


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

FERNANDA BARINI CAMARGO

Varandas Voltadas ao Douro: Ler a Casa Portuguesa
na Literatura de Agustina Bessa-Luís e no Cinema de
Manoel de Oliveira



ARARAQUARA – S.P.
2022

FERNANDA BARINI CAMARGO

**Varandas Voltadas ao Douro: Ler a Casa Portuguesa
na Literatura de Agustina Bessa-Luís e no Cinema de
Manoel de Oliveira**

Tese de Doutorado, apresentado ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras, na área de Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Renata Soares Junqueira

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2022

C172v

Camargo, Fernanda Barini

Varandas Voltadas ao Douro : Ler a Casa Portuguesa na Literatura de Agustina Bessa-Luís e no Cinema de Manoel de Oliveira / Fernanda Barini Camargo. -- Araraquara, 2022

274 p. : il., tabs., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Renata Soares Junqueira

1. Literatura. 2. Literatura Portuguesa. 3. Espaço Narrativo. 4. Manoel de Oliveira. 5. Agustina Bessa-Luís. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

FERNANDA BARINI CAMARGO

Varandas Voltadas ao Douro: Ler a Casa Portuguesa na Literatura de Agustina Bessa-Luís e no Cinema de Manoel de Oliveira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras, na área de Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas
Orientador: Renata Soares Junqueira
Bolsa: CAPES

Data da defesa: 30/05/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP FCL/Ar)

Membro Titular: Prof^a Dr^a Anamaria Filizola
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Membro Titular: Prof^a Dr^a Edimara Lisboa
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP FCL/Ar)

Membro Titular: Prof^a Dr^a Maria do Rosário Lupi Bello
Universidade Aberta de Lisboa (UAb)

Membro Titular: Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À memória de
duas mulheres muito
queridas, Maria
Jeanete Costa Barini
(1932-2018) e Hebe
Gonçalves Costa de
Barros (1934-2020),
dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

“A gratidão é uma experiência subjectiva, como a fé. É mesmo um acto de fé que a substância do ser humano nunca pode mudar. Nela não há incerteza; é feita de pertinência. A gratidão é o que há de menos efêmero na nossa vida. Por ela, somos provavelmente menos livres, mas também menos sós.”

(Agustina Bessa-Luís, em **Dicionário Imperfeito**)¹

Recorro às bonitas palavras de Agustina para expressar os meus sentimentos de profundos agradecimentos a todos aqueles que contribuíram para este trabalho, igualmente um projeto de vida. Sinto-me verdadeiramente agradecida à Professora Doutora Renata Soares Junqueira, que generosamente acolheu minha pesquisa, oferecendo-me a sua orientação tão competente e sábia quanto gentil – entre tantas outras trocas e oportunidades valiosas.

Do mesmo modo, agradeço à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, na Faculdade de Ciências e Letras, em Araraquara, por todos esses anos de ensino público, gratuito e de altíssima qualidade, comparável às grandes universidades do mundo; ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários e à Seção de Pós-graduação, na representação de todos os seus docentes e funcionários, pelos ensinamentos e constante solicitude; bem como à CAPES, pelas bolsas nacional e internacional concedidas, sem as quais esta pesquisa não seria possível. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço também à Universidade Aberta (UAb), em Lisboa, pela pessoa da Professora Doutora Maria do Rosário Lupi Bello, membro desta banca, que me abriu as portas da internacionalização sob a sua orientação rigorosa e amiga, permitindo que mais uma vez a universidade brasileira, no seu atual itinerário difícil, estreitasse laços com outras comunidades acadêmicas. À Mónica Baldaque, filha de Agustina Bessa-Luís, agradeço a gentileza da recepção e por presentear-me com o acesso às memórias tão encantadoras e significativas de sua mãe, na entrevista que me concedeu na casa rosada da rua do Gólgota, no Porto: a casa de Agustina.

Agradeço ainda aos colaboradores e responsáveis pelas bibliotecas e arquivos onde esta investigação se desenvolveu: a Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, no *campus* de Araraquara, a Biblioteca Nacional de Portugal e a Cinemateca

¹ BESSA-LUÍS, 2008, p. 129.

Portuguesa – Museu do Cinema, ambas na cidade de Lisboa, e a Fundação de Serralves, mais precisamente a Casa do Cinema Manoel de Oliveira, no Porto. À Fundação Eça de Queiroz, em Baião, Portugal, agradeço profundamente a bolsa concedida em seu Curso Internacional de Verão, em 2017, a qual resultou nesta tese de Doutorado.

Aos estimados professores Anamaria Filizola, Claudia Barbieri, Edimara Lisboa, Gilberto Figueiredo Martins, Mariana Veiga Copertino Ferreira Silva, Pedro Maciel Guimarães, Silvana Maria Pessôa de Oliveira, os meus mais sinceros agradecimentos pelo diálogo contínuo, pelo material gentilmente compartilhado e pelas preciosas lições recebidas. Da mesma maneira, agradeço aos professores Wiliam Pianco dos Santos e Jorge Vicente Valentim, pelo aceite em compor, com os referidos professores, mais uma etapa decisiva em meu percurso acadêmico. Estendo este agradecimento a todos os colegas do GPDC, Grupo de Pesquisa em Dramaturgia e Cinema, liderado pela Professora Renata Junqueira, representados aqui pelos queridos Geisa Semensato e Moisés Romão.

Muito obrigada às amigas Ana Cerrejón, Bárbara Leme, Emanuelle Assis, Isabela Garcia, Isabella Vido, Luciana Silva e Paola Agnelli – as quais fizeram de Araraquara e de Lisboa lugares de acolhimento, ainda melhores para se estar. Às amigas de infância, obrigada por sempre me oferecerem um espaço-memória afetivo, em Guaíra, para onde voltar.

À minha mãe, minha mais importante leitora e encorajadora, Susete Costa Barini, e ao meu irmão, Renato Barini, ambos esteio e abrigo que me fizeram possível, agradeço o acompanhamento persistente, paciente e carinhoso. Ao Hugo Duerholt, a quem esta tese deve as suas experiências mais profundas e as suas entrelinhas, todo o meu obrigada pela presença dedicada de escuta e de apoio total, a qual o amor substancialmente justifica e ultrapassa.

