

Itinerários de Ema

A representação do espaço narrativo duriense em *Vale Abraão*, romance e filme

FERNANDA BARINI CAMARGO*

Resumo: Este estudo analisa o espaço duriense, destacando o rio Douro e a água como elementos narrativos fundamentais na obra de Agustina Bessa-Luís e no cinema de Manoel de Oliveira. É examinado o romance *Vale Abraão* (1991), de Agustina, considerando suas relações com *Madame Bovary*, de Flaubert, e o filme e guião de *Vale Abraão* (1993), de Oliveira. Investiga-se a adaptação literária para o cinema e explora-se a ideia de “espaço mater”, um espaço feminino conforme o define Gaston Bachelard. Enquanto Agustina privilegia o feminino, Oliveira aborda questões metafísicas universais, suavizando a tensão patriarcal presente na obra da escritora.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; Manoel de Oliveira; literatura portuguesa; cinema português.

.....

* DOI: <https://doi.org/10.34619/eo7x-pl1b>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5104-6808>
University College Cork, Department of Spanish, Portuguese, and Latin American Studies, T12K8AF
Cork, Irlanda.
FBariniCamargo@ucc.ie

Ema's journeys: the representation of Douro's narrative space in Vale Abraão, novel and film. This study examines the Douro region, focusing on the Douro River and water as key narrative elements in the works of Agustina Bessa-Luís and the films of Manoel de Oliveira. It analyzes Agustina's novel *Vale Abraão* (1991), exploring its connections to Flaubert's *Madame Bovary*, as well as Oliveira's 1993 film *Vale Abraão* and its screenplay. The study investigates the adaptation of literature into film and explores the concept of "maternal space," a feminine space as described by Gaston Bachelard. While Agustina highlights feminine themes, Oliveira addresses universal metaphysical issues, softening the patriarchal tension in her work.

Keywords: Agustina Bessa-Luís; Manoel de Oliveira; Portuguese literature; Portuguese cinema.



Engana-se quem julga que a relação entre Agustina Bessa-Luís^[1] e o cinema teve início após o seu *debut* no mundo da literatura. A sua experiência com a sala escura começara ainda na infância, quando frequentava as sessões de um cinema nos arredores do Clube do Porto, a casa de jogo que pertencera ao seu pai.

Agustina reconhecia a importância da cinematografia para a sua notoriedade na França, conquistada a partir de *Vale Abraão*. As compatibilidades entre a ficcionista e o realizador Manoel de Oliveira extrapolavam o *duo* literatura-cinema ou a origem nortenha em comum.

Não se deve negligenciar, contudo, que a história compartilhada entre os dois artistas se pavimentara com muitas pedras no caminho e também dessemelhanças. Aqueles que conhecem essa parceria sabem de seus saborosos desacordos. Num desses diálogos, refletiam acerca de seu processo criativo. Enquanto o realizador meditava sobre a própria criatividade como experiência no tempo, a romancista exteriorizava a sua maneira torrencial e disciplinada de escrever. Acreditamos que esse contraste

1. Em algumas passagens do texto, utilizamos o acrônimo ABL como forma abreviada de Agustina Bessa-Luís. No mesmo sentido, adotamos MO para Manoel de Oliveira e VA para *Vale Abraão*.

– a prática contemplativa de Manoel de Oliveira e o exercício literário diluvial de Agustina – não determinou as suas respectivas estéticas, porém muito nos diz sobre elas:

Manoel de Oliveira: Eu não sou nada racionalista, não é pela razão que eu chego à conclusão que devo fazer alguma coisa. Não, fico ali. Paro. Não vem a ideia, então, paro. E, de repente, dias depois, horas ou semanas depois, depende, vem-me uma ideia, e não sei de onde brota: vem do subconsciente. [...]

Agustina Bessa-Luís: Eu, por exemplo, tenho um processo de criação que considero desonesto. Escrevo rapidamente. Não faço resumos, quase não tiro nada a não ser durante as provas em que pode haver uma ligeira emenda. Mas de modo geral, escrevo rapidamente e em um texto muito perfeito, digamos assim. (Avella, 2007, pp. 67-69)^[2]

Em muitas de suas declarações sobre Agustina, Oliveira (2009) viria a qualificá-la com o adjetivo “**vulcânica**”. Três anos antes, ao comparar a escritora a Régio e a Camilo, afirmara que a “Agustina surge de modo mais malévolo” (Avella, 2007, p. 23). Eduardo Lourenço (2009, p. 40), por sua vez, atribuía à romancista o atributo “indomável”. Já o realizador Paulo Rocha definiria a autora como “uma bruxa com a faca nos dentes”^[3]. O que tais referências a ABL mostram quanto ao confronto entre a sua literatura e o cinema de MO? Agustina cruza a fronteira do que há de mais brutal e indecoroso no homem, fazendo com que as profundezas da alma humana, em seu caráter grotesco e complexo, venham a jorrar nas suas páginas. Esse é um território que Manoel de Oliveira se recusa a transpor, o que confirmamos em *Belle toujours* (2006), no qual o cineasta, em seu filme-diálogo com o buñueliano *Belle de jour* (1967), supostamente responderia à grande dúvida quanto ao que Henri Husson (Michel Piccoli) dissera a Pierre Serizy (Jean Sorel) sobre a prostituição a que a esposa de Serizy, Séverine (Catherine Deneuve)^[4], se submetia para a realização de suas

2. Transcrição de *Conversazione a Porto* (2006), documentário dirigido por Daniele Segre, que apresenta uma interlocução entre Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís. O transcrito foi publicado em Avella (2007).

3. *Manoel de Oliveira: o Caso Dele* (documentário, 2007).

