempo.

Eduardo Lourenço, *O Canto do Signo*

Numa altura em que muito se debate a relação e a importância dos estudos interartes, com particular destaque para as possíveis relações entre literatura e o cinema, cujas análises teóricas têm merecido uma especial atenção por parte da crítica nos últimos tempos, nada como pensarmos no romance e no cinema como uma verdadeira forma de transfiguração da realidade, através da palavra e das imagens, equacionando as problemáticas múltiplas que se colocam à sociedade dos nossos dias.

* Pesquisador, Ilha da Madeira.

Nas páginas que se seguem, procuraremos clarificar alguns dos aspectos que estão por detrás da adaptação cinematográfica¹ feita por Manoel de Oliveira² do romance de Agustina Bessa-Luís³, *Vale Abraão*⁴, com especial destaque para o tratamento do tempo e da temporalidade em cada um dos casos, não descurando a importância e particularidade das restantes categorias narratológicas, aspectos esses que em muito condicionaram a “imagem” de um Portugal que é transfigurada e posteriormente nos é transmitida por cada uma das obras de arte aqui em questão.

Vale Abraão, tal como *Fanny Owen*, fora ‘encomendado’ por Manoel de Oliveira a Agustina Bessa-Luís, com a intenção daquele fazer um filme onde estivesse patente o aporuguesamento das qualidades e defeitos de Emma Bovary, personagem central do romance francês *Madame Bovary*⁵, de Gustave Flaubert. Este foi o mote dado, coube à escritora, com o seu gênio criativo e inventivo, dar uma primeira forma ao motivo. Nasceu Ema⁶, primeiro Cardeano e depois Paiva.

Se neste texto agustiniano não temos a transcrição de falas do texto de Flaubert, ao contrário do que acontece, por exemplo, em *Fanny Owen*, onde temos a transcrição de composições de Camilo Castelo Branco, tal deve-se ao facto de ter sido recriada uma personagem nova, que está, agora, integrada num tema e num contexto social diferentes, os

¹ OLIVEIRA, Manoel de (1993) – *Vale Abraão*, Lisboa, Madragoa Filmes.

² “Sensível, apaixonado pela arte, inteligente. O melhor realizador português. Começa com documentários de vanguarda: *Douro Faina Fluvial*, e produzindo à margem da indústria oficial, muitas vezes em condições difíceis, *Aniki-Bóbó* (1942) prenuncia o neo-realismo italiano. Depois de 1971 abre-se para ele uma carreira internacional onde, a partir de obras literárias e teatrais, desenvolve uma das mais lúcidas reflexões sobre a relação entre si das diferentes artes, pesquisando na densidade romanesca de livros como os de Camilo Castelo Branco ou no desenvolvimento mítico de *Soulier de Satin*, de Claudel para construir, filme após filme, uma das obras cinematográficas mais fortes deste final de século.” (SADOUL, 1993, p. 212).

³ Maria Agustina Ferreira Teixeira Bessa-Luís nasceu em Vila Meã, em Amarante. A partir de 1950 passa a viver no Porto, depois de ter estudado na Póvoa de Varzim e de ter vivido em Coimbra. A escritora surge no panorama literário português numa altura em que a oposição entre o neo-realismo e o modernismo do movimento da *Presença* atinge o auge. Além da actividade literária, a escritora envolveu-se em diversos projectos: dirigiu o jornal *O Primeiro de Janeiro*, em 1986-87 e esteve à frente do Teatro Nacional D. Maria II entre 1990 e 1993. De registar ainda uma passagem pela Alta Autoridade para a Comunicação Social. O primeiro livro, *Mundo Fechado*, saiu em 1948. Mas é com *A Sibila* que Agustina se consagra definitivamente. Aos 81 anos recebe o Prémio Camões.

⁴ BESSA-LUÍS, Agustina (2005) – *Vale Abraão*, 5.ª edição (1.ª 1991), Lisboa, Guimarães Editores. Daqui por diante passaremos a assinalar este romance com a abreviatura VA (*Vale Abraão*), seguido do ano da edição utilizada e do número da página onde se encontra a expressão citada. Ex.: (VA, 2005, p. 11).

⁵ FLAUBERT, Gustave (1981) – *Madame Bovary: mœurs de province*, Paris, Gallimard.

⁶ Diz-nos Vítor Manuel Aguiar e Silva, a propósito do nome de uma personagem: “O nome da personagem funciona frequentemente como um indício [irá Ema ser uma *bovarinha*?, irá Ema morrer no final?, estas e outras perguntas podemos nos colocar logo no início do romance], como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente.” (1974, p. 35).

quais deverão, à partida, subjugar-se às diferenças resultantes da dicotomia homem/mulher. Ainda assim são muitas as aproximações que se podem fazer⁷.

Na construção da sua linguagem narrativa facilmente notamos a presença do intuitivo, do simbólico e de uma certa sabedoria telúrica e ancestral, transmitida numa escrita de características aforísticas, que se conjugam com referências de autores franceses como Proust e Flaubert.

Ainda assim, convém notar que a linearidade que Agustina põe de parte é reposta, e de uma forma admirável, por Manoel de Oliveira no filme em questão, já que ele ‘ordenou’ as *cenar* do livro de modo a que o enredo obedecesse à sequência *passado, presente e futuro*, ainda que, pelo meio, a *voz off*, ou narrador do filme, rebusque alguns factos de outros tempos.

Se a prosa agustiniana se aproxima, muitas vezes, das características essenciais da poesia, pelo excesso, pela fuga, pela ritualidade e harmonia terrível das palavras que se dizem e das coisas que acontecem, o mesmo se passa com o filme de Oliveira, onde o tom das palavras, a fragilidade dos gestos, as expressões dos actores ou a quietude das paisagens captadas transmitem fielmente a proximidade com as coisas insignificantes num espaço-tempo que antecede o simbólico, materializado, por exemplo, em laranjas ou figos que a todos despertam os sentidos.

Uma vez que procuramos estabelecer paralelos entre o tratamento do tempo em o *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís, e o filme homónimo de Manoel de Oliveira, convém, pois, preocuparmo-nos com a uma espécie de correspondência estética que se pode encontrar entre cada um destes objectos artísticos ou, se preferirmos, entre cada um dos sistemas sýgnicos.

Tendo em conta que a história do cinema tem conhecido, ao longo dos tempos, muitas adaptações⁸ de grandes obras da literatura, não nos é difícil compreender o porquê desta opção de enveredarmos pela intertextualidade existente entre o texto literário agustiniano e o texto fílmico de Manoel de Oliveira.

Se no romance temos, por meio de palavras, uma apreensão subtil do real que se manifesta de um modo bastante hermético, apelando ao imaginário do leitor e das próprias

⁷ Temos de ter sempre presente que a tessitura de uma obra literária é muito semelhante a um palimpsesto, na medida em que a trama textual reflete, ainda que no horizonte, as leituras prévias do autor, servindo como testemunha das suas seleções. Estamos, pois, perante o fenómeno da intertextualidade. Sobre a questão da intertextualidade entre o romance de Agustina Bessa-Luís, *Vale Abraão*, e o texto de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, veja-se o artigo de Teresa Ribeiro da Silva e Régis Salado, “Portrait de l’auteur en lecture: *Madame Bovary* au miroir de *Vale Abraão*”, in: *Intercâmbio*, Porto, Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1991, pp. 84-122.

⁸ Sobre esta temática veja-se: BELO, Maria do Rosário Lupi e Ana Rita Soveral PADEIRA (2006) – *Narrativa e Arte*, Lisboa, Universidade Aberta. Atenção especial para o capítulo 2.º, «Narrativa e Artes», pp. 22 e ss.

personagens, no filme essa mesma apreensão é feita através de imagens e de uma *voz off* que teima em sobrepor-se aos diálogos frequentes dos actores/personagens, chamando-as [e a nós também] a atenção para determinados pormenores que lhes [nos] teriam passado despercebidos.

O realizador, numa atitude re-criadora, consegue, a partir da transcodificação semiótica, transfigurar a sua leitura [ou interpretação] do romance enigmático e lírico num filme realmente sensual, minucioso e elegíaco. Em pouco mais de três horas e vinte minutos de filme⁹ temos o reforçar da intemporalidade de cada imagem, presa que está a uma poesia impalpável, e no entanto forte, que não deixa ninguém indiferente.

Numa espécie de semiótica do filme deverá, pois, estar incluída a “vontade de tratar os filmes [e este filme em particular] enquanto textos, como unidades de discurso, com a obrigação de investigar os diferentes sistemas (sejam ou não códigos) que informam esses textos e neles se encontram implicados” (METZ *apud* REIS e LOPES, 2002, p. 58), evidenciando a narrativa fílmica enquanto possuidora da tal narratividade que acima referimos.

Convém não esquecermos que o discurso fílmico assenta, diz-nos Carlos Reis, “num conjunto de opções e procedimentos de incidência sígnica, actualizados de acordo com as solicitações do conteúdo diegético a representar, com o grau de narratividade a atingir e com o estilo do realizador” (REIS e LOPES, 2002, p. 59).

Segundo este mesmo autor, o estilo do realizador poderá ser analisado, ou melhor, classificado, tendo por base as técnicas que estão por detrás do resultado final que é o filme, nomeadamente, os enquadramentos, os ângulos de filmagem, a definição do campo, o estabelecimento de planos e a ligação entre os mesmos. A ver vamos o que nos reservam o romance e o filme *Vale Abraão*.

⁹ Num texto de Manoel de Oliveira, datado de Dezembro de 1998, incluindo nos extras do DVD já referido na Filmografia, onde o realizador explica o porquê das diferenças entre a versão integral e a versão reduzida, podemos ler o seguinte: “A versão integral deste filme foi posteriormente encurtada por circunstâncias exteriores à sua construção original. Para que pudesse ser apresentado a concurso no Festival de Cannes, foi imposto ao produtor que o filme não podia ultrapassar, em tempo, um máximo de 2h50. Tentando satisfazer a vontade do produtor, para reduzir o tempo do filme, vi que podia suprimir quatro cenas sem perturbar a compreensão geral da história, pensando que assim ficaria dentro das 2h50 exigidas. Mas não. Depois da redução ficou ainda com 3h10, o que impediu de figurar na competição oficial. Já não era possível maior redução sem grave prejuízo da sua estrutura e não havia tempo para retornar à sua primeira forma. Sob tais manobras, a versão encurtada foi parar à Quinzena dos Realizadores, o que aliás, de certo modo me agradava, por saber que era onde acorriam os cinéfilos mais amantes dum cinema diferente. Entretanto, retomei as partes retiradas por entender que eram de facto necessárias para uma compreensão, não da história propriamente dita, mas para uma melhor definição das personagens, em especial do Carlos, para o conhecimento da sua primeira mulher, que se não vê na versão encurtada, e para um melhor entendimento do ambiente social que envolve os personagens e onde se desenrola o drama.”

1 Literatura e cinema: que relação?

Nos estudos que se têm desenvolvido no campo da relação da literatura com outras artes, o cinema tem vindo a ganhar um lugar de destaque. Depois do impulso dado pelos americanos, pelos franceses ou até mesmo pelos alemães, muito se tem feito neste âmbito, incluindo-se, aqui, os estudos feitos em Portugal e sobre o cinema português.

A relação entre a literatura e o cinema é, pelas palavras de Carlos Reis, uma relação que se estabelece “sob o signo da contraditória conjugação de nostalgia e negação, relativamente à obra original” (REIS, 2002, p. 17).

Assim, além de características textuais semelhantes, há muito que o cinema e a literatura ensaiam relações de fascínio mútuo. Frequentemente temos assistido a casos em que o cinema, ou melhor, um determinado filme, ganha forma, ou se constrói, com base na literatura, ou mais especificamente, numa determinada obra literária.