Conjuntamente com esta tese, construiu-se uma casa de afetos. Ela não existiria, portanto, sem todos vocês. Eventuais defeitos que este trabalho venha a apresentar são meus. As suas proezas, contudo, são nossas.

*“Chegou a hora de fugir para dentro de casa, de nos
barricarmos dentro dela, de construir com constância o país
habitável de todos, sem esperar de um eterno lá fora ou lá-longe
a solução que como no apólogo célebre está enterrada no nosso
exíguo quintal. Não estamos sós no mundo, nunca o estivemos”.*

(LOURENÇO, 1992, p.46)

RESUMO

O longo cineasta português Manoel de Oliveira (1908-2015) é conhecido mundialmente devido às suas originais adaptações cinematográficas da ficção literária. A par da associação mantida com José Régio, porta-voz da revista **Presença**, entre as mais produtivas parcerias de Oliveira encontraremos aquela que realizou com a prolífica escritora Agustina Bessa-Luís (1922-2019), sua conterrânea.² União criativa conflituosa, decerto, mas sustentada vigorosamente por laços de amizade, pela convergência de muitos valores artísticos e pelo compartilhamento de memórias do Douro e da tertúlia intelectual. O realizador e a romancista, não apenas durante as produções em que trabalharam juntos, mostraram notável tendência em retratar a região que cerca o rio Douro, onde ambos viveram. Conduziram os olhares de seus leitores e espectadores ao Porto, Lamego, Vila Real, Régua, Vila Nova de Famalicão, Vila do Conde e às margens do rio de “sua aldeia”.³ Portanto, o espaço ficcional consiste numa fértil chave de leitura para uma análise que pretenda estudar as possibilidades interpretativas suscitadas pelos filmes de Oliveira e pelos romances de Agustina, uma vez que importou aos artistas criar um retrato ficcional do Douro, da sua geografia, bem como da sua arquitetura, suas condições urbanas e, mais importante, de seu meio rural, fortemente marcado por imagens de casas e quintas. Esta reflexão se mostra ainda mais relevante quando aborda a robustez semântica que esses lugares revelam à luz das personagens ficcionais e históricas que neles transitam: o tipo de lugar geográfico e residência onde vivem, a caracterização desses espaços, as demais identidades que ali habitam, bem como as práticas sociais e culturais estabelecidas. Por essa razão, selecionou-se como *corpus* um romance, acompanhado de sua respectiva adaptação cinematográfica, a qual constitui para nós uma das produções de maior notoriedade dentro da associação artística de Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís. Nesse projeto, as casas encontram razoável ênfase: **Vale Abraão** e o seu filme homônimo. O que este trabalho traz à luz é uma investigação apoiada em estudos dedicados ao espaço ficcional, em geral, e ao espaço ficcional doméstico, em particular, enquanto componente narrativo de ambas as esferas - literária e cinematográfica. Pretendemos analisar as potenciais interpretações das casas nos livros de Agustina Bessa-Luís, paralelamente aos filmes de Manoel de Oliveira, numa ponta, e noutra, produzir uma visão consistente dos recursos aplicados pela literatura narrativa e pelo cinema para organizar funções semânticas e estéticas do espaço ficcional.

Palavras-chave: espaço doméstico, casas na ficção, Manoel de Oliveira, Agustina Bessa-Luís, literatura portuguesa, cinema português.

² Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís nasceram e viveram no norte de Portugal.

³ O rio da aldeia do cineasta português é o Douro. Esta referência pertence ao texto “Rios da terra, rios da nossa aldeia”, de Manoel de Oliveira. In: AVELLA, Aniello Angelo. **Um concerto em tom de conversa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 87-89.

ABSTRACT

The long-lived Portuguese film-maker Manoel de Oliveira (1908-2015) is known worldwide due to his original film adaptations of literary fiction. Aware of the association kept with José Régio, the spokesman of the magazine *Presença*, among Oliveira's most productive partnerships one shall find the one he made with the prolific writer Agustina Bessa-Luís (1922-2019), his fellow citizen⁴. A contentious union, by all means, but vigorously supported by bonds of friendship, by the convergence of several artistic values, and by the shared memories of Douro, as well as intellectual gatherings. The film-maker and the novelist, not only during productions in which they worked together, showed a remarkable tendency to portray the Douro River's surroundings, where both lived. They drove the eyes of their readers and audience to Porto, Lamego, Vila Real, Régua, Vila Nova de Famalicão, Vila do Conde, and to "their village's river banks"⁵. Therefore, the fictional space consists in a fruitful reading key for an analysis that aims to study the interpretative possibilities risen by Oliveira's films and Agustina's novels, since the artists minded to create a fictional portrayal of Douro, of its geography, as well as its architecture, urban conditions, and most importantly its rural environment, strongly marked by the images of houses, and Portuguese quintas. This reflection is even more useful when it addresses the semantic strength that these places reveal in the light of the fictional and historical characters who transit through them: the sort of geographic environment or housing where they live, these spaces characterization, the remaining fictional identities who dwell in there, as the established social and cultural practices. For this reason, we selected as *corpus* one novel accompanied by its corresponding film adaptation, which for us constitute one of the most notorious productions within Manoel de Oliveira and Agustina Bessa-Luís's art association. In these works, the houses find reasonable emphasis: the novel **Vale Abraão** and its adaptation, **Abraham's Valley**. What this work brings to light is an investigation supported by studies dedicated to the fictional space, in general, and the domestic fictional space, in particular, as a narrative component of both literary and cinematographic spheres. We aim to analyze the potential interpretations of houses in Agustina Bessa-Luís' books, along with Manoel de Oliveira's films, in one way, and another, to produce a consistent view about the applied resources from narrative and film to arrange the aesthetical and semantic functions of fictional space.

Keywords: domestic space, fictional houses, Manoel de Oliveira, Agustina Bessa-Luís, Portuguese literature, Portuguese cinema.

⁴ Manoel de Oliveira and Agustina Bessa-Luís were born and lived in Northern Portugal.