4. No filme oliveiriano, a personagem Séverine Serizy é interpretada pela atriz Bulle Ogier.

fantasias eróticas. Opostamente ao que se poderia eventualmente esperar, MO arquiteta uma cinematografia pela manutenção da dúvida e do silêncio.

Recorrentemente, Oliveira preserva a instância de dúvida em seus filmes. Agustina, diversamente, ostenta em sua escrita um barroquismo linguístico cerebral, empenhado em dissecar os fundos abismos do espírito humano. A literatura agustiniana compara-se ao efeito que Dostoiévski obtém em *Crime e Castigo* (2002), menos pela submersão na mente de Raskólnikov do que pela construção de uma personagem como o seu antagonista, Svidrigailov, uma figura sombria e imoral. Convocamos ainda, em “A Revolta”, capítulo que antecede o conhecido “O Grande Inquisidor”, no Livro V d’*Os Irmãos Karamázov* (2012), o tipo de violência detalhada no discurso de Ivan Karamázov^[5], em seu empenho de testar a fé de Aliócha, seu irmão.

Dando sequência à dessemelhança no modo de representação dos assuntos e enigmas humanos em Agustina e Oliveira, vemos exemplaridade na maneira como o cineasta recria a sua Ema, em *Vale Abraão*. No romance, na primeira visita de Carlos ao Romesal, quando Ema ainda era uma adolescente, o narrador anuncia a sua entrada na sala: “Estava mais alta, a delgada cintura balançava dentro do grande *pullover* de pescador. E os cabelos pretos caíam sobre a grossa lã como um rio de tinta entornada” (Bessa-Luís, 2019a, p. 17). O “rio de tinta entornada” que Ema carrega nos cabelos é o mesmo rio que a impele para as suas águas, porque supre, na ausência da mãe, a imagem de ventre – “o rio na curva mole que se ia desfazendo desde a Régua trazia no ventre inchado algo de monstruoso” (p. 41). Vemos na literatura agustiniana a configuração da água enquanto atributo do campo semântico do feminino. O caráter monstruoso do Douro é igualmente um componente da caracterização das mulheres ficcionais de Agustina, uma vez que trazem em sua constituição qualquer coisa de maligno. Quando Manoel de Oliveira recria o seu *Vale Abraão* no cinema, reescreve as tais linhas da enunciação narrativa – “Ema parecia mais bonita, com os seus cabelos loiros a caírem-lhe como fios de ouro sobre a grossa lã do *pull-over* [sic] de pescador” (Oliveira, 1993, 9’38”-9’48”). É verdade que a citação escolhida se adequa melhor à aparência da atriz que encarna a jovem Ema no ecrã,

5. Ivan problematiza a existência de Deus, a partir de relatos cruéis. Essa ordem de matéria, a de assuntos controversos, aparece demasiadamente na literatura agustiniana – personagens que realizaram abortos, relações incestuosas entre pais e filhas, parricídio, violência, contestações acerca de uma suposta solidez bíblica, etc.

Cécile Sanz de Alba. Contudo, a alteração do texto suprime a ligação entre Ema e a sua ascendência feminina.

O realizador rompe com a tessitura narrativa de Agustina ao abandonar o nome composto da personagem – Ema Luísa, “como a mãe”. Oliveira transporta para o seu filme os laços entre Ema e a progenitora, ao fazer com que, em adulta, a filha tome nas mãos o retrato da mãe, em que a fotografia tem o rosto de Cécile Sanz de Alba. Todavia, atenua a força desse elo, amortecendo uma das mais marcantes características da literatura de ABL – a genealogia feminina. Tampouco se mostra gratuita a alteração da iconografia proposta por Agustina na diegese romanesca, para, como num mosaico, edificar a composição de sua protagonista.

No romance, Ema é comparada a um amplo leque de figuras da pintura, do teatro, por referência a personagens de Shakespeare (MacBeth, Romeu); e às *femmes fatales* do cinema. Ganha vulto, entretanto, no excerto que trata da exposição da imagem de Ema na varanda da quinta de Vale Abraão, a aproximação entre o gesto de exibir-se e flertar com o mundo e a representação da varanda elaborada pelo pintor espanhol Francisco de Goya, em *Maja e Celestina em uma Varanda* (1808-1812). Há uma fácil analogia entre Ema Cardeano Paiva a mostrar-se na varanda e a figura central do quadro, a jovem e bela Maja, sobre quem recai a luz do óleo sobre tela. Para a nossa surpresa, o realce do narrador destina-se à figura envelhecida que “encobre na sombra a virginal pécora, que se destina a ser descoberta para a glória dos desejos humanos” (Bessa-Luís, 2019a, p. 57). Poderia essa antítese de mulheres, a jovem solar Maja e a sombria Celestina, oferecer-nos uma síntese de Ema, uma vez que, afinal, ela também envelhecerá nas páginas de Agustina? Ou ainda, seria a figura de Celestina – quem sabe uma bruxa – um sinal de filiação de Ema a uma tradição sibilina de tantas outras personagens femininas dos romances agustinianos?

Na adaptação que faz MO, altera-se a iconografia de constituição da personagem. O realizador cala a referência ao trabalho do pintor espanhol e acresce a ênfase em outras duas imagens para recriar a figura de Ema nesse grande mosaico de composição – as enigmáticas *Vênus de Milo*, de autor desconhecido, e *A Gioconda* (ou *Mona Lisa*, 1503), de Leonardo da Vinci. Com efeito, as escolhas de Oliveira para figurarem enquanto pano de fundo de seu campo-contracampo de um diálogo entre a jovem Ema e o pai são ícones da arte ocidental envolvidos em grandes auras de mistério. A

primeira fora circundada por polémicas em relação à sua real autoria, hoje atribuída a Alexandre de Antioquia (atual região da Turquia), e à sua possível origem clássica, uma vez que registros históricos e arqueológicos apontam a existência da cidade de Antioquia apenas quando o período clássico já teria sido encerrado na Grécia. A *Gioconda*, por seu turno, constitui um dos retratos mais esfíngicos da arte pictórica, a propósito dos rumores quanto à identidade real da(o) modelo ou da expressão do sorriso enigmático. Seria um homem ou uma mulher? No meio das duas representações, Ema tem o seu caráter de feminino insondável elevado.