Para isso, são adaptados géneros, mormente do campo narrativo ou dramático, havendo, inclusive, autores que defendam a existência de uma essência do cinema, de um pré-cinema, de um cinema *avant la lettre*, incrustado em determinados textos literários narrativos, anteriores à forma de expressão cinematográfica, e que teriam como especificidade o facto de os escritores ordenarem o relato em função da incidência do olhar do narrador, da sua ocularização da cena a narrar. Assim, a descoberta do cinema, na década de 90 do séc. XIX, mais não foi do que a descoberta da tecnologia que permitiu concretizar o modo narrativo que enfatiza a visualização perceptiva da imagem de uma cena.

Convém termos presente que toda a transposição intersemiótica envolve um processo de interpretação, resultado, como já se mencionou anteriormente, de uma determinada leitura que se faz de um determinado texto literário. Todo este processo culmina num filme que se alicerça numa intertextualidade que vem testemunhar a cumplicidade entre autor/realizador, entre texto fílmico e texto literário. No caso em análise, note-se, essa cumplicidade é, porventura, maior, fruto da intenção primeira e do pedido que Manoel de Oliveira fez a Agustina Bessa-Luís para a concepção deste romance.

O processo de leitura que origina a adaptação é ultrapassado, na medida em que o filme que daí resulta é um novo objecto artístico, adquirindo uma existência e um significado próprios, independente, por assim dizer, do romance, longe de ser apenas um metatexto. Mesmo que a apreensão do romance não seja total, pois há sempre estratos que não são contemplados, podemos dizer que é fiel, remetendo-nos, aqui, para o grau de afastamento ou de aproximação do filme em relação à obra literária.

Escusado será, pois, dizer que o filme, quando tem origem numa obra literária conhecida pelo espectador, é visto a partir desse referente textual que lhe subjaz e que o precede. Neste sentido há necessariamente uma nostalgia em relação ao texto-fonte, ou hipotexto, e em relação ao horizonte de expectativas que o espectador, enquanto leitor, construiu. Por outro lado o filme tem necessidade de se afirmar como obra autónoma, superando o livro. Trata-se da necessidade de resolver uma espécie de complexo de Édipo. Assim a relação entre ambas é de uma estreita e tensa relação entre a dívida e a recusa.

Os textos literários e os textos fílmicos são dois códigos semióticos distintos que se aproximam pela partilha de uma narrativa, mas que se afastam pelas diferentes estratégias de que fazem uso. Assim, podemos dizer que a transposição fílmica de um texto literário consiste numa “transmutação estético-semiótica efectuada do âmbito de matérias expressivas heterogéneas, sendo, por essa razão de natureza inter-artística, transtética” (SOUSA, 2001, p. 26).

Ainda que aceitando como válida a definição de Sérgio Sousa, a verdade é que poucos são os que escapam a uma aproximação entre texto literário e texto fílmico que apenas procura saber, como se isso fosse possível ou tão pouco desejável, se o filme faz justiça ao livro, esquecendo que se trata de matérias expressivas distintas e heterogéneas.

Na linha de pensamento de Ingarden, Vítor Manuel Aguiar e Silva acredita que a obra literária “só adquire efectiva existência como obra literária, como objecto estético, quando é lida e interpretada por um leitor, em conformidade com determinados conhecimentos, determinadas convenções e práticas institucionais” (AGUIAR E SILVA, 1994, p. 33). Assim, depreendemos que a adaptação feita por Manoel de Oliveira representa uma das realizações possíveis do romance de Agustina Bessa-Luís, ainda que com a passagem da intuição imaginária deste para a percepção sensível daquele.

E, conforme já se disse, vamos reflectir sobre o tratamento do tempo nesta adaptação cinematográfica, pois “é na dimensão temporal que a capacidade icónica do cinema se revela mais decisiva (e mais esclarecedora da efectiva possibilidade de transposição semiótica), tornando-o num sistema semiótico com uma vocação de concretude muito intensa e particular (...)” (BELLO, 2005, p. 32).

2 Narrativa, narratividade e tempo

O factor tempo e a forma como o romance tende a abordá-lo, independentemente da época literária em que se insere, torna-o muito propenso à adaptação cinematográfica. E

importa evidenciar, por agora, que a natureza do filme e do romance (ou dos sistemas fílmico e literário, se preferirmos) é temporal, sendo a vocação narrativa (ou narratividade) o aspecto onde o confronto é mais evidente e, ao mesmo tempo, mais fecundo¹⁰.

Andrei Tarkovsky, cineasta conceituado, crítico e teórico da especialidade, encontra a especificidade cinematográfica na fixação temporal e na relação inseparável que esta mantém com a matéria da realidade. Assim, quer a literatura quer o cinema apresentam-se como estabelecendo uma íntima relação com o fluxo temporal, e por conseguinte com os aspectos narrativos, na medida em que são eles que tornam possível a adequação (ou inclusão) do tempo no romance e no filme, apenas se diferenciando pelas dissemelhanças que se criam entre a realidade veiculada pela palavra e a realidade veiculada pela imagem filmada. A narratividade permite-nos, pois, chamar de ‘narrativa fílmica’ ao ‘texto’ que se extrai do filme.

Não podemos esquecer que todo o movimento da imagem cinematográfica implica, por si só, uma propriedade narrativa, que no caso deste filme de Manoel de Oliveira é coadjuvada pela presença quase constante de uma *voz off* que nos inteira de tudo aquilo que é importante para percebermos a história.

Repare-se, por exemplo, na sequência inicial de imagens do Vale Abraão e do Rio Douro. Só com o ‘auxílio’ da voz narradora é que poderíamos ficar a conhecer a história *trágica* que assombra o passado daquele local, transpondo-a, depois, para os factos e o desenrolar da acção a que vamos assistir.

Sendo, pois, a narrativa a enunciação de um discurso que relata acontecimentos ou acções, se a quisermos definir, temos de ter, obrigatoriamente, em consideração a história que ela conta e o discurso narrativo que a enuncia. Assim, a história será o conteúdo do acto narrativo, ou seja, o seu significado, enquanto o discurso – *récit* – que a dá a conhecer será o seu significante. Conclui-se, daqui, que a narrativa é, em última análise, a instância surgida da simbiose entre a história e o discurso narrativo.

No seu *Discurso da Narrativa*, Genette, referindo-se ao termo “narrativa”, diz-nos que o mesmo pode ser entendido de três formas: enquanto “enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (GENETTE, 1979, p. 23); como “a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios, que

¹⁰ Repare-se que é a narratividade que torna diferentes as relações entre a literatura e o cinema e as relações da literatura com as outras artes, que, de resto, tem sido muito bem aproveitada por realizadores e argumentistas, não só portugueses, mas também estrangeiros. A literatura tem tudo já muito bem esquematizado, facilitando, assim, o trabalho dos argumentistas e realizadores.

constituem o objecto desse discurso, e suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição etc.” (*id.*, p. 24); ou enquanto acto de narrar em si mesmo, isto é, “um acontecimento: não aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa” (*ibid.*).

Parafraseando Maria do Rosário Lupi Bello (2005, p. 38-9), podemos dizer que narrar ou contar uma história não é mais do que expor uma sequência de acontecimentos que se desenrolam num determinado espaço e num determinado tempo – quer através da linguagem verbal quer através da representação iconográfica ou simbólica ou de qualquer outra forma de expressão artística. E, acrescenta-nos a autora, isto mais não é do que dar força a um

impulso original no homem, fruto, não só do seu desejo de conhecimento e de comunicação, mas também da sua intrínseca necessidade de ordem e significado e da constatação, mais ou menos consciente, da contingência da experiência terrena da vida humana. (*ibid.*)

No caso específico que estamos agora a abordar, Manoel de Oliveira serviu-se do texto de Agustina Bessa-Luís, escrito propositadamente para a sua adaptação cinematográfica, para dar forma ao enredo que tornou possível o seu *Vale Abraão*, um verdadeiro fenómeno intersemiótico de transposição.

Ainda assim, note-se que “ao escrever o livro, a ‘desconcertante Agustina’ quis dificultar a tarefa de Oliveira, pois que o romance tem muito pouco de cinematográfico, rareando os diálogos (ou o discurso directo)” (COSTA, 2001, p. 23).

Nessa medida, há no trabalho de Manoel de Oliveira um sentimento genuinamente contemplativo. Para ele, observar o real é descortinar as camadas dos seus sucessivos enigmas (atitude semelhante poderemos encontrar em Agustina Bessa-Luís) e, no limite, formular a possibilidade de alguma relação com o metafísico.

Ainda que distintas, estas duas diferentes estruturas ou expressões narrativas têm aspectos em comum, afectos que estão à narração e às suas categorias discursivas: espaço, tempo, personagens, instância narrativa, focalização, ponto de vista, entre outros.

No romance de Agustina Bessa-Luís, o tempo, conforme já se deixou perceber, tem um tratamento especial, na medida em que a autora assimila a condição temporal do homem, fazendo com que consiga fechá-lo num círculo onde a vida uterina ganha um valor simbólico, procurando resistir à dissolução da singularidade de uma Ema ou de um Carlos, por exemplo.

Num estilo narrativo que faz alternar a narração, propriamente dita, com a reflexão generalizada e o comentário (linguístico, histórico, etc.)¹¹, Agustina procura evidenciar a duplicidade da personagem, do mito e da lenda, envolvendo-a numa sequencialidade e temporalidade que condicionam o seu percurso.

Presa que está à noção de transformação, a sequencialidade permite-nos, pois, olhar para a narrativa como algo que vai além de uma simples linearidade de formas e de conteúdos, uma vez que nela se incluem um conjunto de eventos que se sucedem no tempo¹². A este propósito, Jean-Michel Adam e Françoise Revaz encontraram uma forma sintética de expressar essa transformação que é necessária à narrativa: “Para que haja narrativa é preciso, pelo menos, uma tentativa de transformação dos predicados iniciais no decurso de um processo”, e segundo eles é essa noção de processo que permite precisar a componente temporal, “abandonando a ideia de simples sucessão cronológica de acontecimentos” (1997, p. 67)¹³.

Note-se que, como eles próprios evidenciam, não podemos fixar a sequência de um romance ou de um filme apenas no tempo cronológico. Se assim fosse, como resultaria o romance *Vale Abraão*, ou até mesmo o filme de Manoel de Oliveira a partir dele concebido? Ainda que o filme respeite, regra geral, a ordem cronológica, o romance de Agustina está longe de o fazer, ou não fossem tão frequentes as anacronias, não fazendo isso com que o romance passe a ter menos lógica do que o filme.

A este propósito, Maria Alzira Seixo reforça a ideia de que a lógica narrativa não deverá ser interpretada e confundida com a simples sucessividade temporal: “Tudo o que se conta é narrativa; e é a sua lógica (não a sua matemática, bem entendido) que, por vezes confundida com uma sucessividade temporal, lhe estabelece os parâmetros. [...] A sua unidade transfrásica mais importante é a *sequência* [...]” (1987, p. 23).

Se atentarmos, pois, no texto narrativo, “independentemente do(s) sistema(s) semiótico(s) que possibilita(m) a sua estruturação”, vamos perceber que o mesmo

¹¹ Tenha-se em atenção do tom aforístico que alguns destes comentários podem ganhar, uma vez que se dá o apagamento do sujeito da enunciação e se procede a uma generalização do enunciado. Diz-nos Silvina Rodrigues Lopes: “Há no aforismo um apagamento do autor que não corresponde a uma objectividade do enunciado, mas à irrupção de uma força que abala identidades, quer dizer, costumes, hábitos, raciocínios ou sentimentos, na medida em que introduz um dizer que suspende a sequência e a legitimação.” (LOPES, 1990, p. 110). No *Vale Abraão*, isso acontece muitas vezes. “Toda a memória é uma prova; toda a reminiscência é um prolongamento dos factos. Ema não queria que os factos tomassem posse dela, e deixava-os intactos na imaginação de Caíres, que se torcia de desejo na cama, ao lado da mulher adormecida.” (VA, 2005, p. 195).