⁵ The film-maker's village river is the Douro. This reference belongs to the text "Rios da terra, rios da nossa aldeia", by Manoel de Oliveira. In: AVELLA, Aniello Angelo. **Um concerto em tom de conversa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 87-89.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------|---|----|
| Figura 1 | Casas em Douro, Faina Fluvial | 29 |
| Figura 2 | Trabalhadores e casas em Douro, Faina Fluvial | 29 |
| Figura 3 | Dafne (Graça Morais, 2004) | 40 |
| Figura 4 | Agustina Bessa-Luís no jardim da casa da rua do Gólgota | 42 |
| Figura 5 | “A casa é um instrumento de trabalho” (ABL) | 43 |
| Figura 6 | Sibila Corcunda (Graça Morais) | 60 |
| Figura 7 | Fanny e a Melancolia | 61 |
| Figura 8 | A Família (Paula Rego) | 67 |
| Figura 9 | A Pequena Assassina (Paula Rego) | 67 |
| Figura 10 | Rota literária de Agustina Bessa-Luís | 72 |
| Figura 11 | Manoel de Oliveira em Visita ou Memórias e Confissões | 79 |
| Figura 12 | Casa da rua da Vilarinha – I | 84 |
| Figura 13 | Casa da rua da Vilarinha – II | 84 |
| Figura 14 | <i>Frames</i> da casa de Camilo Castelo Branco em Famalicão | 89 |
| Figura 15 | <i>Frames</i> da casa de Camilo Castelo Branco em Famalicão | 89 |
| Figura 16 | <i>Frames</i> da casa de Camilo Castelo Branco em O Dia do Desespero | 90 |
| Figura 17 | <i>Frames</i> da casa de Camilo Castelo Branco em O Dia do Desespero | 90 |
| Figura 18 | Camila e o anjo em <i>close-up</i> | 92 |
| Figura 19 | Camila e o anjo em <i>close-up</i> | 92 |
| Figura 20 | Sequencia inaugural de Espelho Mágico | 93 |
| Figura 21 | Sequencia inaugural de Espelho Mágico | 93 |
| Figura 22 | Plano do jantar em Espelho Mágico | 95 |
| Figura 23 | <i>Flashback</i> em Espelho Mágico | 95 |
| Figura 24 | Fachada da mansão dos Bahia | 96 |
| Figura 25 | Contra- <i>plongée</i> da escadaria em Espelho Mágico | 96 |
| Figura 26 | <i>Plongée</i> da escadaria em Espelho Mágico | 96 |
| Figura 27 | A monumentalidade da casa em Espelho Mágico | 96 |
| Figura 28 | <i>Close-up</i> de José Luciano | 96 |
| Figura 29 | Claraboia e verticalidade em Espelho Mágico | 96 |
| Figura 30 | O <i>décor</i> em Espelho Mágico | 97 |

| | | |
|-----------|---|-----|
| Figura 31 | O retrato de Camilo Castelo Branco | 104 |
| Figura 32 | A construção da casa-memória n' O Dia do Desespero | 105 |
| Figura 33 | Os corredores n' O Dia do Desespero | 108 |
| Figura 34 | As janelas n' O Dia do Desespero | 109 |
| Figura 35 | Expressão de desespero: Jorge n' O Dia do Desespero | 109 |
| Figura 36 | O Desesperado (Gustave Courbet) | 110 |
| Figura 37 | O Grito (Edvard Munch) | 110 |
| Figura 38 | Ornamentação e obscuridade cromática | 110 |
| Figura 39 | O olhar e o corpo do ator | 114 |
| Figura 40 | O olhar e o corpo do ator | 114 |
| Figura 41 | O olhar e o corpo do ator | 114 |
| Figura 42 | O olhar e o corpo do ator | 114 |
| Figura 43 | As janelas como molduras | 116 |
| Figura 44 | As janelas como molduras | 116 |
| Figura 45 | Os espelhos | 116 |
| Figura 46 | Os espelhos | 116 |
| Figura 47 | Os <i>tableaux vivants</i> | 117 |
| Figura 48 | Os <i>tableaux vivants</i> | 117 |
| Figura 49 | O uso das cortinas em O Passado e o Presente | 117 |
| Figura 50 | O uso das cortinas em O Dia do Desespero | 117 |
| Figura 51 | Emanuel de Witte | 134 |
| Figura 52 | Modernidade e tradição n' O Pintor e a Cidade | 138 |
| Figura 53 | O casario em O Pintor e a Cidade | 140 |
| Figura 54 | O casario periférico em O Pintor e a Cidade | 141 |
| Figura 55 | Manoel de Oliveira em ilustração de Ana Oliveira | 154 |
| Figura 56 | A caracterização da jovem Ema em Vale Abraão | 161 |
| Figura 57 | Maja e Celestina em uma Varanda | 163 |
| Figura 58 | Vênus de Milo e La Gioconda em Vale Abraão | 164 |
| Figura 59 | Ema e o Prato de Figos | 167 |
| Figura 60 | Primeiro plano em Vale Abraão | 177 |
| Figura 61 | Roteiro de Vale Abraão | 177 |
| Figura 62 | Ema ao espelho | 179 |
| Figura 63 | Planos gerais do rio Douro em Vale Abraão | 180 |

| | |
|--|-----|
| Figura 64 Plano aproximado: passeio de lancha em Vale Abraão | 183 |
| Figura 65 O passeio de lancha no roteiro de Vale Abraão | 183 |
| Figura 66 Ritinha, Ema e a água, na quinta de Vale Abraão. | 189 |
| Figura 67 As criadas ao redor da tina d'água, no Romesal. | 189 |
| Figura 68 As janelas como signo de claustro em Vale Abraão | 191 |
| Figura 69 <i>Close-up</i> do terço de Paulino Cardeano | 191 |
| Figura 70 Os passos de tia Augusta no encalço do gato | 191 |
| Figura 71 Constituintes do espaço-cena de claustrofobia | 192 |
| Figura 72 O rompimento do claustro: Ema à janela | 192 |
| Figura 73 Planos-síntese de caracterização de Ema | 198 |
| Figura 74 A sexualidade e o domínio vegetal em O Passado e o Presente | 198 |
| Figura 75 O sorriso “anjo-demônio” de Ema | 200 |
| Figura 76 A estreiteza dos corredores na quinta de Vale Abraão | 204 |
| Figura 77 As velas: Ema e Nelson, durante a ceia de Natal | 206 |
| Figura 78 As velas: o funeral de tia Augusta | 206 |
| Figura 79 As velas: Ema e Maria do Loreto, durante o jantar na Caverneira | 207 |
| Figura 80 As velas: o jantar no Vesúvio | 207 |
| Figura 81 As velas: noite de amor de Carlos e Ema | 208 |
| Figura 82 O exterior da quinta das Jacas | 211 |
| Figura 83 Ema na quinta das Jacas | 211 |
| Figura 84 As cortinas das Jacas | 212 |
| Figura 85 Representação nas Jacas | 213 |
| Figura 86 O relacionamento entre Ema e Pedro Lumiares | 215 |
| Figura 87 Francisca (1981) e O Princípio da Incerteza (2002) | 215 |
| Figura 88 Ema e Narciso | 219 |
| Figura 89 Ema e as laranjeiras do Vesúvio | 222 |
| Figura 90 O romance Vale Abraão com anotações de Manoel de Oliveira | 226 |