O espaço do filme é escasseado de elementos da atmosfera da casa *mater* agustiniana, um espaço doméstico que privilegia o feminino, na mesma medida em que testemunhamos a subtração de reforçadores de um feminino maligno. Não significa que Oliveira retira-os todos, mas que os enfraquece. Quando MO edifica a sua mulher ficcional que tende à idealização, haja vista a escolha de Leonor Silveira, exclui de sua diegese fílmica episódios proporcionais à mediocridade da vida, entre eles, a pujança do arrivismo social de Ema e a derrocada financeira de Carlos, análoga àquela experimentada por Charles Bovary. É igualmente inconfundível o retrato criado pelo realizador de sua Ema, numa composição que acena à idealização, em contraste com a Ema de Agustina, apresentada na banalidade do cotidiano, a “esfregar as pernas com um creme destinado a dar-lhes uma cor bronzeada” (Bessa-Luís, 2019a, p. 86).

Em VA, lemos referências explícitas a *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, enxertado ao texto de Agustina pela alcunha da protagonista – a *bovarinha* –, bem como pela nomeação das personagens: Ema Cardeano Paiva, em vez de Emma Bovary, e Carlos, alternativa portuguesa a Charles. A par da escassez de diálogos do romance agustiniano e, portanto, das dificuldades de adaptação do discurso literário da autora para o ecrã, VA coloca-se em patente relação com *Madame Bovary*. Ema (Luísa) Cardeano, órfã de mãe e filha de Paulino Cardeano, mais um lavrador decadente do entorno duriense, cresceu presa ao Romesal, na companhia da beata tia Augusta e das criadas. Casa-se com o médico Carlos Paiva, recém-enviuado e marcado pela parvoíce e pela mediocridade profissional. O matrimônio é a oportunidade para que Ema deixe a casa paterna.

O *debut* social da personagem sucede na Quinta das Jacas, *soirée* favorável para a reunião e apresentação das personagens secundárias

que também habitam o vale: Pedro Lumiares^[6], que se transformará em conselheiro de Ema, segundo o seu próprio nome denuncia, e a sua mulher Simona; Pedro Dossém, a sólida Maria Loreto Semblano e o marido, e Fernando Osório, futuro amante da protagonista. O baile das Jacas revela-se como detonador da insatisfação de Ema com o casamento e a morosidade da própria vida – do que resultarão, no romance, um consumismo vicioso, fruto desse arrivismo social, equiparável ao da Bovary flaubertiana, e o adultério com vários amantes. Ao contrário da personagem que lhe nomeara, Ema deixa os seus *affairs* antes que eles a abandonem – tampouco deposita nesses romances quaisquer expectativas de elevação social^[7]. Com efeito, vemos na protagonista uma inclinação tanto ao bovarismo, quanto a um donjuanismo (Mendes, 2016) – aspecto que o filme opta por enfatizar, pois desacentua os ímpetus consumistas de Ema e lança luz maior sobre a sua capacidade de seduzir. Ema é uma insatisfeita por excelência. No romance, confirma-se a iterabilidade desse traço de personalidade, à procura do pertencimento pela representação espacial – à medida que busca, Ema caminha: lemos os passos de seu nomadismo pelas quintas que povoam o vale, pelo Porto, Roma e até pelos recantos mais profundos da província. Não há lugar para ela – é uma *nowhere woman*. No longa-metragem, entretanto, o raio de movimento da personagem é limitado à extensão do vale. Nem a maternidade é capaz de confortá-la, pois a sua relação com as filhas Luisona e Lolota (no filme) e com seu filho caçula (no romance) desenvolve-se em quase completa desconexão. Entre seus amantes, destaca-se Fernando Osório, proprietário da quinta do Vesúvio, residência cujo nome recupera a ideia de vulcão extinto. A esse território ou a essas águas entrega-se Ema, afadigada de flunar por espaços em seu descontentamento perene.

O filme *Vale Abraão* está enlaçado à região que lhe nomeia, representada pela espacialidade portuguesa de Trás-os-Montes, que preenche o espaço que em *Madame Bovary* era constituído por Yonville. Esse é o espaço onde a ação transcorre. O romance matricial que lhe originara, todavia, estabelece um espaço diegético mais amplo, definido pelos próprios

6. O nome Lumiares pode ser entendido como aquele que ilumina, que lança luz sobre algo.

7. O interesse por Fernando Osório é despertado por uma percepção de status no herdeiro da quinta do Vesúvio. Todavia, Ema não alimenta grandes ilusões em relação a ele, tampouco pede-lhe dinheiro, como lemos nas páginas flaubertianas.

questionamentos do narrador: “O que fazia correr Ema entre Vale Abraão e o Vesúvio, entre o Porto e Roma, se acham bem esta nota cosmopolita?” (Bessa-Luís, 2019a, p. 165). ABL transfere a errância interior de Ema ao seu nomadismo pelo espaço diegético. Paralelamente à sua queda, coincidente com o suicídio de Emma Bovary, lemos na economia do romance a decadência da região duriense. O percurso da protagonista e o das quintas – que ao longo das margens ensombrecidas do Douro se dispõem – têm na passagem pelas casas as etapas de tal itinerário.