¹² Temos em conta as teorias de Revaz Adam e de Branigan e repare-se, também, no que já se disse, anteriormente, a propósito do *récit* de Genette.

¹³ Temos em atenção o que nos diz Maria Rosário Lupi Bello a este propósito, com destaque para o conceito de acontecimento enquanto «motor da narrativa» e a sua implicação nesta reflexão (BELLO, 2005, p. 45 e ss.).

se especifica por nele existir uma instância enunciativa que relata os eventos reais e fictícios que se sucedem no tempo – ao representar eventos, que constituem a passagem de um estado a outro estado, o texto narrativo representa também necessariamente estados –, originados ou sofridos por agentes antropomórficos ou não, individuais ou colectivos, e situados no espaço do mundo empírico ou de um mundo possível [...] (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 201)

Quer isto dizer que, o texto narrativo evidencia a presença de duas entidades constituintes da narrativa: o narrador e a história. Esta última é composta pelos eventos narrados, conforme já se disse, que têm como condição da sua existência a temporalidade. E cabe, pois, à narrativa espelhar a não eternidade da experiência temporal, balizada por um antes e um depois, entre os quais se situa a história narrada. Reforcemos, pois, a ideia de que a narrativa se relaciona tanto com o tempo da diegese, como com o tempo do discurso:

a narrativa, enquanto expressão dessa contingência e dessa urgência expressiva, por um lado, e por outro, enquanto reveladora de íntimas e profundas interações internas entre aquilo a que se convencionou chamar, numa perspectiva genettiana, o tempo da diegese e o tempo do discurso, revela-se um terreno altamente fecundo no campo dos estudos literários e dos estudos interartes, entre outros. (BELLO, 2005, p. 56)

Ainda que muito mais pudéssemos aqui dizer e muitos outros autores e críticos pudéssemos aqui evocar, o certo é que o cinema, tal como a literatura, pode ser narrativo, uma vez que nele figura, sequencialmente, a sucessão temporal de um conjunto de eventos que têm lugar num determinado espaço e num determinado tempo.

E é essa mesma sequencialidade do cinema que mais o aproxima da literatura: “O que é que aproxima o cinema da literatura?”, questiona-se Tarkovsky. E ele mesmo responde: “Antes de mais, esta liberdade única de que dispõem os artistas na utilização do material que lhes fornece a realidade e de o organizar em sequência, segundo uma lógica própria a cada um” (TARKOVSKY *apud* BELLO, 2005, p. 57).

3 Vale Abraão: um romance, um filme, uma história

O enredo que dá forma ao filme de Manoel de Oliveira em pouco difere daquele que constitui o romance de Agustina Bessa-Luís. Em ambos temos uma figura feminina central, Ema, cuja evolução psicológica constitui a linha orientadora do desenrolar da acção, possuindo ela uma beleza invulgar e ao mesmo tempo ameaçadora. Sem amor, casou com Carlos Paiva, médico incompetente e viúvo tristonho. Tiveram duas (e um filho, isto no romance) filhas, Lolota e Luisona, e não foram felizes.

É em torno do casal, com especial destaque para o seu elemento feminino, ou não fosse esta a predileção tanto de Agustina como de Manoel de Oliveira, que giram as outras personagens do enredo, estabelecendo sempre uma relação antitética entre o homem e a mulher, por sinal “muito difíceis de harmonizar” (VA, 2005, p. 32), e que medem forças, querendo, cada um, sair daí vencedor¹⁴.

A Tia Augusta, as criadas, a Maria Semblano. Quase todas elas apresentam uma perversão que as corrompe e que as leva a viver uma submissão hipócrita e fingida, por vezes agressiva e desregrada, cujo exemplo poderá ser a própria Ema. Só Simona era diferente: obedecia e permanecia em silêncio.

Em redor desta constelação feminina gravitam, muitas vezes isolados, os homens: o pai, Paulino Cardeano; o próprio Carlos, um “pobre homem”; Pedro Dossém e Pedro Lumiares, confidentes de Ema; Fernando Osório, o grande amante; Nelson, o primeiro ‘poeta’ da ‘Bovarinha’; Fortunado, o jovem quase-mulher que foi seu amante; Caires, o mordomo que quis passar a senhor; Semblano, um homem com muitas semelhanças com Ema, no que toca ao comportamento.

Unem-se na mediocridade e no egoísmo. Passam de página para página do romance, andam para a frente e a para trás, ao sabor da intenção da autora; ou, seguindo a hierarquia temporal do passado, presente e futuro, imposta por Oliveira, ocupam o seu espaço no filme. E é no cenário vinhateiro do Douro, entre o Romesal, o Vale Abraão e o Vesúvio, por vezes apresentados ao leitor com um tom marcadamente disfórico, claustrofóbico e provinciano, que as personagens se movimentam.

Diz-nos a própria Agustina, numa entrevista dada ao jornal *Público*, em relação ao espaço de *Vale Abraão*: “Ele [Manoel de Oliveira] queria situá-la [Ema, a bovarinha portuguesa] no Porto, mas achei que era mais difícil. Porque na vida citadina actual é inverosímil encontrar uma figura dessas, enquanto na nossa província ainda aguentava. Hoje já não sei. Ele aceitou bem a minha sugestão” (LEME, 2002).

Se o romance se inicia com uma explicação da toponímia, o filme não é muito diferente, porém, desta feita com imagens do rio que separa as margens e as vidas: “É o Vale Abraão, com suas quintas e lugares de sombra que parecem acentuar a memória dum trânsito mourisco que de Granada trazia as mercadorias do Oriente (...)” (VA, 2005, p. 7), servindo de guarida a Carlos Paiva.

¹⁴ Sobre a questão da oposição entre homem e mulher, ou entre masculino e feminino, nos romances de Agustina Bessa-Luís, tenha-se em atenção os argumentos apresentados por Catherine Dumas (2002).

Associado que está à presença moçárabe na região, o vale transformar-se-ia, pela lenda, num lugar de reputação duvidosa, em parte pelo comportamento condenável de Abraão de Paiva:

No Vale Abraão, lugar dum homem chamado inutilmente à consciência 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. (*id.*, p. 161-162).

O trágico que poderá vir a acontecer vai sendo sugerido ao longo do texto, para que no final não fiquemos surpreendidos com morte da *heroína* nem tenhamos qualquer dificuldade em lidar com a morte do próprio Carlos. Ele não sobrevivia sem uma figura feminina que o suportasse, que o ajudasse a manter-se de pé.

Note-se que poderemos até dizer que este romance de Agustina Bessa-Luís tem o seu *quinhão* de social, já que motivos como a incompatibilidade entre homens e mulheres, que já acima referimos, e a presença de uma burguesia rural absurda e falida salpicam uma região cujas casas e grandes propriedades caem em ruínas a cada fracasso da colheita que se lhes soma.

Podemos até duvidar se cenários como este existem num Portugal coevo da publicação do livro e até do filme. Mas se dúvidas pudessem existir, é o narrador onisciente que as vem esclarecer, opinando sobre o comportamento de Ema: “Dirão os leitores que uma mulher como Ema não existe. Eu direi que sim” (*id.*, p. 266).

Repare-se que este não é um narrador qualquer, é, sim, um narrador que cita as palavras das personagens, confundindo-as com as suas, penetra-lhes nos pensamentos, ou não fosse tão comum e frequente o uso do discurso indirecto livre ou do mimetismo do discurso directo, em diálogos que ostentam um artificialismo socrático bastante evidente¹⁵.

Tanto a história do romance como a do filme estão imbuídas de um erotismo sagaz e quase diabólico, que, de resto, era o que se poderia esperar de uma senhora como Ema¹⁶. Para a autora do romance, as mulheres são seres muito poderosos, com quem se deve ter todo o cuidado. Essa mesma opinião, atribui-a à Tia Augusta:

Tia Augusta disse que as mulheres não liam livros. Não era coisa que lhes interessasse, e isto não as diminuía em nada. Eram muito poderosas mesmo sem ler o

¹⁵ Atente-se no que já se disse anteriormente a propósito das anacronias, das digressões e *divagações* proporcionadas pelo narrador do romance.

¹⁶ A sensualidade de Ema e o seu erotismo eram abrilhantados, digamos assim, pela sua deficiência física – a manqueira – que despertava nos homens desejos escondidos.

Amadis de Gaula e o Rolando Furioso que, no entanto, amavam senhoras sem letras e sem latim nenhum. (*id.*, p. 16)¹⁷.

Agustina, falando de Ema e em jeito de confidência, diz-nos:

A personagem existiu e acabou assim dona de um bordel, ao ponto de os próprios filhos não quererem ouvir falar dela. Não era portuguesa. Conhecia-a, era uma figura espantosa e sabia escolher as mulheres a dedo. Uma vez disse-me a propósito de uma rapariga: "Não gosto daquela porque é de meia estatura, de todas a mais vulgar." Achei uma coisa deliciosa. As mulheres sabem apreciar melhor as mulheres como os homens uma arma de fogo. Uma mulher é uma arma de fogo. (LEME, 2002)

Apesar da protecção do pai e das criadas, Ema não podia escapar ao insucesso, pois "uma mulher ao ser engendrada no ventre da mãe, está já marcada para o insucesso"¹⁸ (*id.*, p. 72). O casamento com Carlos Paiva não foi feliz, acabando ela por se refugiar nos braços dos amantes que lhe satisfaziam os desejos carnis e pouco mais do que isso. E era com hora marcada, qual expediente de trabalho, que ela se encontrava com os ditos. Nada de extraordinário acontecia.

Mas nesta história, tudo tem a sua razão de ser e de existir. Nada surge ao acaso. As complexas relações de causalidade entre o passado e o presente, e entre este e o futuro, apenas dão vazão ao determinismo que marca muitas das figuras do romance (em primeiro lugar) e do filme (logo depois e por consequência, digamos), com particular destaque para Ema: "Nada do que me possa acontecer me modifica, porque eu já esperava" (*id.*, p. 215).

Os passos dados em falso por esta personagem haviam de lhe sair caros¹⁹. Foi no Baile das Jacas que começou a deslizar pela *falésia do fim*, acabando afogada na água de um rio que, desde miúda, se habituou a olhar pelo binóculo, depois de outro passo em falso dado nas tábuas de um pontão que o tempo foi apodrecendo. Fatalidade? Destino? Suicídio? Talvez, tudo é possível nesta história.

Tudo gira, pois, em torno de uma mal-casada (e mal-amada, por sinal) que vivia na obsessão de alcançar algo, servindo-se dos outros para "resolver a sua angústia de querer possuir, querer ser, querer valer" (*id.*, p. 140) que a sua dupla personalidade lhe causava. Enquanto isso, Carlos, seu marido, que "passava por santo ou, pelo menos, pelo cornudo mais

¹⁷ Esta passagem surge quando a Tia Augusta dá com Ema a ler *Madame Bovary*, de Flaubert. Com estas palavras a autora alude, porventura, às leituras de Emma Bovary e compara-as, de certa forma, com as de Ema Cardeano Paiva, desculpando-lhe, até certo ponto, a falta de leitura. A tia Augusta é do género de mulher que acredita no ideal feminino cavaleiresco. Veja-se, ainda, a intertextualidade *palimpsestica* conseguida com o grande plano do frontispício da versão portuguesa deste romance de Flaubert.