LISTA DE TABELAS

| | | |
|-----------------|---|-----|
| Tabela 1 | Forma dramática de teatro e forma épica de | 119 |
| Tabela 2 | Produções de Agustina Bessa-Luís com Manoel de Oliveira | 172 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|------------|---------------------|
| ABL | Agustina Bessa-Luís |
| MO | Manoel de Oliveira |
| VA | Vale Abraão |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| SINTA-SE EM CASA: UMA INTRODUÇÃO | 17 |
| Parte I | 40 |
| CAPÍTULO 1: CASAS E QUINTAS DE AGUSTINA E MANOEL | 41 |
| 1.1 A Sibila da Vessada | 41 |
| 1.2 A Casa- <i>Mater</i> : Casas-Abrigo do Clã Feminino | 48 |
| 1.2.1 A Vessada | 48 |
| 1.2.2 A Malhada | 64 |
| 1.3 Casa-Memória e Casa-Palco: “Outra Casa Teria Dado um Outro Filme” | 73 |
| 1.3.1 “A Casa é um Navio” | 78 |
| 1.3.2 As Casas-Memória e as Casas-Palco no Cinema de Manoel de Oliveira | 103 |
| CAPÍTULO 2: UMA VISITA À TEORIA | 121 |
| 2.1 Espaço Literário e Espaço Cinematográfico | 141 |
| PARTE II | 154 |
| CAPÍTULO 3: À APRECIÇÃO DE VALE ABRAÃO | 155 |
| 3.1 O Exterior: Janelas e Varandas sobre o Douro | 173 |
| 3.2 O Interior: O Romesal como Casa Natal | 187 |
| 3.3 Deslocamentos: Rumo ao Fundo do Vesúvio | 202 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 224 |
| REFERÊNCIAS | 228 |
| APÊNDICE A – Lista das Obras de Agustina Bessa-Luís | 242 |
| APÊNDICE B – Lista das Obras de Manoel de Oliveira | 249 |
| APÊNDICE C – Agustina no Centro da Conversa: Entrevista com Mónica Baldaque | 253 |
| APÊNDICE D – Relação de Quintas em Vale Abraão | 263 |
| ANEXOS – Fotografias e Imagens de Espólio de Agustina Bessa-Luís e de Manoel de Oliveira | 266 |

SINTA-SE EM CASA: UMA INTRODUÇÃO

A investigação pelos meandros da ficção começa, não raras vezes, numa primeira experiência estética. Em 2014, nas aulas iniciais das “Poéticas da Modernidade: Teatro, Cinema e Literatura”, encontrei o cinema de Manoel de Oliveira. As reflexões sobre um cinema anti-ilusionista, o cinema da opacidade para Ismail Xavier (2008), desafiaram a minha percepção de espectadora e instigaram-me a pensar esse cinema, que me era novidade, à luz do meu repertório de crítica literária e dos princípios teatrais disjuntivos do teatro épico de Brecht, trazidos ao debate pela professora Renata Soares Junqueira.

Aquelas sessões cinematográficas, os exercícios de análise e as leituras realizadas pavimentaram os meus primeiros passos na estrada acadêmica. Conduziram-me à elaboração de uma monografia de conclusão de curso (MCC – Bacharelado), a qual foi apresentada no fim de 2015, sob a orientação da professora Renata, para a obtenção do título de Bacharel em Letras. Intitulado **A Literatura sob as Lentes da Câmera: Uma Leitura do Filme *Singularidades de Uma Rapariga Loura***, o texto discutiu a ostensiva teatralidade do cinema de Manoel de Oliveira na recriação do conto homônimo de Eça de Queiroz¹ para o cinema, interpretando recursos cinematográficos diletos do cineasta e seus efeitos de sentido no que toca à extensão da crítica queiroziana ao romantismo, elevada a um patamar universal pelo filme oliveiriano, que a transforma em crítica da própria arte cinematográfica.

Do ímpeto por comparar o cinema de Manoel de Oliveira com tantos textos matriciais que o inspiraram, resultou o contato inevitável com os romances de Agustina Bessa-Luís – nos quais era evidente o desequilíbrio de forças entre a potência feminina e a fraqueza masculina. Tal conflitualidade entre os sexos, levada às telas pelo cineasta não apenas nas adaptações que realizou da literatura agustiniana, impeliu-nos a nova atividade de pesquisa, da qual decorreu a dissertação de mestrado **Na Santa, a Devassa: Figurações do Feminino em Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís**,² em 2017, ano em que a obtenção de uma

¹ Utilizamos a grafia Queiroz, para o sobrenome do escritor, e não ‘Queirós’, porque seguimos como referência a forma adotada pela Fundação Eça de Queiroz, responsável por abrigar o espólio do romancista.

² Nesse trabalho, adotamos novamente um método comparativo para desvendar a concepção ficcional da mulher nos dois primeiros volumes da trilogia romanesca **O Princípio da Incerteza – Joia de Família** (2001) e **A Alma dos Ricos** (2002) – e nas suas respectivas adaptações para o cinema em **O Princípio da Incerteza** (2002) e **Espelho Mágico** (2005). O último romance da trilogia agustiniana, intitulado **Os Espaços em Branco** (2003), não foi adaptado por Manoel de Oliveira.

bolsa de pesquisa para a participação no Curso Internacional de Verão³ da Fundação Eça de Queiroz lançou luz sobre outra aproximação, em meio a tantas possíveis, da narrativa literária agustiniana e da narrativa cinematográfica oliveiriana: a recorrência da representação da *casa*.