JANELAS E VARANDAS SOBRE O DOURO

Manoel de Oliveira elabora artesanalmente no cinema uma região duriense elevada a um patamar universal. O espaço agustiniano em *Vale Abraão* se ocupa de um lugar mais ancorado às banalidades da vida burguesa e aristocrática (família Semblano), bem como da expressão de fealdade em suas práticas e rituais. Já o espaço do *Vale Abraão* oliveiriano caracteriza-se pela sua ascensão a uma dimensão metafísica, a da impossibilidade de concretização das ilusões humanas, corporificada pela figura de Ema.

Sabemos que uma adaptação cinematográfica muito revela pelo que diz e, do mesmo modo, pelo que cala. Observemos um dos excertos do romance, em que o narrador relata o episódio de um desastroso procedimento cirúrgico realizado por Carlos, omitido na narrativa cinematográfica. Objetiva-se, na prosa de ficção, demonstrar a cumplicidade social em relação aos homens, a qual autoriza que uma nulidade da medicina como Carlos Paiva alcance relativo prestígio e, inclusive, uma posição de docente universitário. O evento narrado mostra-se análogo à trágica empreitada cirúrgica de Charles (Flaubert, 2007, pp. 158-164), em que o Doutor Bovary opera o pé do criado de estrebaria Hippolyte Tautain, resultando não somente numa gangrena terrível, como na necessidade de amputação da coxa do doente, realizada por outro médico que então resolveu o problema. Enuncia o narrador agustiniano:

Todos os homens tinham os mistérios difíceis de auscultar, mas que criavam entre eles uma solidariedade de que se não falava. Bebiam demais, amavam demais, mas isso era assunto que não se confessava e passava despercebido;

sendo, no entanto, a mola dos seus laços reais com a comunidade. [...]. Sabia-se que, depois das dez da noite, Carlos não estava muito sóbrio e que era preferível não o chamar para acudir a um parto. Ainda estava na memória de todos a carnificina que ele fizera numa mesa de cozinha operando uma mulher como um autêntico Jack, o Estripador, e julgando estar a realizar uma cesariana. Morreu a mãe e morreu a criança, e Carlos disse balbuciando: “Nunca vi tantas tripas na minha vida...” Era tão deplorável tudo aquilo, ele inundado de sangue e a mulher morta, com os braços abertos e lívidos, que todos quiseram esquecer. (Bessa-Luís, 2019a, p. 152)

A passagem torna-se ainda mais perturbadora porque ABL elege como vítima da incompetência do Dr. Paiva uma mãe em vias de dar à luz o seu bebê. Por essa razão, devido ao tipo de excerto que Manoel de Oliveira suprime na narrativa cinematográfica, vemos no longa-metragem uma tendência à elevação da fábula a um âmbito universalizante.

As nuances entre romance e filme também se delineiam no retrato que escritora e cineasta engendram do Douro. As palavras de MO repousam na ideia de curso de água consoante a um movimento de busca – “Que poderá dizer-se dos rios? Que todos aqueles, os maiores e a grande maioria dos outros, vão de afluente em afluente engrossando a massa das suas águas que correm à procura da foz do oceano que o destino para cada um marcou” (Avella, 2007, p. 87). Tal composição pensada pelo realizador vai ao encontro das imagens da matéria analisadas por Gaston Bachelard, que salienta uma ontologia da água como “elemento transitório” (2018, p. 7). Em *Vale Abraão* (1993), a fluidez das águas durienses espelha a mobilidade de Ema, nucleariza a fábula cinematográfica e vertebraliza-a – é para lá que todas as janelas se voltam.

A máquina de filmar inaugura o longa-metragem num plano geral que nos coloca diante da presença do rio, denotando que a narrativa fílmica a se passar ali adquire um cariz particular, diferente se transcorresse noutro lugar. Em *voz-over* do narrador, sobreposta à imagem do vale, narra-se:

No Vale Abraham, lugar do homem chamado inutilmente à consciência do seu orgulho, de vergonha, de cólera, passavam-se e passam-se coisas que pertencem ao mundo dos sonhos, o mundo mais hipócrita que há. O patriarca Abraham tinha um costume arcaico: o de usar a beleza da mulher Sara como

solução das suas dificuldades. Para isso intitulava-a sua irmã, o que deixava caminho para o desejo dos outros homens. (Oliveira, 1993, 06”- 49”)^[8]

A espacialidade fílmica é delimitada pela nomenclatura topológica que o título anuncia. Justifica-se, assim, que no início da película “o espectador [seja] colocado *ex abrupto* no meio do vale mítico e no meio do sistema de símbolos que ele carrega, onde se inscreve a origem da humanidade” (Padrão, 2009, p. 509). Observamos que a citação escolhida por Oliveira para inaugurar o filme não pertence às linhas iniciais do romance – aquelas que se dedicam a meditar acerca da influência que a localização das casas ao redor do rio exerce sobre os temperamentos de seus habitantes. O cineasta acrescenta um novo tempo verbal ao excerto – ela, a escritora, diz “passavam-se coisas”; ele, o realizador, reformula: “passavam-se e passam-se coisas”, numa demonstração da peculiaridade do lugar, e de sua atualidade. Lida apenas ao final do Capítulo V do livro, “A Caverneira do Lado Nascente”, a passagem original de Agustina recupera a ideia de princípio do mundo, difundida no livro Gênesis, através da parábola sobre Abraão e Sara, intitulada “Origem do Povo de Deus”:

II Origem do Povo de Deus

1. Abraão, o homem da fé

12. Vocação de Abraão – Javé disse a Abraão: “Saia de sua terra, do meio de seus parentes e da casa de seu pai, e vá para a terra que eu lhe mostrarei. Eu farei de você um grande povo, e o abençoarei; tornarei famoso o seu nome, de modo que se torne uma bênção. Abençoarei os que abençoarem você e amaldiçoarei aqueles que o amaldiçoarem. Em você, todas as famílias da terra serão abençoadas”. (Bíblia, Gênesis, 12, 1-3)

Não obstante o texto da romancista privilegiar outro excerto em seus parágrafos inaugurais (os quais explicam o título topônimo, pois, ao escrever a sua releitura de Flaubert, ABL rejeita a alcunha dada à protagonista para

8. No romance, encontra-se a seguinte versão: “No vale de Abraão, lugar dum homem chamado 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 mérito próprio e solução das suas dificuldades. Para isso intitulava-a sua irmã, o que lhe deixava caminho para o desejo dos outros homens” (Bessa-Luís, 2019a, p. 146).

nomear o seu romance e alude ao lugar onde ela habita), Oliveira retoma o referido fragmento do início do volume, posposto a um *travelling* em que a câmara adentra o território do vale, transportando-nos para o seu lugar ficcional. Retorna-se então à enunciação *over*:

No século dezoito, o rio Paiva servia de limite sul à tenência de Lamego, e lá vivia um físico engenhoso e curador de fleumões malignos, chamado Abraão de Paiva. Apanhado em maus lençóis com uma dona de Moimenta, que abortou em condições desastrosas, ele deu-se ao cuidado de descer a ribeira de Balsemão e ir cair em sítio recatado, como convinha à sua sina ofuscada. É o Vale Abraão, com suas quintas e lugares de sombra que parecem acentuar a memória dum trânsito mourisco que de Granada trazia as mercadorias do Oriente. O actual descendente destes Paivas chama-se Carlos. Estudou medicina no Porto, casou com uma viúva e ficou ancorado na Quinta de Vale Abraão. (Oliveira, 1993, 02'53" - 03'50")^[9]

Lembra-nos Gaston Bachelard que “uma gota de água poderosa basta para criar um mundo” (2018, p. 10), propriedade da matéria de que Oliveira demasiadamente se aproveita. Enquanto o seu narrador introduz-nos ao seu universo ficcional, o estatuto pictórico enquadrado pela câmara é composto de planos gerais do Douro, em câmara fixa – à semelhança das fotografias, em trechos imagéticos de acentuado lirismo –, os quais reforçam o caminho à universalização da obra. A câmara permanece num enquadramento que nos dá a ver a totalidade das margens do rio. A estratégia do realizador parece-nos conduzir a duas vias complementares: recorrer às imagens para retomar as primeiras palavras de Agustina no romance – isto é, a referência às margens do rio, fundando um elo entre o texto literário e o cinematográfico

9. Há diferenças entre o texto empregado por Manoel de Oliveira e aquele escrito no volume de Agustina: “No século XIII, o rio Paiva servia de limite sul à tenência de Lamego e lá vivia, cerca de S. Pedro de Castro-Daire, um físico engenhoso e curador de fleumões malignos, chamado Abraão de Paiva. Apanhado em maus lençóis com uma dona de Moimenta, que abortou em condições desastrosas, ele deu-se ao cuidado de descer a ribeira do Balsemão e ir cair em lugar recatado como convinha à sua sina ofuscada. O Vale Abraão passou a ter nome no mapa, ainda que não cessou a sua inclinação absolutista, até que o movimento Setembrista acabou com as suas pretensões no domínio político e eclesiástico; ficou reduzida a uma cidade estagnada, onde os parques e os monumentos condescendem em recordar o passado episcopal” (Bessa-Luís, 2019a, pp. 13-14). Percebam que o narrador evoca, através da expressão da imobilidade do vale a sua configuração física de lugar empoçado.

–, porém servindo-se de um discurso mais distante do início do romance, conferindo ao filme uma representação sua, a qual se posiciona em intertexto com a literatura de Agustina. Intriga-nos que o guião contenha informações sobre uma outra ideia para essa sequência, como a seguir validamos:

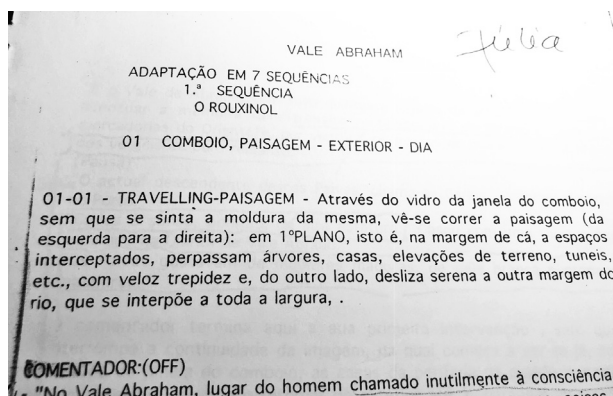


Figura 1. Guião de *Vale Abraão* (Oliveira, 1993).

Registrara-se, primeiramente, uma proposta de dar início ao filme com um *travelling*, o qual se concretiza após o primeiro plano. As inscrições “1.ª Sequência” e “O Rouxinol” confirmam tratar-se da abertura da longa-metragem; afinal, esse é o título do primeiro capítulo do romance. A anotação acerca da composição do quadro comprova uma preocupação do realizador com a maneira de trazer ao ecrã as margens do rio, elementos do universo paisagístico e social da narrativa de ABL. Julgamos que a incorporação do plano geral que estreia o filme se confirma enquanto tática para instaurar a singularidade daquele universo, de maneira que a unicidade do *Vale Abraão* oliveiriano encontra paralelo na unicidade do instante que a fotografia proporciona:

O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana [...]. (Barthes, 1984, p. 13)

A percepção espacial instaura um novo universo que passa pelo reconhecimento da personagem. O realizador faz refletir nas águas do Douro a transitoriedade de Ema. Como num espelho, a protagonista se identifica no flúmen, o qual desempenha papel preponderante enquanto espaço diegético – o de constituir-se síntese de ambos os gêneros, o masculino e o feminino. Pasmada, ela rompe o lacre da janela de guilhotina do Romesal e constata com espanto perante a paisagem fluvial: “É um homem.”