¹⁸ Note-se o tom aforístico desta passagem.

¹⁹ Tal como defende Laura Bulger, "o pé e o andar da protagonista se associam a momentos decisivos do seu percurso e, ainda, ao 'gemer' e 'ranger' dos soalhos das casas e varandas, ou ao 'ruído aziago das pranchas podres' do cais de embarque do Vesúvio, lugares marcados pela degradação material e pela eminência do perigo, funcionando, simbolicamente, como elementos vaticinadores de um destino trágico." (1994, p. 183).

simpático e prestável que era possível conceber” (*id.*, p. 141), ia vivendo os restos de uma vida inóspita e infeliz.

A nós, leitores e espectadores, cabe-nos a tarefa de encontrarmos o fio condutor desta história, e ir de o ir ligando às pontas soltas que nos surgem pelo caminho. Dando dois passos em frente e um atrás, seguimos a um ritmo lento, na ânsia de tudo assimilarmos, atribuindo parentescos, firmando uma rede de relações proximais que são a chave de todo o enigma narrativo e que nos reenviam para um tempo ancestral, onde o abismo do passado molda comportamentos. Temos, pois, Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira numa simbiose programada e perfeita.

4 Agustina e o tratamento do tempo em *Vale Abraão*

Ao nos debruçarmos sobre a obra de Agustina Bessa-Luís, em particular sobre o romance aqui em análise, *Vale Abraão*, facilmente nos apercebemos de que estamos perante uma escrita particular, que enfatiza a palavra e dá grande destaque à temporalidade afecta ao acto de contar uma história. Se o desarranjo das palavras conduz a uma exuberância semântica, certo é que ao lermos Agustina imaginamo-nos dentro de um labirinto com tantas saídas que não sabemos qual havemos de escolher.

A dificuldade em medir o tempo, algo que muitos crêem ser imensurável, é tida como um dos alicerces da construção de cada uma das personagens. A capacidade que cada uma delas tem de juntar os vários tempos torna-se num brilhante meio para dar a ideia de circularidade e, simultaneamente, de finitude da vida.

O enigma do EU (ou de Ema, se quisermos) afigura-se, aqui, seguindo a maior parte dos seus romances, como o tema principal da narração. Cria-se um ser imaginário – a personagem Ema –, para se poder explorar a sua vida interior, que se vai tornando cada vez mais leve, à medida que vai sendo conhecida.

Numa primeira abordagem poderíamos dizer que este romance de Agustina pertence àquela classe que romances a que Vítor Manuel de Aguiar e Silva diz ser “a mais numerosa”, e cuja “personagem fulcral é um indivíduo, um homem ou uma mulher de quem o romancista narra as aventuras, a formação, as experiências amorosas, os conflitos e as desilusões, a vida e a morte.” (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 31).

Em 1956, a propósito de *Os Incuráveis*²⁰, outro dos muitos romances da autora, Manuel Antunes dizia: “A categoria da repetição e a visão directa e imediata, o método cinematográfico do *flash-back*, e a prospectiva implícita, eis os processos mais constantes da romancista.” (ANTUNES, 1987, p. 461). Alguns anos depois, Agustina ainda usa tais *artifícios* ao dar forma a *Vale Abraão*.

Importa, pois, evidenciar as particularidades da estruturação espaço-temporal da obra, já que Agustina possui a marca de um estilo absolutamente único, paradoxal e enigmático. *Vale Abraão*, tomado aqui, como exemplo, reflecte o estilo iterativo, as digressões, as incursões narrativas e as anacronias, como seja a analepse e a prolepse²¹, responsáveis pela subversão da linearidade aparente da narração.

Depois daqueles dois dias no Vesúvio, debaixo do fogo cerrado que era a espionagem do mordomo Caíres e depois os ciúmes de todos, que se propagaram como um incêndio, Ema não viu mais Fortunato. Até que um dia, quando esperava no Porto as filhas que vinham a férias, a gare inundou-se com uma turba de soldados; reconheceu Fortunato, embora ele tivesse rapado o cabelo e estivesse escuro e com um ar mais usado. (VA, 2005, p. 126).

É, de facto, com o tratamento do tempo e a forma *sui generis* de o ‘passar para o papel’ que Agustina Bessa-Luís se destaca dos restantes romancistas contemporâneos²², já que faz um uso específico das capacidades da narrativa para poder organizar à sua maneira a temporalidade inerente à figura humana. Na opinião de Rosário Lupi Bello, “esta é uma das razões, se não a principal, que tem levado o cinema, desde o seu início, a olhar a literatura com um interesse particularíssimo, encontrando nela a capacidade de exprimir o mesmo fenómeno que a câmara” (BELLO, 2005, p. 21).

Note-se que já Paul Ricoeur havia posto em evidência o carácter narrativo da experiência temporal enquanto dimensão da acção humana, evidenciando as qualidades intrínsecas dos textos narrativos, como sejam, a ordem, a sequência ou a duração, as quais produzem sentido(s) específicos. Falamos pois, da sua narratividade²³, algo que está presente, não apenas na narrativa literária, mas também na narrativa fílmica aqui em questão.

²⁰ BESSA-LUÍS, Agustina (1983/1984) – *Os Incuráveis*, 2 volumes, (1.ª 1956), Lisboa, Guimarães Editores.

²¹ Sobre esta questão das anacronias e do próprio tratamento do tempo, aqui visto de uma forma genérica, destacamos os textos de Gérard Genette que abordam esta temática.

²² Álvaro Manuel Machado, crítico conhecedor da obra de Agustina Bessa-Luís, tece algumas considerações a esse respeito no seu artigo intitulado «Agustina Bessa-Luís e o Romance Português Contemporâneo» (MACHADO, 1983, p. 169 e ss.).

²³ Veja-se, a propósito, o que nos dizem Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no seu *Dicionário de Narratologia*, na entrada referente à “Narratividade”: “a narratividade constitui uma qualidade reencontrada nos textos narrativos de todas as épocas, do mesmo modo que ela não se activa apenas em textos literários, mas também em textos não literários (e até não verbais), como se verifica em grande parte da historiografia, no cinema narrativo ou no discurso híbrido (...)” (REIS, 2002, p. 276).

Em *Vale Abraão*, num constante saltar (ou deambular) no (pelo) tempo, Agustina não se inibe de misturar a densidade do passado com o leve alvoroço do presente. Temos de ser nós, leitores, a criar uma teia de relações que nos vai servir de guia ao longo de todo o romance. Ou seja,

a desordem é então um fenómeno de abundância. Agustina não se cansa de o mostrar nos seus textos, misturando a espessura do passado com o rumor do presente. É preciso orientarmo-nos no caos do mundo; é preciso descobrir filiações, similitudes, parentescos e assim pôr a funcionar a analogia – como semelhança e modelo heurístico. (HELENO, 1997, p. 137-138).

A autora recusa, em certa medida, a linearidade própria da metafísica do desenvolvimento; recusa essa que se materializa, por exemplo, no conflito que algumas das personagens do romance estabelecem com a mudança e com o progresso. A novidade assusta, pelo menos aos mais incapacitados para um futuro que se quer incerto e, até certo ponto, indefinido.

Da primeira à última página temos o contar de várias histórias que se situam entre o século XVIII e os primeiros anos do século XX. Os anacronismos são muito frequentes, as prolepses e as analepses também.

Em tempos, tivera amantes, entre os quais um herói da República que negociou com ela as cartas de amor e que se fez rico dessa maneira. Ela revelou-se acima de qualquer discurso crítico, amando-o até morrer. Porque ela, no exílio em Cascais, solicitada por um destino de milionária que a província interdita aos seus prazeres simples, morreu seis anos depois da Revolução de 1974, sem ter tempo para um conveniente *aggiornamento*. (VA, 2005, p. 89)

Os tempos misturam-se e nós, leitores do século XXI, temos de os ordenar para os compreender. Agustina avança na narrativa ao mesmo tempo que repete factos e retrocede no tempo. E porquê? Diz-nos José Manuel Heleno, referindo-se à marca espiralada da escrita agustiniana: “É preciso esclarecer as personagens, dá-las a conhecer nas suas vicissitudes, e isso só se consegue porque se recua, porque se repetem características, factos, maneiras de ser e de sentir” (HELENO, 2002, p. 31).

A cada momento deparamo-nos com os obstáculos de tudo aquilo que ainda está por dizer e julgamos que não será possível enumerar e descrever as diferentes estratégias discursivas que Agustina maneja com mestria, para conseguir os seus intentos no que respeita à importância e à força que ela quer imprimir ao tempo.

Na verdade, o tempo mais importante é o tempo íntimo das personagens. E note-se que o fluir do tempo interno de *Vale Abraão* não depende dos marcos cronológicos exteriores,

mas de um pacto que se estabelece entre o autor e o texto, bem como entre o texto e o seu receptor.

O enredo interliga, pelos fios do imaginário, os acontecimentos da história num processo de extracção da unidade de uma totalidade temporal, abrangendo, assim, duas temporalidades distintas: a da história e a do discurso literário.

Se entendermos o *Vale Abraão* como o retrato de uma época, entendemos melhor o porquê de Ema e as outras personagens femininas terem sido construídas “a partir de um tempo pelo qual participam de hábitos e aspirações comuns, bem como de uma apropriação do tempo absolutamente singular que é a resistência de cada indivíduo a dissolver-se na época, a sua absoluta incomunicabilidade” (LOPES, 1990, p. 117).

Na sua aparente repetição temática e linguística²⁴, Agustina escreve romances, contos e outros textos que se fecham sobre si mesmos, escondendo o absoluto que apenas neles conseguimos descortinar. Os pormenores juntam-se, agrupam-se para assim darem significado às coisas.

Ainda assim, perturba-nos a sensação de já conhecermos algo que nos é contado, aconselhando- -nos, o romance, a ver as coisas ao contrário, de frente para trás, contemplando a pouca linearidade que caracteriza o passar dos dias, já que se avança ao mesmo tempo que se recua.

Álvaro Manuel Machado fala-nos de uma “différance qualitative”, à boa maneira de Proust, a qual ele entende ser a “essência da criação estética”, que só é obtida graças a uma “processo de acumulação metafórica em que o pormenor revelador da personagem, da sua visão e do mundo que a rodeia [...] é tão importante como o conjunto da narrativa”. Essa “manifesta-se sobretudo através de um elemento básico da estrutura dessa narrativa: o tempo” (MACHADO, 1983, p. 186-7). Há, pois, um tempo que isola e fecha a personagem, enclausurando-a em si mesma.

Às vezes pensava na cândida nobreza do Romesal, nos quartos onde a castanha se amontoava, no cepo à entrada da cozinha onde dantes se sentavam os mendigos e que servia de degrau para o cardenho das mulheres. Parecia-lhe tudo muito distante e não sabia se lhe interessava recuperar aquilo. (VA, 2005, p. 60).

- Não aguento mais e acho que estou a perder o meu tempo.
 - Que tempo, que nada! És uma trifulha e hás-de ser sempre assim. Acumulas pontos de vista, como nos romances, e és uma escritora sem escrita.
 - Que devo fazer?
 Mobilá outra vez a casa. [...]

²⁴ Essa repetição é característica de uma forma de escrever marcada pela sedimentação, como a própria escritora assume professar na concepção dos seus romances.

Conheceu um período de desânimo profundo. Já não pensava em Osório senão como pertencendo a uma lenda [...]. (*id.*, p. 92).

A par deste, temos o tempo que molda as relações entre os *homens*, ou melhor, entre as personagens, ligando-as pela convivência quotidiana que estabelecem entre si, na procura incessante da eternidade.