Aqueles que se dedicaram à leitura da ficção portuguesa em geral certamente conhecem o relevo atribuído às células familiares na produção literária em Portugal. Quando observamos projetos literários diversos, principalmente no romance dos séculos XIX e XX, de Eça de Queiroz a Agustina, constatamos a reincidência de relações de parentalidade e de subalternidades, abrigadas pelo espaço que as legitima, a casa, cujas possibilidades de significação são sugeridas na passagem a seguir:

Em quintas e casas senhoriais, todos os elementos da fachada às janelas e portas, aos espaços interiores e ao jardim podem ter significado, carga simbólica: memória de fortuna ou premonição de futuros desastres; funcionalidades abertas e ocultas dos espaços, com definições de uso público e privado, por homens e mulheres, senhores e criados. [...].⁴

Como um eixo microcósmico, componente do espaço narrativo, a casa – e, no caso português, a quinta e o solar oferecem-se enquanto espaços limitados e circunscritos nos quais as relações entre as personagens se dão. Quanto mais pormenorizada a caracterização da casa, mais robustos são os significados por ela engendrados. Recordem-se os desdobramentos trágicos da fábula queiroziana em **Os Maias** (1888), anunciados já nas primeiras páginas, na descrição detalhada do Ramalhete, casarão lisboeta aristocrata de Dom Afonso da Maia, onde a semelhança com as “residências eclesiásticas”, o lugar vazio do “Escudo de Armas”, o cipreste e a Vênus Citereia “enegrecendo” antecipam, por sugestão, os acontecimentos terríveis que acometem a família, sentenciados por D. Diogo: “– Há três anos, quando o Sr. Afonso me encomendou aqui as primeiras obras, lembrei-lhe eu que, segundo uma antiga lenda, eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete. O Sr. Afonso da Maia riu de agouros e lendas... Pois fatais foram!” (EÇA DE QUEIROZ, 1888, p. 385)⁵

Mas se Eça de Queiroz foi um ficcionista da capital, o que aqui propomos é um desvio de rota e um olhar para o norte, retratado nas longevas criações de Manoel de Oliveira, no cinema, e de Agustina Bessa-Luís, na literatura.

³ O curso propunha como temática “A Casa/ a Quinta nas Obras de Eça, Camilo e Agustina e nos Filmes de Manoel de Oliveira”.

⁴ Texto-anúncio do Seminário queiroziano 2017: **A Casa/ a Quinta nas Obras de Eça, Camilo e Agustina, e nos Filmes de Manoel de Oliveira**. Disponível em: <https://feq.pt/actividades/seminario-queirosiano-2017/>. Acesso em 20 de agosto de 2020, às 15 horas e 51 minutos.

⁵ Para uma discussão sobre o espaço na obra de Eça de Queiroz, ver BARBIERI: 2008; BARBIERI: 2012; o capítulo dedicado à espacialidade por REIS (1994), em seu **Introdução à Leitura d’Os Maias**; e o **Portugal de Eça de Queiroz**, de Beatriz Berrini (1982).

UM INVENTÁRIO DE LUGARES DE OLIVEIRA E DE AGUSTINA

Se é certo que a ficção portuguesa desenvolveu como temas diletos as relações de parentalidade e de subalternidade abrigadas sob os seus telhados, como acima afirmamos, também o é que uma das peculiaridades da História e da literatura em Portugal foi direccionar um olhar para fora, ou seja, um olhar dirigido ao além-mar. Camões e Vieira não nos deixam mentir.⁶ Afinal, “quinhentos anos de existência imperial [...] tinham fatalmente de contaminar e mesmo de transformar radicalmente a imagem dos portugueses não só no espelho do mundo, mas no [...] próprio espelho” (LOURENÇO, 1992, p. 37). Nesse sentido, pode-se demonstrar como a obra de Manoel de Oliveira, por exemplo, cabe numa divisão em termos espaciais, na qual se verifica um olhar para dentro da “casa lusitana” e uma perspectiva para fora dela –

[...] o local – sobretudo através da região do Porto e do Douro –, o nacional – em relação à identidade do país –, o supranacional – devido à adesão de Portugal à Comunidade Europeia, em 1986 –, o transnacional – devido à história portuguesa e às explorações marítimas –, bem como o global – como resultado dos efeitos da globalização que Portugal sofreu a partir dos anos de 1980 [...]. (FERREIRA, 2013, p. 216-217)⁷

A título de ilustração, a sistematização feita por Ferreira (2013) dialoga com conceitos espaciais, mas baseia-se outrossim em critérios de produção artística. Considera, na categoria supranacional/transnacional, **O Sapato de Cetim** (1985), o qual precede o ingresso de Portugal na União Europeia em um ano. Lembre-se que a “coprodução além-fronteiras, luso-germano-francesa” (p. 224), mostra a contemporaneidade político-econômica dos anos 1980, analogamente ao auge imperialista europeu ao longo da expansão ultramarina, evocada pela película a partir da peça de Paul Claudel (1868–1955). Além disso, o mais longo filme de Oliveira indica a posição marginal ocupada pela nação lusa dentro da comunidade europeia, bem como faz equivaler “a perda do amor” à “perda da nação” (FERREIRA, 2010, p. 125), isto é, correlaciona a temática amorosa e a temática política.

No conjunto global, encontra-se **Non, ou a Vã Glória de Mandar** (1990), cujo escopo é o fim da Guerra Colonial (1961-1974) em território africano. A espinha dorsal do filme é constituída pela figura de um historiador, o alferes Cabrita, através de quem episódios de grandes derrotas pátrias são rememorados, num reforço dialético constante que confronta a ambição imperialista portuguesa com os seus fracassos, à medida que a linha do tempo

⁶ A título de exemplo, convocamos ainda os versos de Fernando Pessoa em **Mensagem** (1934), cuja segunda parte se dedica ao “Mar Portuguez”.