Com efeito, Ema pode ter visto um homem no rio. Entretanto, o conjunto da sequência coloca-a em sintonia com os atributos da personagem – o seu caráter volátil, a sua intensa busca pela transcendência e um donjuanismo a ser despertado a partir do rompimento com a casa paterna. Está em Narciso, segundo Bachelard, o signo do “amor do homem por sua própria imagem, por esse rosto que se reflete numa água tranquila” (2018, p. 23). O encantamento pelo seu duplo deve-se ao fato de que, “diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade” (p. 25). O efeito especular das águas fortalece a competência das criaturas à conquista, pois “o rosto humano é antes de tudo o instrumento que serve para seduzir. Mirando-se, o homem prepara, aguça, lustra esse rosto, esse olhar, todos os instrumentos de sedução” (p. 23). A partir do exercício de narcisismo da protagonista, compreendemos a sua obsessão pelo espelho-d’água duriense, estendido aos espelhos enquanto objetos, em que Ema contempla a sua expressão multifacetada.

O espelho, objeto integrante do *décor*, adquire realce em duas casas entre aquelas pelas quais Ema transita: o Romesal, sua casa-berço, e a quinta do Vesúvio, sua casa-túmulo. Sem embargo, a imagem do sujeito projetada num espelho é sempre uma imagem invertida. O jogo de opostos tonifica a noção de complementaridade dos gêneros masculino e feminino, atributo da personagem que se vê. Além disso, a contemplação de Ema ao espelho remete à praxe do conquistador e traduz na cena a sua feição etérea no devaneio da busca.

Essa capacidade que o espelho detém de aprisionar “em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele [o sujeito] se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir, mas não transpor” (2018, p. 24), é referida por Bachelard ao simultaneamente sentenciar a inadaptabilidade dos espelhos à experiência onírica, por serem

civilizados demais. Todavia, a fonte, o rio, em sua rebeldia geométrica, não manejável, mostram-se enquanto símbolos da “imaginação aberta”. Isto posto, a imagem menos estável, aquela que melhor se adapta aos anseios narcísicos de Ema, só poderia ser-lhe dada pelas águas do Douro, captado pela câmera de Manoel de Oliveira em toda uma erótica de sua exuberância.

Ganha relevo a expressão do corpo do Douro, enquanto centro de força de uma imanência sensual que parece provocar e organizar a dinâmica social das famílias que habitam as suas margens. A concepção de amplo território para o devaneio (Barthes, 1987, pp. 188-189), que a liquidez da matéria proporciona, justifica os olhos arregalados de Ema a percorrerem o Douro, porque ela parece ver no rio, estando restrita à zona do vale – segundo delimita o filme de Manoel de Oliveira –, a possibilidade de uma vivência mais elástica e mais desmedida. Esse aspecto remete-nos a uma sequência exemplarmente arquitetada pelo realizador, na qual o provocante Vale do Douro oferece-se enquanto receptáculo do passeio de lancha de Ema e Fernando Osório. MO constrói o espaço simbólico da relação sexual, numa interessante aproximação intertextual com Flaubert, que, tal qual Oliveira, reprime a nudez em seu *Madame Bovary*. O romancista francês orchestra, pelo não dito, um dos episódios de sexo mais célebres do cânone literário ocidental, esculpindo o seu discurso pelo uso de uma fecunda matéria-prima diegética – a manipulação do espaço ficcional (Flaubert, 2007, pp. 215-217). Referimo-nos ao primeiro capítulo da terceira parte do romance, em que o narrador sugere a entrega de Emma Bovary a León, ao preservar a privacidade de ambos dentro da carruagem e atribuindo enfoque ao itinerário do passeio dos amantes pela cidade.

Analogamente, em VA, no alto da quinta do Vesúvio, um plano-geral apresenta a lancha de Ema e Fernando a singrar a vastidão do rio pelo Cachão da Valeira. Um marco do Vale do Douro, o Cachão da Valeira é assinalado numa rocha como sendo o local onde o barco do barão de Forrester afundara, em 1861. Encontrava-se com ele D. Antónia Ferreira, a Ferreirinha, que se salvara. Ela é mencionada na fábula cinematográfica como “A Senhora”, com cujo retrato Ema dialoga. É particularmente elucidativo que o local seja envolvido em lendas de perigo. A garganta rochosa do Douro reafirma Ema enquanto uma erra-mundo rio adentro, ou seja, robustece o seu caráter aventureiro. Em vez do cocheiro flaubertiano, quem conduz a lancha é ela, enquanto a embarcação, de acordo com o descritivo do plano no guião, “deixa

atrás de si uma turbulenta e longa cauda marcada na água”. Percebam que a configuração plástica do plano demonstra pontos de contato tanto com a literatura agustiniana, pela insistência na imagem do Douro figurativizado em animal indomável, quanto com o texto de Flaubert, que representa, em correspondência à mobilidade dos animais, o deslocamento da carruagem a partir da tradução para o verbo “trotar”. Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 765) ainda assinalam a função da cauda na representação como correlata a “um papel fálico em numerosos mitos”, propícia para sinalizar a feição viril da protagonista. Em seu passeio de lancha a céu aberto, os amantes impressionam seus observadores – os homens que estavam na vinha (Caires, o mordomo do Vesúvio, e o sobrinho de sua mulher, Fortunato), equivalentes aos burgueses intrigados com o trânsito do fiacre em *Madame Bovary*.