Tudo começara há muito tempo quando Carlos Paiva a levou ao baile das Jacas. Teve um convite expresso dos Lumiães que, de resto, aproveitaram para conhecer Ema e se comprometerem a aceitá-la. (*id.*, p. 48).

Não é de agora a tentativa de esclarecer o discurso amoroso das pessoas e atingir respeitosa e as relações que as podem ligar. Na verdade, uma vida consumida no amor de outro é uma vida reprovada pela sociedade, sobretudo se o sexo toma ascendente sobre a personalidade [...]. Carlos amava Ema e ela amava um tempo teatral e imaginário que tentava destacar duma realidade que a desgostava. (*id.*, p. 163).

No que toca às particularidades da linguagem e às transformações que nesta operam em consequência das particularidades do tempo, há a destacar o tom irracional e poético, camuflado por uma linguagem simbólica, possivelmente na senda das influências pós-simbolistas. Este é o tempo da história contada, que não apresenta limites bem definidos:

Mas momentos como esse eram raros. 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. (*id.*, p. 94)

A acumulação de imagens arquetípicas, moldadas por um discurso muitas vezes abstracto e incoerente sobre o tempo vivido da personagem. Vejamos, por exemplo, os momentos em que Ema se olha ao espelho e aí vê uma imagem modelar, que a transporta para um tempo das origens, notoriamente positivo.

Agora estava no Vesúvio, onde tudo sofria uma transformação insidiosa. Não era a passagem do tempo, mas a sua silenciação. Os espelhos reflectiam-lhe ainda o rosto de uma beleza total, mas a contradição do seu ser executava um trabalho interior que a arruinava e a punha à mercê do primeiro passo em falso. (*id.*, p. 299).

As personagens não apresentam grande nitidez social ou psicológica, apresentando-se, apenas, como uma simples manifestação simbólica da complexidade imensa de elementos excêntricos sobrepostos no tempo.

Em *Vale Abraão* é difícil ao leitor escapar a uma sensação de ostracismo. Não é apenas Ema ou Carlos Paiva que estão presos a um mundo lento e isolado; todas as personagens estão marcadas por uma lentidão, mesmo que uma delas – Fernando Osório, amante de Ema –, não cesse de viajar. Também o facto de o essencial do

romance se passar em torno de Ema, Carlos, Maria Semblano e Pedro Lumiães, reforça a sua lentidão e clausura. (HELENO, 2002, p. 50).

Ainda que definidas em relação a um espaço e a um tempo bem determinados, as personagens não ficam situadas, propriamente, no tempo, mesmo quando permanecem no espaço. São, pois, reflexo de um tempo original e mítico, incessantemente procurado, no renascer constante que lhes é atribuído.

Ema podia encarnar como profetiza desse espírito. Mas não estava desprendida do passado, e o que restava da memória da mãe, cedo desaparecida, enternecia-a a ponto de abandonar tanto a virulência da linguagem, como a fantasia de amores desconhecidos. (VA, 2005, p. 164).

Ela usava termos locais, de efeito cómico na sua boca formosa. Gostava de deformar a cultura que recebera, fingia ser uma rapariga da vinha, agradava-lhe engajar-se numa classe maldita ou só irreversível, a dos pobres, propriamente ditos. Nunca perdeu essa evidência arquetípica, de pertencer ao passado comum numa raça na qual estivesse em causa a experiência e não as proporções do sucesso pessoal. (*id.*, p. 173).

Havia dois tempos que a projectavam: um na sua verdade normativa de burguesa pronta à repetição de todos os actos, inclusive o da maternidade; outro que se exprimia por sinais como que desesperados e casuais, como a noite em que voltou sozinha de Carlão e achou um cão à espera dela no caminho onde não tinha maneira de se orientar. (*id.*, p. 208).

Sobre todas estas questões do tempo na obra de Agustina Bessa-Luís são importantes as reflexões de Maria Alzira Seixo, que destaca o facto de as suas narrativas não serem lineares, apresentando-se como textos onde os caminhos se bifurcam pela manipulação dos dados cronológicos, manifestada nas progressões e antecipações constantes que já antes mencionámos. Além disso, “a noção de fluxo contínuo do pensamento não obedecendo a qualquer imposição exterior, limando arestas e arredondando cantos por uma perfeita acção erosiva, é uma ideia que parece ser primária para a compreensão de qualquer obra de Agustina Bessa-Luís” (SEIXO, 1987, p. 62).

Temos, a digladiarem-se nas páginas deste romance o tempo contínuo do narrador e o tempo descontínuo das personagens; e “se há uma duração contínua no discorrer da autora, ela não existe na transmissão dos seres que constituem o universo romanesco” (*id.*, p. 70). Para nós, leitores, não há factos, mas apenas aquilo que um narrador onisciente nos conta.

5 Manoel de Oliveira e o tempo no cinema

Habitado que está a ouvir tanto críticas muito boas, como críticas muito más, Manoel de Oliveira não é um realizador de meio-termo. Com ele, ou se fica cativado ou se detesta; ou

se ama, ou se odeia. Sabendo nós, à partida, que não é do agrado de todos (diríamos, até, que é apenas do agrado de uma minoria), o que será que contêm os filmes deste português que brilha no mundo da sétima arte, e que, hoje, aos noventa anos, acaba de ganhar outro galardão no Festival de Cannes, com o seu novíssimo filme *Cristóvão Colombo – O Enigma*.

Onde uns verão planos repletos de uma poesia muito própria, outros julgarão o porquê de tamanha afeição pela ausência de movimento. Onde uns encaixarão a sensibilidade, outros tentarão, não poucas vezes, descobrir bons motivos para permanecer consciente. Onde uns deslindarão uma estética representativa original e identificativa, outros porão em causa a opção assumida de filmar uma espécie de peça de teatro. No meio de tudo isto, aos poucos, temos vindo a perceber de que lado da barricada se colocou a crítica europeia, e de que lugar na plateia escolheu o público português.

Por diversas vezes, Manoel de Oliveira tem trazido para as luzes da ribalta internacional adaptações cinematográficas de romances ou peças de teatro de autores portugueses. Levando aos quatro cantos do mundo Camilo Castelo Branco, Agustina Bessa-Luís, fazendo com que sobre eles se lancem outros olhares, desta feita numa crítica interartes.

Vale Abraão, um desses filmes, foi apresentado no Festival de Cannes de 1993, onde, pela Quinzena dos Realizadores, foi alvo de uma Menção Especial, mostrando aos cinéfilos e aos apreciadores do romance agustiniano que ali está o fruto de uma prolífera dupla: Manoel de Oliveira e Agustina Bessa Luís.

Baseado no romance da segunda, o *multi* aclamado realizador português filma, conforme já se disse, a história da ‘*Bovarinha*’ portuguesa e contemporânea (do período falido das vinhas do Douro, algures na década de 80 do século XX), Ema Paiva.

Depois de Cannes, Manoel de Oliveira e o filme em questão marcaram presença em inúmeros festivais, de onde se destaca a Mostra de São Paulo, o Festival de Cinema de Nova Iorque ou o Festival de Berlim.

Temos, pois, uma Ema que encarna os preceitos, os dissabores e os defeitos de uma verdadeira ‘*bovarinha*’ falubertiana que vive em Portugal, ou pelo menos assim podemos ler na contracapa do livro: “A recriação duma Bovary, destinada a servir de guião para um filme de Manoel de Oliveira, trouxe à Autora a necessidade de descobrir a natureza flaubertiana que concebeu Ema e a tomou como seu espelho” (VA, 2005, contracapa). E se antes de lermos o romance de Agustina e vermos o filme de Oliveira, pensamos que isto mais não é do que uma

sugestão, pura estratégia comercial e de marketing, depois de o fazermos depressa se nos esclarecem todas as dúvidas²⁵.

E mais do que sugeri-lo, Manoel de Oliveira, e Agustina, essencialmente, demonstram-no, quer através de sugestões várias, como a presença física do próprio livro, quer mesmo através do epíteto que a heroína arrecada da sociedade que a abraça: “a Bovarinha”.

Vale Abraão conta-nos e recita-nos, literalmente, o percurso de Ema, que se vê envolta por um mundo másculo, onde as diferenças se agudizam a cada colheita que se cumpre. De Cardeano a Paiva, nada nela se alterou, isto no que toca à essência. Pois essa já lá estava, desde que aquela mãe, que morre quando ela tinha seis anos, a deu à luz.

Num jogo constante com a memória dos factos passados, Manoel de Oliveira vai fazendo cumprir um tempo presente que, no romance, se situa entre um antes e um depois. Aqui, as personagens/os actores falam, dão corpo e voz a um diálogo que Agustina, muitas vezes, apenas sugere. Outras, cumpre-se a tal transcrição literal. Letra a letra, palavra a palavra. Junta-se o tom, a expressão e a força do presente em que se vive o não vivido.

Logo de início somos apresentados a uma Ema ainda juvenil, delicadamente representada por Cecile Sanz de Alba, que vive, mimada e enclausurada, na casa de seu pai, Paulino Cardeano, na pessoa de Ruy de Carvalho.

É nesta quinta, o Romesal, que Ema, encarnada pelo fulgor e vivacidade de Leonor Silveira, cresce, e é dela que nunca conseguirá sair, mesmo quando o faz, ali deixa sempre uma ligação. É nela que passa a infância que nunca terminou, que se sente senhora e segura, onde as criadas, de tanto respeito e admiração, são amigas íntimas. Daqui sai Ema, por casamento, com Carlos Paiva, representado com subtileza por Luís Miguel Cintra, um médico com tanto de absorto como de inerte, que de romantismo conhece pouco ou nada, e que da mulher conhece menos.

Como *decalque aprimorado* que é de uma verdadeira *Madame Bovary*, Ema não vai muito além dos seus romances adúlteros e do seu final trágico. Perderíamos até vê-la como fruto da sociedade claustrofóbica e tacanha que a rodeia, mas talvez forçados por um Naturalismo que em Agustina não encaixa.

²⁵ No filme *Vale Abraão* temos o retomar do bovaryorismo, na sua génese um homem que fala de mulheres, por parte de Agustina Bessa-Luís, uma mulher que fala de mulheres, passando em terceiro grau por Manoel de Oliveira, numa espécie de voltar às origens, mas desta feita com um acréscimo valorativo, já que beneficia da filtragem feita pela autora do romance: “Se fizer, eu mesmo, a adaptação, tenho uma visão exterior. Se, pelo contrário, trabalho em colaboração com Agustina, nunca estou de fora. Pelo meu procedimento, tenho uma visão distanciada em relação a ela, o que me obriga a uma interpretação pessoal” (BAECQUE, 1999, p. 72).

À medida que cresce e que se olha ao espelho que Manoel de Oliveira lhe deu para as mãos ou lhe colocou diante dos olhos, Ema refugia-se na sua beleza, à semelhança daquela que se esconde por detrás das letras de Agustina. De vez em quando olha o passado e revê algo que na linearidade do filme não tem lugar, apenas é sugerido, tomando por base uma descrição, um comentário ou uma opinião que o narrador onisciente do romance deixa aos seus leitores.

Ema casou sem amor. Na verdade, ela era incapaz de amar verdadeiramente, ainda que, tanto no filme como no romance, passe o tempo todo na busca de um amor verdadeiro, não se permitindo, no fundo, mais do que os prazeres carnis ou a satisfação da presença de alguém, molestada que foi por uma solidão enfadonha.

Os seus romances são, pois, a prova de que algo com ela não está bem. E nem os seus confidentes, os Pedros, Lumiães (Luís Lima Barreto) e Dossém (João Perry), foram capazes de encontrar justificação para tal ‘*desnorteamento*’. Osório (Diogo Dória), o *dandy* rico e charmoso; Fortunato (Filipe Cochofel), o camponês robusto e forte; ou Narciso (Joaquim Nogueira), o jovem génio musical são os amantes, parte integrante do *cardápio*, que vão desfilando aos olhos do marido apático e da sociedade alerta.