⁷ Para uma discussão sobre o cinema oliveiriano na perspectiva da expansão europeia, ver FERREIRA in JUNQUEIRA: 2010, p. 117-145 e FERREIRA: 2013, p. 213-241.

histórico do país avança. Entre os pontos altos dos “*non*” de Portugal, a película retoma a resistência de Viriato à dominação romana e a grande ilusão de poder que motivou Alcácer-Quibir. Também integra o mesmo grupo o filme **Viagem ao Princípio do Mundo** (1997), em que a memória coletiva do país é visitada através da memória individual do ator francês Afonso, que deseja conhecer os seus antepassados portugueses. No caso de **Palavra e Utopia** (2000), Ferreira insere-o dentro do quadro temático da transnacionalidade, mas, quanto ao seu modelo de produção, considera-o global, porque “o filme autoral faz parte de um grupo crescente de produções de grande orçamento” (2013, p. 227), isto é, num modelo de produção de escala global. O filme trata do enfrentamento entre o Padre Antônio Vieira e a política eclesiástica portuguesa – principalmente a propósito de uma audiência na qual o sacerdote foi colocado como réu diante do Tribunal do Santo Ofício. A transnacionalidade atribuída à película deve-se ao fato de que ela mostra uma batalha no âmbito da politicagem católica, envolvendo não apenas Portugal, mas também Brasil e Itália.

Num conjunto local/ nacional, a estudiosa agrupa filmes como **Douro, Faina Fluvial** (1931); **Aniki-Bobó** (1942) – ressaltando, no último, a temática liberdade *versus* repressão –; **Acto da Primavera** (1963), com o seu “problema da representação do sagrado” (PARSI apud FERREIRA, p. 219), e os filmes que compõem a tetralogia dos amores frustrados,⁸ **O Passado e o Presente** (1972); **Benilde ou a Virgem Mãe** (1975); **Amor de perdição** (1978) e **Francisca** (1981),⁹ evidenciando nesse agrupamento “o efeito negativo da sociedade sobre os indivíduos” (p. 223), bem como o autoritarismo português – responsável pelo autossacrifício¹⁰ de jovens.

Esses cinco filmes, todos eles marcados pelo sinal da morte, constituem um tratado oliveiriano sobre as condições da vida amorosa em sociedade. Exceto o primeiro e o segundo, os três últimos passam-se no século XIX do romantismo português. Estes decorrem no ambiente da nobreza nortenha, com os preconceitos de classe inerentes à decadência da sociedade portuguesa de novecentos:¹¹ as invasões francesas, a fuga da corte para o Brasil, o governo inglês combatendo os ideais da Revolução Francesa, as guerras fratricidas entre dom Pedro e dom Miguel e, finalmente, o Ultimato

⁸ Convém notar que, em última análise, muitos dos filmes de Oliveira poderiam incluir-se no grupo temático dos amores frustrados. O próprio **Sapato de Cetim**, por exemplo, e **Viagem ao Princípio do Mundo**, pois é frustrada a paixão contida de Manoel, o realizador interpretado por Marcello Mastroianni, por Leonor etc. A frustração amorosa é um dos temas centrais da ficção oliveiriana.

⁹ Devido à correlação de temas, Fausto Cruchinho (2013, p.157) acrescenta, às quatro películas, **Os Canibais** (1988). Por isso, quando menciona a tetralogia dos amores frustrados, a despeito de obviamente tratar-se de quatro filmes, o pesquisador cita cinco.

¹⁰ No caso de **O Passado e o Presente**, sublinha-se a “contaminação” do “código moral social”, como detonador das perversões.

¹¹ Julgamos que, ao mencionar a “sociedade portuguesa de novecentos”, Fausto Cruchinho quer referir-se à sociedade portuguesa de oitocentos, ou seja, do século XIX, que ele menciona vinculando-lhe os filmes **Amor de Perdição**, **Francisca** e **Os Canibais**). Afinal, os eventos históricos que enumera são todos do século XIX.

Inglês e o fim da Monarquia. Por isso, de **Amor de Perdição** a **Os Canibais**, as questões classistas são tão importantes e trágicas para o amor. Os jovens (Teresa, Simão e Mariana; Camilo, Fanny e José Augusto; Margarida e D. João) são vítimas dos velhos [...]. O que faz escândalo nesse conjunto de cinco filmes de Oliveira, realizados durante um intervalo de quinze anos, é a obstinação dos seus personagens, femininos ou masculinos, em permanecerem virgens,¹² contra toda a pressão social e cultural que os quer ver como reprodutores sexuais e, claro, reprodutores das relações de classe. (CRUCHINHO, 2013, p. 158-159)

Na senda de Ferreira e de Cruchinho, vemos nos filmes da tetralogia uma construção das personagens que erige um retrato da burguesia portuguesa, bem como das relações que se dão em seu meio. Isto nos conduz ao entendimento de que a casa burguesa serve como elaboração discursiva que “pensa o modo português de fixar-se na terra natal” (SILVEIRA, 1999, p. 114-115). O olhar para dentro, principalmente após a Revolução dos Cravos e a descolonização, manifesta o “impasse em que se encontra a ideologia expansionista portuguesa, forçada a viver em casa, ou seja, no seu próprio continente ‘à beira-mar plantado’”.¹³

À medida que se avança pelas décadas de 1980 e de 1990, depara-se com os filmes que constituem a categoria universal/ local, a qual tem um apelo voltado à busca da compreensão da condição humana. Ferreira (2013) recorda a continuidade temática da frustração amorosa e da sua condição de receptáculo das incongruências sociais e humanas num cenário local, em **Os Canibais**, **O Dia do Desespero**, **O Convento**, **Inquietude**, **Vale Abraão** e **Party** (p. 228), e até num cenário mais amplo, europeu, como se vê em **A Carta** (1999). Embora a pesquisadora alerte que os filmes sucessores da tetralogia excluem o componente de tensão repressora, marca da filmografia do cineasta na década de 1970, **A Carta** revela-se uma fábula cinematográfica na qual a repressão ocasionada pela ameaça de preconceitos sociais condena a protagonista à clausura religiosa, fazendo-a sufocar os próprios desejos. Por isso, vemos tal argumento com ponderação e ressalva. O amor irrealizável está igualmente presente em outras duas adaptações que Manoel de Oliveira faz de textos de Agustina, já no novo milênio – **O Princípio da Incerteza** (2002) e **Espelho Mágico** (2005), nos quais descortina o universo burguês, cuja regra de funcionamento é a “hipocrisia das convenções” (p. 235).

¹² Merece ressalva o termo “virgem” utilizado por Cruchinho. Ele se aplica, por exemplo, quando pensamos em Simão Botelho e Teresa de Albuquerque, por exemplo, porque em **Amor de Perdição** (1978), a partir da novela camiliana (1862), os enamorados escolhem morrer virgens a desistir do amor que sentem. Tal lógica também aplicar-se-ia a Fanny, porém excluiria as figuras de Camilo e de José Augusto.