O modo de filmar a opulência do rio viabiliza algumas leituras possíveis acerca da adaptação de Manoel de Oliveira, entre elas, a maneira pela qual o seu hipertexto (Leonel, 2000, p. 53) cinematográfico se relaciona com o seu hipotexto direto, o de ABL e, por extensão, a literatura romanesca de Gustave Flaubert. A onipresença do Douro no cinema de Oliveira lança luz sobre a sua obra, bem como sobre uma forma de olhar a representação enquanto prática contemplativa – também oriunda da vivência do realizador no campo, como agricultor nas terras durienses. A câmera de Oliveira debruça-se sobre uma cultura vinhateira. “Manoel de Oliveira olha os socacos em planos gerais, fixos e intensos, identificadores da luta do homem contra a montanha na construção de imensos vinhedos espelhados no rio” (Oliveira, 2004, p. 2). Há ainda outro enfoque importante a ser notado, como interpretam Lisboa e Silva (2017, p. 83): “Em *Vale Abraão*, imagens dos trabalhadores da vinha agregam ‘cor local’ à história de uma Ema portuguesa, bem como questionam as fronteiras entre filme de ficção e filme documentário, uma problemática constante na cinematografia oliveiriana.”

Em Agustina, por sua vez, verificamos que as imagens de fluidez, vinculadas à água e a outros líquidos, preparam uma escrita do feminino. Há a transferência para as águas do Douro dos mesmos atributos ferinos utilizados para caracterizar as mulheres. Ademais, as águas durienses são descritas como emblemas tanto do feminino quanto da maternidade. No capítulo I de *Vale Abraão*, a descrição das recordações que Ema tem da mãe perpassa os objetos pessoais do Romesal (Bessa-Luís, 2019a, p. 19). A sua memória pousava, deveras, num “cheiro adocicado de leite”, o leite materno,

enquanto se recostava no seio quente da mãe. A ausência do laço “com o ventre de onde viera” parece suavizar-se pelo vínculo com o Douro – que lhe seduz em sua plasticidade de “ventre inchado” (p. 41). A aliança materna aprofunda-se em todos os estados da água, como lemos nas linhas abaixo, relativas às lembranças que Ema guarda do funeral de sua mãe:

A primeira informação do amor foi coada pelo ralo daquele confessionário meio improvisado da sala de jantar para o oratório. Viu a mãe, amortalhada no vestido de noiva, pois só há sete anos tinha casado. Morreu em março, e um nevão caiu na terra gretada das vinhas, o azul crepuscular do céu surpreendeu Ema. Era como um aviso lutuoso, de que a neve ia cair. Abrandou o frio, e Ema foi levada para fora de casa, na alegria da nevada. Ela riu-se, sentindo nos cabelos as pétalas da neve. Como a mãe, no dia do casamento, em que nevara também. (Bessa-Luís, 2019a, p. 215)

A ausência da alma da mãe a habitar o próprio corpo faz-se presente na neve que recai sobre o telhado do Romesal, chegando a abrandar o frio – não pela matéria, mas pelo calor do amor filial. A meteorologia poética causada pela neve leva a protagonista a interpretar o seu desenho nos cabelos como pétalas – outro símbolo do feminino agustiniano. No romance, lemos Paulino Cardeano ver a filha desabrochar (p. 36), tal qual leremos, quinze anos mais tarde, a respeito de Maria Rosa, n’*A Ronda da Noite* (2019b)^[10].

Avançando na mesma linha de reflexão, encontramos nas ideias de Gaston Bachelard (2018) o entendimento de que a água é a imaginação da matéria líquida por excelência, a despeito de sua coloração^[11]. A água é metonímia paradigmática da natureza. Segundo Bachelard, “sentimentalmente, a natureza é uma projeção da mãe” (2018, p. 120). Ao desvincular a cor do líquido como determinante para a sua interpretação imagética, o filósofo reforça a interpenetração das imagens do duo água/leite e, pelo fato de que essa é a primeira substância nutritiva bucal do homem, defende um cunho maternal e feminino para uma semântica da água. Persevera, assim, a compreensão do emprego da neve para reiterar o elo filial de Ema, pois a

10. “O Torreão Vermelho”, remetendo ao solar brasonado do nordeste transmontano que fizera “Maria Rosa desabrochar” (Bessa-Luís, 2019b, p. 156).

11. A água de cunho feminino pode referir-se ao leite e até mesmo ao sangue menstrual.

brancura da neve, água em estado sólido, remete simultaneamente à alvura láctea. Elabora-se, portanto, a imagem de uma água leitosa ou a ideia de outra água – o líquido amniótico uterino. Nesse sentido, justifica-se a sensação de bem-estar que a água proporciona à bovarinha, e convida-a à memória.

Quando Ema detém o seu olhar no Douro, o narrador descreve as águas como escuras^[12]. O aspecto duriense sepulcral converge para a análise de Gaston Bachelard sobre as águas profundas. De acordo com as ponderações do pensador francês, “a água, na imaginação de Edgar Poe, é uma espécie de substância substância-mãe” (Bachelard, 2018, p. 48). Contudo, a hipótese de Marie Bonaparte, a que Bachelard se refere, entende a água profunda como o “devaneio da morte”. Por essa razão, sentencia o filósofo, fazendo eco ao estudo da psicanalista: “a imagem que domina a poética de Edgar Poe é a imagem da mãe moribunda” (Bachelard, 2018, p. 48).