Tudo isto seria apenas um filme simples e sem qualquer novidade, se não tivesse pelo meio a arte e o engenho de um realizador arguto e eficaz como Manoel de Oliveira. A isto devemos juntar o som da *Sonata ao Luar*, grandes planos de um Douro aldeão e uma *slow motion* sempre característica mas que, se nalguns casos enriquece, noutros desfavorece o emotivo da encenação.

Teatral, bem à maneira de Manoel de Oliveira, poderá ser o adjectivo usado para qualificar algumas representações. Algures, a inexpressividade de uma Ema jovem, por exemplo, mistura-se com uma dicção cuidada, é certo, mas que se por vezes evidencia a força de uma expressão, noutras deixa em aberto o que se poderá esperar de um mordomo que se limita a espreitar por entre o mosquiteiro. Surpresa a nossa quando regressa para ‘pedir a senhora em casamento’.

Os planos interiores, por vezes requintados, noutras ocasiões tristes e enfadonhos, mostram-nos um Douro à beira da falência, depois de arruinadas muitas famílias que teimam em trancar-se dentro das grandes propriedades que quase nada produzem. Talvez, como Paulino Cardeano, estejam à espera de um ano de boa colheita para venderem tudo e emigrarem, pois já nem as filhas querem casar. É moda ser mãe solteira, seguir as pegadas de uma Tomásia de Fafel a quem nem vemos o espectro, mas que Agustina faz questão de descrever com algum cuidado.

Há quem veja neste filme, à boa maneira de Oliveira, e como ele tão bem sabe fazer, uma versão documental do romance de Agustina Bessa-Luís, na medida em que representa uma excelente caracterização de uma vivência de aldeia, de um Portugal fechado sobre si mesmo e sobre uma cultura religiosa e mesquinha. Uma caracterização de um lugar, por vezes transformado num “não-lugar”, a meias com um modo de vida, sem grande enfoque de acção. Não serão os filmes de Manoel de Oliveira, com especial destaque para o que aqui temos em análise, *Vale Abraão*, um bom exemplo do cinema narrativo? Ou seja, não será verdade que este filme mostra e patenteia um modo particular de veicular a narratividade? Consideramos que sim, já que estamos perante um filme expressivo, que coloca a tónica na forma como problematiza e exprime a realidade, mantendo uma relação intertextual com o romance de Agustina Bessa-Luís e o seu reconhecido valor estético.

Atrevemo-nos a dizer que o cinema consegue, de uma forma mais imediata, dar forma à temporalidade humana, na medida em que por meio da imagem mais facilmente o leitor/espectador consegue alcançar a visibilidade do acontecimento, proporcionado de forma muito particular pela sugestão e pela imagética que o texto literário, neste caso o romance, encerra.

Repare-se que na passagem do romance a filme, houve o cuidado do realizador e argumentista, Manoel de Oliveira, de fazer prevalecer o critério da fidelidade, não só relativamente à história em si, enquanto matéria diegética, moldada por um espaço próprio e um tempo específico, mas também no que respeita às falas das personagens, parecendo-nos, não de somenos vezes, o ecoar do texto agustiniano. E a nosso ver, tudo isto foi feito de forma a fazer com que a qualidade do filme não saísse prejudicada.

E aqui talvez seja pertinente voltarmos a referir que os diálogos existentes no texto do romance foram decalcados e colocados na boca das personagens do filme. Ainda assim, sendo que o texto do romance não é muito rico em discurso directo, Manoel de Oliveira teve o cuidado de adaptar, de forma criativo-imaginativa, as palavras da autora às falas que deveriam ser proferidas pelas suas personagens, transformação que se justifica pela necessidade de se ajustarem melhor ao discurso cinematográfico.

Quando tal não acontece, temos a *voz off* ou narrador a ‘ler’ o que Agustina escreveu, por assim dizer. Ou seja, digamos que estamos perante uma ‘transcrição literal circunstancializada’, no sentido em que foram, como se disse, adaptadas as palavras de Agustina às personagens em diálogo. Até certo ponto, trata-se de um dar vida ao texto.

Atentemos no filme. Vejamos, por exemplo, a cena em que Carlos chega ao Romesal à procura de um bom vinho para oferecer. Que lhe diz Paulino Cardeano? Não será o que está

no texto da romancista? É, pois, sem qualquer dúvida: “- Não tenho, mas pode-se arranjar. Mas é caro, doutor. É bebida de reis; e mesmo os reis bebem zurrapa e julgam que são bem servidos. Eu sou conhecedor e posso jurar...” (VA, 2005, p. 11). Mas, convém não esquecermos que *Vale Abraão* é um filme cujo discurso narrativo está implícito nas próprias imagens e no próprio argumento. Ali temos a nudez do cinema, que é, em si, matéria visual.

Os diálogos, esses, são construídos, ou melhor, organizados segundo uma linha de olhar que se coloca a meio caminho entre o interlocutor em cena e o espectador que nós somos no exterior dessa cena. São traçados vários planos no interior da cena filmada segundo uma arquitectura especificamente teatral.

Diz-nos Eduardo Prado Coelho, a propósito do filme *Francisca*, mas que facilmente se pode aplicar ao *Vale Abraão*, que “os textos que Manoel de Oliveira escolhe são deliberadamente literários, porque só o excesso da literatura [e acrescentamos nós, em particular das obras de Agustina Bessa-Luís, por exemplo] permite chegar ao lado obscuro do real” (PRADO COELHO, 1983, p. 128).

Esbarrando na inverosimilhança, o realizador consegue criar um ambiente adequado ao ‘desenvolvimento’ de personagens complexas, como Ema Paiva, que, além do brilhantismo da criação cinematográfica, conseguem transmitir fielmente aquilo que a autora do romance procurou atingir com a sua intriga, merecendo, aqui, destaque, como é óbvio, o desempenho exuberante da actriz Leonor Silveira.

Será que também aqui, em *Vale Abraão*, Manoel de Oliveira procurou *teatralizar o cinema*, como aconteceu noutros filmes seus²⁶? Possivelmente. Reparemos na maneira de filmar: será que essa mantém a oposição cena/espectador? Aqui as expressões chegam a tocar aquilo que não tem expressão. Lembremo-nos, por exemplo, da cena em que Ema contempla o cantar dos canários, à beira da gaiola.

Em *Vale Abraão* temos, pois, uma narração de uma história, ou seja, temos as vivências de Ema contadas em sequência.

6 Do romance ao filme: outras semelhanças e diferenças

Conforme temos vindo a demonstrar, são muitas as associações e relações de proximidade que se podem estabelecer entre o romance de Agustina e o filme de Oliveira, nomeadamente no que toca ao tratamento do tempo, tal como temos vindo a enunciar.

²⁶ Veja-se o exemplo de *Francisca* e os argumentos apresentados por Eduardo Prado Coelho no texto já mencionado (PRADO COELHO, 1983).

Entre estes dois ‘textos’ cria-se, pois, uma relação de intertextualidade, na medida em que temos uma interpretação de signos verbais (o romance de Agustina) por meio de signos de sistemas semióticos não verbais (o filme de Oliveira), dando lugar àquilo a que Roman Jakobson chama de “tradução intersemiótica”.

De acordo com algumas ideias expressas por Sérgio Guimarães de Sousa, será indiscutível a influência da literatura na construção do texto cinematográfico. Com efeito, o cinema e a literatura partilham ambos um conjunto de homologias estruturais, como diria Umberto Eco, a começar pela presença transnarrativa das categorias do espaço e do tempo, algo que, de resto, já temos vindo a afirmar. Note-se que o cinema, fruto da sua *tenra idade*, configurou grande parte da sua estética a partir do sistema semiótico literário.

É sintomático que Griffith²⁷, aquele que a crítica celebra como pai do cinema enquanto arte (arte de ficcionar eventos), terá equacionado as formas básicas da representação fílmica a partir da narrativa de Dickens, nomeadamente o signo técnico-narrativo da montagem paralela, como sublinhou Eisenstein²⁸. A própria prática fílmica de Einstein colhe inspiração na poética literária.

Ainda assim, e segundo as palavras do próprio Manoel de Oliveira, “é preciso ter bem presente no espírito que um livro nunca se pode confundir com um filme, e que nunca um filme se pode confundir com um livro. São dois meios diferentes de *falar da vida*”²⁹ (BAECQUE, 1999, p. 70).

Da sua relação com Agustina Bessa-Luís, Manoel de Oliveira diz-nos: “do que gosto no meu trabalho com ela, é que é absolutamente livre: ela escreve com plena liberdade um livro, mesmo que seja a partir de uma sugestão minha, e eu faço o filme com inteira liberdade” (BAECQUE, 1999, p. 71).

²⁷ Griffith foi considerado o pai da gramática cinematográfica, uma vez que foi uma figura chave no estabelecimento de um conjunto de códigos que se tornou a coluna dorsal da linguagem cinematográfica. Foi particularmente influente ao popularizar a montagem paralela – o uso da montagem para alternar diferentes eventos que ocorrem simultaneamente, de forma a causar o *suspense*. Os seus trabalhos caracterizam-se por uma actuação frontal, com gestos exagerados, movimentos de câmara mínimos e a ausência de focos subjectivos.

²⁸ Tendo estudado os filme de Griffith, as experiências de montagem de Lev Kuleshov e as técnicas de re-edição de Esfir Shub, Eisenstein convenceu-se de que no cinema se podem manipular espaço e tempo para criar novos significados, especialmente se as imagens não estivessem somente ligadas, como Kuleshov sugeria, mas justapostas. Porque acreditava que o seu dever como artista era contribuir para a criação de um novo estilo de vida para o seu país, Eisenstein abraçou o meio fílmico como uma das mais eficientes ferramentas ao serviço da propaganda comunista. Contudo, apesar de *A greve* ser uma condenação do czarismo, é também uma inovadora obra de arte. Com este filme, este realizador sem experiência ingressou de imediato no grupo dos cineastas de vanguarda soviéticos, alemães e franceses. Este seu filme está repleto de ângulos de câmara expressionistas, reflexos em espelhos e metáforas visuais.

²⁹ Sublinhado dos autores.

O meu trabalho foi no sentido de criar uma outra ordem porque era impossível traduzir o caos genial do livro de Agustina em cinema. Vi o que me parecia mais importante e arrumei em diferentes sítios, muito seduzido pelas casas que encontrei no Douro, cada uma delas a representar um carácter diferente, mas ao mesmo tempo uma certa mentalidade de família diversa. (LEME, 2002)

E, de facto, o que temos neste filme é uma interpretação, uma leitura possível do romance de Agustina, com o toque pessoal de um grande conhecedor da arte do cinema e das técnicas que por detrás de um grande ecrã se escondem, que se deixa guiar pelos sentidos. Sentidos esses que o levaram a seleccionar as passagens do texto agustiniano que havia de ser ‘declamadas’ pelo narrador do seu filme, tentando sempre fazer com que a palavra seja autónoma da imagem e vice-versa. Vejamos, por exemplo, a cena em que Carlos e Ema vão à missa, na pequena capela da localidade. Pelas imagens de Manoel de Oliveira torna-se evidente a hipocrisia religiosa em que as personagens vivem. Não falam, apenas se ouvem as palavras do padre e as rezas que acompanham a missa. Conseguimos imaginar, por força das imagens, os comentários que se haviam de fazer, os pensamentos que povoam as cabeças dos restantes *fiéis*.