¹³ *Ibidem*.

A propósito da mesma premissa de recorte da obra de Oliveira, a partir de um princípio espacial, Santos (2017) pensa o deslocamento no espaço para reunir, sob o critério temático, os “filmes de viagem de Manoel de Oliveira”. Novamente, **O Sapato de Cetim; Non, ou a Vã Glória de Mandar; Viagem ao Princípio do Mundo; Palavra e Utopia; Um Filme Falado** (2003) e **Cristóvão Colombo – O Enigma** (2007) são associados pela abordagem de duplo viés: a crítica à visão totalizante da Comunidade Europeia, que posiciona Portugal à margem, e, num enfoque global, o “elogio à diferença portuguesa” (p. 15) – que particulariza os feitos da pátria, bem como os coloca em perspectiva diante da contemporaneidade histórica.

Como Manoel de Oliveira, Agustina Bessa-Luís é saudada pela crítica como grande ficcionista do Porto, do Norte, e verifica-se unanimidade em seu cosmorama crítico considerar a força do Douro como uma das chaves de leitura essenciais de sua obra. Apesar disso, também criou composições nas quais há incursões em dimensões transnacionais. A esse exemplo, convocamos **Breviário do Brasil** (1991), coletânea de ensaios acerca da experiência vivida durante a comitiva de intelectuais portugueses que de março a abril de 1989 viajou por quase vinte cidades brasileiras; e **A Quinta Essência** (1999), romance no qual a fábula trata do percurso de José Carlos a Macau, com o intuito de conquistar a filha de Sequeira (um dos capitães de Abril), para vingar-se daquele que causara infortúnios à sua aristocrática família portuense. Publicado no ano em que a China reassumiu a soberania sobre Macau, 1999, o volume promove um deslocamento histórico – deslindando as relações luso-chinesas e construindo uma narrativa labiríntica sobre um espaço que se mostra plurifacetado.

Embora a região duriense tenha sido o espaço mais fecundo de sua obra, Agustina ofereceu aos seus leitores a oportunidade de aventurarem-se por itinerários lusos diversos – como se vê em **A Corte do Norte** (1987),¹⁴ que trata de caminhos vários para a decifração de um mistério ocorrido na Ilha da Madeira – o repentino desaparecimento de Rosalina de Sousa, a baronesa de Madalena do Mar. A elucidação desse grande enigma permanecerá, por gerações, de maneira aliciante na vida da família.

A capital, por seu turno, serve de terreno para o escândalo narrado em **Doidos e Amantes** (2005), a partir da história de Maria Adelaide Coelho da Cunha, herdeira de José Eduardo Coelho, fundador do **Diário de Notícias**. Vítima de um conluio articulado pelo próprio marido (Alfredo da Cunha), Maria Adelaide foi diagnosticada louca aos 48 anos, sendo confinada num hospital psiquiátrico. Pertencente a uma família aristocrata de Lisboa, a

¹⁴ No ano de 2009, o cineasta português João Botelho adaptou **A Corte do Norte** para o cinema, nomeando o seu filme com o título homônimo.

primogênita de José Eduardo Coelho teve, como gatilho do plano de internação do qual foi vítima, a sua decisão de abandonar o casamento e fugir com o seu motorista e amante, o jovem Manuel Claro. Tanto a interdição judicial quanto a internação de Maria Adelaide contaram com a participação de homens importantes da sociedade e da medicina da época, como foi Egas Moniz, Prêmio Nobel de Medicina, de modo que o escândalo lisboeta se tornou notório em todo o país.¹⁵

Lembramos ainda, transitando para o gênero dramático, que os Açores foram palco de **Party: Garden-party dos Açores**, diálogos escritos para o filme de Manoel de Oliveira, a pedido do cineasta. Oportunamente, o relvado da costa açoriana atíça o jogo de sedução entre as personagens Leonor e Miguel,¹⁶ o qual revela as frivolidades amorosas da burguesia. A cena II, por exemplo, faz flertarem a jovem Leonor, esposa de Rogério, e Miguel, marido de Irene – “na vereda que dá acesso ao mar” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 22), como se a manifestação das paixões entre eles fosse proporcionada pelo espaço exterior. O duplo invertido dessa cena está na sua sequência, III, em que as personagens ocupam o entorno duma mesa de jantar (interior), sobre a qual não há nada – exceto um peixe – “que pode ser artificial” (p. 53), do que vemos a possibilidade interpretativa de uma conexão com o mar, trazido para o interior da casa pela metonímia do peixe. Afinal, no jogo de sedução entre caçador e caça, o peixe seria aquele que vem do mar para dentro da casa, significando aquele que fora caçado (pescado) pelo sedutor – no caso – Michel. Ali, na residência de Leonor e Rogério, as falas dos casais reproduzem reflexões acerca dos conflitos entre o feminino e o masculino, bem como do casamento, do amor e do sexo. Desse modo, o exterior (a costa açoriana) manifesta-se enquanto ambiente onde as paixões são incitadas (BÉNARD DA COSTA, 2001, p. 27), e o interior onde ocorrem tanto a sua concretização, quanto à profusão de ideias sobre elas.

Um outro olhar sobre Portugal (1995)¹⁷ é outra obra em que podemos encontrar um passeio para fora das fronteiras durienses. Constitui um livro no qual textos de Agustina

¹⁵ Em 2020, o cineasta e ator oliveiriano Mário Barroso dirigiu um longa-metragem inspirado nesse mesmo acontecimento lisboeta. Intitulado **Ordem Moral**, o filme tem argumento original, porém cuida de prestar uma homenagem a ABL, quando coloca nas mãos da protagonista, Maria Adelaide Coelho da Cunha (Maria de Medeiros), o romance **A Sibila** (1954), aquele que trouxera a romancista ao panteão das letras portuguesas.

¹⁶ A despeito de terem sido escritos sob encomenda para o filme, de modo que os nomes das personagens fossem os mesmos nomes dos atores, a personagem Michel, a ser interpretada pelo francês Michel Piccoli, é referida na publicação dos diálogos de Agustina como Miguel.