Nessa meditação acerca de algumas afinidades e dessemelhanças quanto ao tratamento da água duriense na literatura de Agustina Bessa-Luís e no cinema de Manoel de Oliveira, delineiam-se caminhos que também conduzem à investigação de possíveis interpretações para as casas que se organizam na horizontalidade das margens do Douro. Imperiosamente, o rio sibilino e feminino suscetibiliza as quintas que o povoam. Do mesmo modo, quando se torna receptáculo do destino e dos atributos da protagonista, correlaciona-se com o seu entorno, pois é a ele que todas as janelas e varandas se voltam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação explorou a representação do espaço ficcional duriense na literatura de Agustina Bessa-Luís e no cinema de Manoel de Oliveira. A análise revelou a força do feminino na literatura de Agustina, marcada pela presença de um espaço de alma feminina, conforme as reflexões de Gaston Bachelard (1989, 2019). Em contraste, Manoel de Oliveira aborda o espaço por uma perspectiva metafísica, suavizando a tensão relacionada à violência e à crítica dos códigos patriarcais presentes na obra de Agustina.

12. “Pousou as mãos abertas nos joelhos, sentada na cama; ouvia correr a água na banheira, e aquele som estalando na superfície da água fez-lhe lembrar a massa escura do rio” (Bessa-Luís, 2019a, p. 81).

As passagens pela teoria ampararam-nos, não no sentido de uma exaustiva referência de análise, mas no acesso a possibilidades interpretativas para a produção conjunta de Agustina e Oliveira, sintetizada e sistematizada neste ensaio pela leitura do espaço duriense em *Vale Abraão*, romance e filme homônimo.

Pudemos verificar algumas nuances em VA. A primeira encontra-se na própria constituição da protagonista. Ema define-se pelo nomadismo, não pela fixação no espaço doméstico. A construção tanto da narrativa literária quanto da cinematográfica depende de sua errância, porque é a sua mobilidade “caminhante” que determina as suas transformações e, ao fim e ao cabo, o seu Ofelizar-se nas águas do Douro. Entre as divergências encontradas no processo de adaptação da literatura para o cinema, a romancista faz espelhar o fim trágico de sua protagonista ao aniquilamento da cultura vinícola, pela destruição de suas casas com varandas voltadas ao Douro. Oliveira, por seu turno, recusa-o.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avella, A. A. (2007). *Um concerto em tom de conversa* [A concert in the tone of a conversation]. Editora UFMG.
- Bachelard, G. (1989). *A poética do espaço* [The poetics of space]. Martins Fontes.
- Bachelard, G. (2018). *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* [Water and dreams: an essay on the imagination of matter]. Martins Fontes.
- Bachelard, G. (2019). *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade* [Earth and reveries of will: an essay on the imagination of matter]. Martins Fontes.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia* [Camera lucida: reflections on photography]. Nova Fronteira.
- Barthes, R. (1987). *A aventura semiológica* [The semiological adventure]. Edições 70.
- Bessa-Luís, A. (2019a). *Vale Abraão* [Abraham's Valley]. Relógio D'Água.
- Bessa-Luís, A. (2019b). *A Ronda da Noite* [The night watch]. Relógio D'Água.
- Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. (1990). [The Holy Bible: Old and New Testaments]. Edições Paulinas.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2019). *Dicionário de símbolos* [Dictionary of symbols]. José Olympio.

- Dostoiévski, F. (2002). *Crime e castigo* [Crime and Punishment]. Editora 34.
- Dostoiévski, F. (2012). *Os Irmãos Karamázov* [The brothers Karamazov]. Editora 34.
- Flaubert, G. (2007). *Madame Bovary*. Nova Alexandria.
- Leonel, M. C. (2000). *Guimarães Rosa: magma e a gênese da obra* [Guimarães Rosa: The Magma and Genesis of His Work]. Editora Unesp.
- Lisboa, E., & Silva, M. V. C. (2017). Gigantes insepultos: fantasmas de um projeto frustrado [Unburied giants: ghosts of a failed project]. In R. S. Junqueira (Ed.), *Os pobres no cinema de Manoel de Oliveira* (pp. 77-90). Todas as Musas.
- Lourenço, E. (2009, janeiro). A indomável [The untamable]. *Revista Ler: Livros e Leitores*, 76, 40.
- Mendes, M. C. (2016). *Idades da escrita: estudos sobre a obra de Agustina Bessa-Luís* [Ages of writing: Studies on the works of Agustina Bessa-Luís]. Labirinto de Letras.
- Oliveira, A. B. (2004). *Socalcos do olhar: o Douro de Oliveira e de Agustina* [Terraces of the gaze: Douro of Oliveira and Agustina] [Apresentação em conferência]. II Encontro Internacional de História da Vinha e do Vinho no Vale do Douro, Régua, Portugal.
- Oliveira, M. (2009, janeiro). Genial e vulcânica [Brilliant and volcanic]. *Revista Ler: Livros e Leitores*, 76, 40.
- Padrão, M. H. (2009). Incomunicabilidade e ascese em *Vale Abraão* [Incommunicability and asceticism in Vale Abraão]. In I. P. Leão (Ed.), *Estudos Agustinianos* (pp. 507-512). Edições Universidade Fernando Pessoa.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- Oliveira, M. (Realizador). (1993). *Vale Abraão*. [Abraham's Valley] [Filme]. Madragoa filmes.
- Oliveira, M. (Realizador). (2006). *Sempre bela* (*Belle toujours*) [Filme]. Filbox Produções (Portugal) e Les Films d'Ici (França).

Data de submissão/ Submission date: 02/10/2024

Data de aprovação/ Approval date: 21/10/2024

Esta revista tem uma licença Creative Commons – Attribution – Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0) / This journal is licensed under a Creative Commons – Attribution – Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0) license