A imagem é, pois, independente da palavra, assim como esta não sobrevive apenas pela imagem, ainda que da sua junção se obtenha um conjunto ameno e eficaz. E aqui podemos incluir, também, a música, algo que não está presente no romance de Agustina Bessa-Luís mas que resultou muito bem no filme.

Mas o realizador não se fixa apenas no texto, não filma apenas aquilo que as palavras de Agustina evocam. Vai mais além, e para isso usa a sua imaginação, apelando, sempre, aos sentidos. Lembremo-nos, por exemplo, da cena final em que Ema corre por entre um pomar de laranjeiras. Agustina não fala em frutos, muito menos em laranjas e laranjeiras. O porquê desta opção do realizador? Certamente porque *sentiu* que havia de transmitir algo mais. A conotação e a sugestão da laranja e da laranjeira com a virgindade e a pureza inicial não estarão ali *escondidas*? E convém não esquecermos que Ema vai a caminho do suicídio, numa ânsia de encontrar as suas origens.

Com *Vale Abraão*, Manoel de Oliveira apela a um cinema de sensações, mais do que à sedução de um cinema de sentimentos. Temos a presença de todas as cores da natureza, temos todos os sons do quotidiano, temos os cheiros das cozinhas e dos cigarros que Ema aspira, temos música, gestos, formas e deslocamentos.

Esse mesmo reino dos sentidos é aquele que Maria do Loreto ‘encurrala’ no quarto que providenciou para o marido saciar os seus prazeres com luxo, higiene e conforto. A sensualidade daquele refúgio anima um movimento erótico, em parte graças aos planos que

Oliveira nos dá das entradas e das saídas, numa espécie de movimento secreto e perpétuo, de uma relação sexual que passa da vida à morte, do momento em que se entra ao momento em que se sai.

Vale Abraão de Oliveira poder-se-ia resumir a uma sucessão de entradas em cena, onde se fazem apresentações, como acontece com as três criadas na cozinha, e de saídas de cena, como o último e grave olhar que nos dirige a velha tia ao fazer o sinal da cruz. Há também as chegadas e as partidas das viagens repetidas de Ema ao Vesúvio ou o extraordinário plano da partida da muda Ritinha com a trouxa na cabeça, as entradas e saídas em casas burguesas, as idas e regressos amorosos³⁰.

Neste filme, como em tantos outros deste realizador, qualquer ‘entrada em cena’ ultrapassa a alusão técnica e torna-se actividade física: veja-se o momento da chegada ao baile de Ema, que marca a sua entrada no mundo, soberbamente sublinhada pela pelo plano de fundo que sucede ao instante de hesitação antes de entrar no salão. E o tempo nunca pára no cinema, porque este não descreve, mostra.

A dualidade que Agustina Bessa-Luís engendrou para Ema é, também ela, muito bem captada pela câmara de Manuel de Oliveira. Temos uma mulher que se situa, pois, entre dois amantes, entre dois locais, entre a vida sonhada e a realidade da sua existência, colocada que está numa espécie pedestal entre a vida e a morte. E com muita sensualidade e erotismo, na subtilidade de um olhar, de um toque ou de um movimento, o *Vale Abraão*, de Manoel de Oliveira perturba-nos, desde o início até ao fim, com a presença constante de uma presença feminina difundida no tempo e no espaço.

Não podemos deixar de reparar, também, que a *voz off*³¹, que marca presença do início ao fim do filme, em jeito de narrador³², acrescenta algo mais à imagem, não a substituindo³³. É, pois, esta entidade, chamemos-lhe assim, que abre e encerra o filme, apelando à ideia de que o filme começa e acaba com a palavra, servindo-se dela, também, para contar a história.

³⁰ Nota especial para a importância das portas, janelas e varandas na apresentação das personagens ao longo do filme e a sua contribuição para o próprio desenrolar da acção, por assim dizer.

³¹ Em *Vale Abraão* é esta entidade [chamemos-lhe assim] que abre e encerra o filme, apelando à ideia de que o filme começa e acaba com a palavra, servindo-se dela, também, para contar a história.

³² Ainda que o narrador de *Vale Abraão* não participe na história narrada, a verdade é que ele se reveste de uma autoridade demiúrgica inquestionável, traduzida por um saber sem limites, que a focalização omnisciente claramente reforça. Os juízos críticos e as opiniões revestem-se de pormenores, mostrando o conhecimento que tem do desenrolar dos acontecimentos e do desempenho e destino de todas as personagens da história.

³³ Podemos entender a presença desta *voz off* como a intenção do realizador em nos dar a conhecer os conteúdos mentais e psíquicos das personagens (subjectividade da consciência) que as imagens do seu filme não nos mostram (*mostração*), indo um pouco além daquilo que Mitry entende estar inerente ao filme, ao dizer que ele “suggère, sous-entend, mais ne tire aucune conclusion (en principe) e laisse ce soin au spectateur” (MITRY, 1963, p. 137). Destaque, aqui, para o maior realismo que, muitas vezes, o cinema consegue alcançar, quando comparado com a literatura.

Ainda que o cinema seja, frequentemente, associado à acção, abolindo a palavra, aqui parecemos que é a acção que está um tanto ou quanto deslocada: é ela quem dilacera e trespassa a palavra. E isto não impede que não haja momentos de alternância, em que cabe à acção tomar o controlo da filmagem, da cena.

Assim, tal como no romance de Agustina temos a presença de um narrador heterodiegético e onisciente, também no filme de Manoel de Oliveira notámos, sem qualquer esforço ou atenção redobrada, a presença dessa *voz off* que brilhantemente nos narra a história, assumindo as mesmas características heterodiegéticas e oniscientes do narrador do texto literário.

E se a lentidão da prosa poderia ser, à partida, oposta à correria do filme, com Manoel de Oliveira tudo é diferente. O tempo passa devagar, qual rio Douro que, por entre montanhas de encostas vinhateiras, para serpentear a imagem que nos passa diante dos olhos. São retratos, verdadeiros quadros animados pela lentidão dos peixes gigantes que Ema disse um dia ver a saltarem das águas do rio.

Não podemos esquecer de que há uma dimensão social do cinema que se contrapõe a uma dimensão pessoal da literatura. A literatura está mais distante da lógica consumista do que o cinema. Os cenários alternam-se entre o que se supõe ser a vida real e o que se supõe ser a literatura, entre o que se supõe ser o cinema e o que se crê ser o teatro.

Podemos argumentar de que não temos uma Ema com o seu carro amarelo, não temos o nascimento quase tardio de um terceiro filho, não temos a viagem até Carlão em busca de uma herança que não era a sua. Isso é o que encontramos no romance de Agustina.

Situado na mediação do artifício, neste filme temos, também, algo novo. Temos um confronto de ciúmes entre Caíres e Fortunato, temos uma Ema adolescente com cabelos loiros em vez dos “cabelos pretos [que] caíam sobre a grossa lã como um rio de tinta entornada.” (VA, 2005, p. 11). É aqui que entra a liberdade do argumentista e do realizador, inevitáveis para que se consiga uma melhor e mais eficaz adaptação.

Estamos, de facto, no cinema da palavra, onde cada sílaba tem a sua função, onde cada suspiro tem um fundamento e onde os actores não dão um passo em vão, ou, se preferimos, em falso. Tudo é medido ao pormenor, sem esquecer a luz, o som ou o guarda-roupa³⁴. E porque estamos perante uma adaptação de um texto literário, o produto final resulta da

³⁴ “Nada ali é para encher, nem a música. São tudo valores participantes. As músicas são cinco *Clairs de Lune*: Beethoven, Debussy, Strauss, Schumann e Fauré. Cada uma é dedicada a um personagem: Strauss para as coisas mais mundanas, Schumann para as mais dramáticas, por exemplo. Acho que sim, que isso tem a ver com o folhetim; Ali não se contam histórias, uma história serve para contar muitas histórias adjacentes e que são importantes para a vida dos homens. Está tudo implícito, nada está de fora, desde a androgenia até ao futuro da Europa. Tudo forma um volume de água que corre no rio de *Vale Abraão*” (CÂMARA, 1993).

combinação particular que o realizador opera a vários níveis – em função da sua capacidade estética e do seu orçamento – desde a motivação da escolha e as opções que faz ao nível da adaptação, até ao tipo de realização e montagem, ao elenco de actores e à selecção da equipa técnica auxiliar.

Diz-nos Agustina a propósito da relação e às diferenças que existem entre o cinema e a literatura:

Um livro é mais para ser reflectido. O cinema é imagens, são emoções imediatas. Por exemplo: quando faço uma descrição pormenorizada, é uma espécie de entretenimento, é aquilo que no cinema se pode chamar uma pausa. É como quem diz – agora não esperem nada, simplesmente as coisas não acontecem. Pode também ser para criar um suspense. Hoje estreia-se o *O Crime do Padre Amaro*, que ainda não vi. Mas no Eça, quando ele se dedica a um pormenor, é sempre para não dizer o que é essencial – é o seu lado secreto... (LEME, 2002).

Entre *travellings* (câmara móvel), *flash-backs* e muitos *zooms*³⁵, Manoel de Oliveira consegue, assim, passar para o cinema a *Bovarinho portuguesa* que as palavras do romance de Agustina Bessa-Luís conceberem e lhe deram a conhecer, acrescentando, contudo, a particularidade do seu sensacionismo e a argúcia do seu olhar, bem presente na construção de encadeamentos narrativos que enceta. É talvez por isso que o seu *Vale Abraão* resultou num filme verdadeiramente fantástico.

Pela montagem linear (ordem lógico cronológica) que Manoel de Oliveira adoptou, quase na íntegra, em *Vale Abraão*, podemos dizer que estamos perante um filme se centra no tempo presente (abalado pela *força da voz off*), distanciando-se, assim, do romance (que, como já se disse, abarca dos três tempos de uma só vez – anacronias).

Só os *fora de campo* contribuem para uma espécie de fragmentação visual que bipolariza o *continuum* espaço-temporal (que no livro temos de ser nós a organizar), enriquecendo o filme com aquilo que a imaginação e a perspicácia do espectador poderá, eventualmente, vislumbrar. Veja-se, por exemplo os momentos em que Ema se põe à janela ao longo do filme.

Na verdade, essa mesma fragmentação está também presente no romance. Atente-se, por exemplo, quando Agustina descreve Ema a olhar o rio, da sua janela, através do binóculo. Aí, a outra margem é-nos apresentada como dando a ideia de ruptura ou de descontinuidade com o meio que a envolve. O que nos interessa é uma parcela, apenas. É aquilo que o binóculo consegue alcançar.

³⁵ Veja-se, por exemplo, ao momentos em que temos um grande plano do quadro da Senhora, na casa do Vesúvio, e as implicações que daí podem ser retiradas.

Este poderá ser um exemplo de como a literatura poderá ir buscar ao cinema algumas particularidades da sua concepção. Parafraseando Aguiar e Silva, podemos dizer que a câmara cinematográfica ensinou o escritor de textos narrativos a converter a focalização em estrita objectividade visual. Ou seja, “tal como a câmara cinematográfica recolhe e fixa, sem comentários e interpretações, os objectos, as coisas, a exterioridade, os movimentos e os actos das personagens”, alguns escritores constroem “uma narrativa como que ‘não narrada’, uma narrativa como que entretecida e ordenada pela visão neutral de uma câmara de filmar (‘camera eye style’)”. (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 179).

Ainda que com pouca incidência ou particularidade, a manipulação artificial da luz e da sombra, nomeadamente nos momentos em que a acção se desenrola em espaços fechados (lembremo-nos, por exemplo, do momento em que Caíres entra no quarto de Osório e abre as cortinas, deixando entrar um clarão pelo quarto – e o efeito causado em Ema), na ânsia de encontrar efeitos ópticos que nos transmitam, a nós espectadores, primeiro uma maior veracidade e depois aquilo que, na escrita, diríamos situar-se nas ‘entrelinhas’.

Não podemos terminar, sem antes lembrarmos as palavras de Umberto Eco a propósito, precisamente, da temporalidade da literatura e do cinema e das consequências que essa mesma temporalidade poderá operar no texto literário e no filme:

Ora, a diferença entre a acção fílmica e a acção narrativa parece ser a seguinte: o romance diz-nos “aconteceu isto, depois isto, etc.”, enquanto o filme nos coloca perante uma sucessão de “isto+isto+isto, etc.”, uma sucessão de representações de um presente, hierarquizáveis apenas na fase da montagem. (ECO, 1986, p. 192).

Em jeito de conclusão de tudo o que acabámos de dizer, apraz-nos saber que o cinema talvez não existiria sem a literatura que o precedeu, na qual foi ancorar grande parte das suas estruturas narrativas romanescas, ensaísticas e poéticas.

E não podemos esquecer que o cinema, à semelhança da literatura, é uma arte que se agarra à dimensão temporal da vivência humana – “é uma arte temporal”, diz-nos Aguiar e Silva (1990, p. 178) – pelo que a transposição semiótica de alguns romances para o grande ecrã terá de basear-se, principalmente, nas particularidades que essa categoria narratológica ditar.

Ainda que se possa por de parte as questões de fidelidade (proximidade ou afastamento da narrativa fílmica em relação à narrativa literária), há questões de natureza estrutural que não podem ser ignoradas.

Cabe sempre ao realizador optar por seguir as regras apresentadas pelo escritor. No caso presente, Manoel de Oliveira, pôs de parte a *montagem alternada* usada por Agustina em

Vale Abraão, e optou por uma montagem mais linear, ainda que com alguns laivos de fragmentação e de descontinuidade, sublinhando a relação intrínseca que a narratividade e a temporalidade manifestam, no tocante à ordem, à sequência, à transformação e à duração.

Pois bem, a história vive tanto da integração num tempo linear do conhecimento e da acção, quanto da ilusão em que esse tempo se suspende e ela é convertida ao princípio e ao fim de todos os tempos. O filme resulta, assim, da realização cinematográfica pessoal de Manoel de Oliveira do texto literário de Agustina Bessa-Luís, que, de resto, esteve na sua origem³⁶. E é pois neste sentido que Michael Klein afirma: “A film of a novel, far from being a mechanical copy of the source, is a transposition or a translation from one set of conventions for representing the world to another” (1981, p. 3).

Só combinando metodologias de análise textual e metodologias de análise fílmica, e tendo consciência de que os dois sistemas de modelização em causa são completamente diferentes, podemos apreender a metamorfose que o filme representa. Consoante as especificidades de cada sistema semiótico (o literário e o cinematográfico) assim se poderão encontrar especificidades próprias na produção do sentido.

Referências

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

BESSA-LUÍS, Agustina. *Vale Abraão*. Lisboa: Guimarães Editores, 5ª ed., [1.ª 1991], 2005.

FILMOGRAFIA ACTIVA

OLIVEIRA, Manoel de. *Vale Abraão*. Lisboa: Madragoa Filmes, 1993.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

SOBRE AGUSTINA BESSA-LUÍS (INTERPRETAÇÃO E CRÍTICA)

ANTUNES, Manuel. Os Incuráveis. In: ANDRADE, Maria Ivone de Ornellas (org.). *Legómena: textos de teoria e crítica literária*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 460-5.

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. Camilo, Agustina e Oliveira: A adaptação como fenómeno de diálogo textual e identificação estética. *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada – Estudos Literários/Estudos Culturais*. Évora, Universidade de Évora, v. II, 2001.

BULGER, Laura Fernandes. Configurações e transfigurações em *Vale Abraão* de Agustina Bessa-Luís. *Colóquio Letras*. N.º 131, pp. 178-190, Jan Mar 1994.

³⁶ “When a literary work is translated into a film, it is metamorphosized not only by the camera, the editing, the performances, the setting, and the music, but by distinct film codes and conventions, culturally signifying elements, and by the producer’s and director’s interpretations as well” (KLEIN, 1981, p. 5).

- DUMAS, Catherine. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*. Lisboa: Campo das Letras, 2002.
- HELENO, José Manuel. *Agustina Bessa-Luís: a paixão da incerteza*. Lisboa: Fim de Século, 2002.
- LEME, Carlos Câmara. Agustina Bessa Luís: vou ter mais cuidado com Oliveira. *Público*, de 15 de Novembro de 2002.
- LOPES, Silvina Rodrigues. Crítica a Agustina por Agustina. *Colóquio Letras*. N. 97, pp. 78-84, Mai-Jun, 1987.
- _____. A inteligência contagiante – sobre a obra de Agustina Bessa-Luís. In: *A aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral Edições, 1990, pp. 109-120.
- _____. *Bruscamente* – sobre a obra de Agustina Bessa-Luís. In: *A aprendizagem do incerto*. Lisboa, Litoral Edições, 1990^a, pp. 121-127.
- _____. *Agustina Bessa-Luís - As hipóteses do romance*, Coleção Perspectivas Actuais. Rio Tinto: Edições Asa, 1992.
- LOURENÇO, Eduardo. Sobre Agustina. In: LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo – Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 1994, pp. 158-171.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *Agustina Bessa-Luís – o imaginário total*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.
- MARTINS, Manuel Frias. *O Mosteiro de Agustina Bessa-Luís. Sombras e Transparências da Literatura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 121-134.
- SEIXO, Maria Alzira. Agustina Bessa-Luís – Um tempo de derivação. *A palavra do romance – ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987, pp. 55-114.
- SILVA, Teresa Ribeiro da e Régis SALADO. Portrait de l’auteur en lecture: *Madame Bovary* au miroir de *Vale Abraão*. *Intercâmbio*, Porto, Núcleo de Estudos Franceses da Univ. do Porto, n. 2, pp. 84-122, 1992.
- SOBRE MANOEL DE OLIVEIRA (INTERPRETAÇÃO E CRÍTICA)**
- BAECQUE, Antoine de e Jacques PARSI. *Conversas com Manoel de Oliveira*, trad. Henrique Cunha. Lisboa: Campo das Letras, 1999.
- CÂMARA, Vasco. A Expulsão do Paraíso. *Público*, de 21 de Maio de 1993.
- COELHO, Eduardo Prado. Manoel de Oliveira: a vigília insuportável. *A Mecânica dos Fluidos: literatura, cinema, teoria*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 179-186, 1984.

COSTA, João Bénard da. Pedra de Toque: o dito eterno feminino na obra de Manoel de Oliveira. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa, Instituto Camões, n. 12-13, pp. 6-37, Jan-Jun 2001.

MARQUES, João Francisco. Manoel de Oliveira: a sedução do texto literário. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa, Instituto Camões, n. 12-13, pp. 82-89, Jan-Jun 2001.

SOBRE TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

ADAM, Jean-Michel e Françoise REVAZ. *A análise da narrativa*. Tradução de Maria Adelaide Coelho da Silva e Maria de Fátima Aguiar, Lisboa: Gradiva, 1997.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *A estrutura do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.

_____. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

_____. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 8ª ed., 1994.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Tradução do russo para o francês de Daria Olivier, Paris: Éditions Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *L'Analyse structurale du récit: Communications*. Paris: Éditions du Seuil, n. 8, 1981.

BELLO, Maria do Rosário Lupi e Ana Rita Soveral PADEIRA. *Narrativa e Arte*. Lisboa, Universidade Aberta, 2006.

BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Edições Arcádia, 1980.

COLLINI, Stefan (Dir.) *Interpretação e Sobreinterpretação* [textos de Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose]. Tradução Manuel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel, 1992.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Col. "Poétique". Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. *Discurso da Narrativa: Ensaio de método*. Prefácio de Maria Alzira Seixo, Tradução Fernando Cabral Martins, Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. Frontières du récit. In *L'Analyse structurale du récit: Communications*. Paris, Éditions du Seuil, n. 8, 1981.

_____. *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Col. Poétique. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

KRISTEVA, Júlia. *O Texto do Romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

- LOPES, Silvina Rodrigues. *A Legitimação em Literatura*, Coleção “Literatura”. Lisboa: Edições Cosmos, n. 5, 1994.
- MARTINS, Manuel Frias. *Sombras e transparências da literatura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- _____. *Matéria Negra: Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, Col. Literatura. Lisboa: Cosmos, 2ª ed. revista, n. 3, 1995.
- REIS, Carlos. *Construção da leitura: ensaios de metodologia e de crítica literária*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982.
- _____. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. LOPES. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 7ª ed., 2002.
- SEGRE, Cesare. *Os signos e a crítica*. Tradução Rodolfo Ilari e Carlos Vogt. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- SEIXO, Maria Alzira. A Narrativa e o seu Discurso. In GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa: Ensaio de método*. Prefácio de Maria Alzira Seixo, Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- _____. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2ª ed. rev. e comentada, 1987ª.
- _____. Narrativa e Ficção: Problemas de Tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo. In *Colóquio-Letras*, n.º 134, Maio-Junho de 1994.
- SOBRE CINEMA E A SUA RELAÇÃO COM A LITERATURA**
- BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica – o Caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e FCT, 2005, p. 21.
- CHATEAU, Dominique, André GARDIES, e François JOST (orgs.). *Cinemas de la modernité: films, théories*. Paris : Éditions Klincksieck, 1981.
- COSTA, Alves. *Breve história do cinema português – 1896-1962*, coleção Biblioteca Breve. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- CRAVEIRO, Maria José Rainho. A paisagem. Da página para o ecrã: os ritmos do mundo e da câmara. In *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Volume II – Estudos Literários/Estudos Culturais, Évora, Universidade de Évora, 2001.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução de José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1986.

- GEADA, Eduardo (Seleção, apresentação e notas). *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
- HERNÁNDEZ LES, Juan A. *Cinema e Literatura: a metáfora visual*. Tradução de Ângelo Peres e Isolinho de Sousa. Porto: Campo das Letras, 2003.
- KLEIN, Michael. Introduction: film and literature. In KLEIN, Michael e Gillian PARKER (eds.). *The English Novel and the Movies*. Nova Iorque: Frederick Ungar Publishing Co., 1981, pp.1-13.
- MARTIN, Marcel. *Le langage cinématographique*. Paris : Éditions du Cerf, 1968.
- MITRY, Jean. *Esthétique et Psychologie du Cinéma – 1. Les Structures*. Paris : Éditions Universitaires, 1963.
- _____. *Esthétique et Psychologie du Cinéma – 2. Les Formes*. Paris: Éditions Universitaires, 1965.
- NAVARRO, Ana Rita Padeira. Da personagem literária à personagem fílmica: *As Pupilas do Senhor Reitor* – um estudo de caso. *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Volume II – Estudos Literários/Estudos Culturais, Évora, Universidade de Évora, 2001.
- PINA, Luís de. *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Editorial Veja, 1977.
- RAMOS, Jorge Leitão. *Dicionário do cinema português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- REIS, Carlos. *O Crime do Padre Amaro* em cinema: O livro e o filme. *Jornal de Letras*, n. 840, de 11 Dez 2002, pp. 17.
- SEIXO, Maria Alzira (org.). *Discursos do texto*. Amadora: Livraria Bertrand, 1977.
- _____. *Análise semiológica do texto fílmico*, Coleção Práticas de Leitura. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.
- SADOUL, Georges. *Dicionário dos Cineastas*. Tradução Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 212.
- SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura – A adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Braga: Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, 2001.
- WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.