¹⁷ No prefácio do volume, Pierre Rossellin exhibe uma visão sobre o território português e justifica a escolha de outras duas artistas, ABL e Maluda, para participarem dessa realização: “À primeira vista, Portugal é um canto da Península Ibérica, entalado entre a Espanha e o mar, que muito naturalmente se voltou para o Atlântico. É o limite terreno dum povo de grandes descobertas. Para o meu olhar, ávido de fotógrafo, de curioso e de marinheiro, Portugal é um mundo acolhedor num solo áspero, um país que esconde os seus tesouros, tal como a

dialogam com fotografias do fotógrafo e realizador Pierre Rossollin e com quadros da pintora portuguesa Maluda. As imagens fotográficas e pictóricas dispõem-se pelas páginas oferecendo-se como uma peregrinação pelo território, pela cultura e pelas idiossincrasias dos espaços lusitanos. Esse trabalho evidencia outro ponto de contato entre a produção agustiniana e as criações oliveirianas – um interesse constante em estabelecer relações entre a linguagem artística própria das suas composições, a literatura e o cinema, respectivamente, com outras linguagens artísticas, tais como a pintura, a fotografia, a música e o teatro.

Em suma, paisagens diversas dentro e fora de Portugal gozam de uma expressiva presença nas criações de Manoel de Oliveira e de Agustina Bessa-Luís. Cremos, contudo, que mais relevante do que um inventário, sob perspectiva lusitana, de lugares – que as composições de ambos os artistas autorizam – é a aliciante riqueza interpretativa desses espaços quando são analisadas as suas particularidades e as suas interações com o universo humano, no âmbito da ficção. Isto posto, entendemos que é impossível negligenciar a importância do Porto, principalmente do Douro e de seus arredores, no âmbito da literatura agustiniana e do cinema oliveiriano. Esta é a localização precisa das casas ficcionais que nos propomos investigar em **Vale Abraão**.

CASAS DO DOURO

Todos quantos se tenham empenhado na leitura dos livros de Agustina Bessa-Luís já se confrontaram com perspectivas intrigantes do espaço duriense. Há no texto agustiniano uma evidente preocupação em criar topografias e suas identidades no contexto dum Douro de onde sobressai um universo matriarcal, em geral, mítico e perverso. Importam-lhe relações de poder, análises de conduta e avatares femininos que subvertem a estrutura patriarcal na qual a sociedade se organiza. Significativos são os espaços domésticos, neste sentido, enquanto ambientes onde as transformações sociais se dão. Ao retratar relações difíceis, cuja unidade reside na conflitualidade, a romancista descreve de maneira cáustica mulheres que se admiram e se hostilizam mutuamente, as quais mantêm, com homens que consideram parvos, relacionamentos difíceis.

ganga se oculta nas pedras preciosas. [...]. Não quis fruir sozinho esta visão e desejei partilhá-la com duas mulheres que encontrei através da sua sensibilidade de criadoras e que conquistaram a minha admiração: Uma escritora: Agustina Bessa-Luís. Uma pintora: Maluda, que dispensam qualquer apresentação.” (ROSSELLIN in BESSA-LUÍS; MALUDA & ROSSELLIN, 1995, p. 9). Observemos que o pensamento de Rossellin sobre Portugal é uma ideia discursiva a que aqui já nos referimos – um espaço tão comprimido em si mesmo – que não propiciou outra alternativa aos portugueses, impelidos a aventurarem-se pelo Atlântico.

Diante desse cenário, faz-se indispensável notar que a ficção da escritora recorrentemente trata de genealogias femininas,¹⁸ alicerçadas nas imagens de tias, mães, avós e primas ou outras referências de mulheres, que consistem não apenas no sustentáculo familiar, mas também naquelas que asseguram a propagação do conhecimento sobre as tradições e se dispõem, num esforço descomunal, a pôr o patrimônio da família a salvo, evitando, portanto, a sua dissipação. Justifica-se, assim, a grande presença de famílias durienses na obra de Agustina Bessa-Luís (*Os Silva, Os Clara, Os Paiva, Os Nabasco*), cuja existência reproduz o comportamento arrogante, ocioso, inercial e inepto de uma burguesia rural agarrada a um legado de herança cultural de classe, o que a impossibilita de se adaptar às mudanças sofridas por Portugal, sobretudo após o 25 de Abril. O grande projeto literário orquestrado pela escritora nos defronta com uma sociedade castradora e claustrofóbica, governada por disputas sociais e desafiada por mulheres que se alheiam dela, inserindo, à sua maneira, fendas nesse estado de coisas.

Diferentes épocas vividas pela gente nos arredores do Douro foram retratadas por Agustina. Qualificado como região que, ao contrário do Tejo e do Mondego, “não teve cantores” (1979, p. 9), assim é apresentado o rio luso-hispânico pelo narrador em **Fanny Owen**:

O rio Douro ficou banido da lírica portuguesa com a sua catadura feroz pouco própria para animar os gorjeios dos bernardins, que são sempre lamurientos e que à beira de água lavam os pés e os pecados. E, no entanto, trata-se de um rio majestoso como não há outro. Eu vi-o em Zamora e não o reconheci; diz-se que as margens eram carregadas de pinheiros e daí o seu nome *dum* que quer dizer madeira.¹⁹ Mas entra em Portugal à má cara. Enovela o caudal sobre penhascos, muge e ressoa como um touro com molhelha de couro preto a subir uma calçada. Não creio que os poetas o habitem; e, no entanto, Dante tê-lo-ia amado e preferido como preferiu os estaleiros incandescentes de Veneza e os túmulos abertos das arenas de Arles, para descrever o inferno. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 9)

O narrador prossegue com a descrição das margens durienses, caracterizando a sua topografia, violenta e perversa, por tratar-se de um rio excluído da lírica, que se assemelha a um touro indomado quando entra em solo português, onde os bernardins, pássaros

¹⁸ Trataremos, nesta Tese, da ausência da mãe de Ema, ficando a menina sob os cuidados do pai e da tia Augusta.

¹⁹ Em **Eugénia e Silvina** (1989), confere-se outra etimologia atribuída ao Douro: “Douro provém (e não há nada em contrário sobre este assunto) da palavra celta *our*, que quer dizer curso de água, o mesmo que *daour*, em bretão. Não significa, portanto, ouro, nem o seu leito foi alguma vez aurífero (BESSA-LUÍS, 1990, p. 7). A este lugar, atribui-se uma identidade mítico-espiritual: “A Beira, calha dizer que faria parte dum território que não pertencia aos celtiberos, mas sim aos dados como celtas. De facto, os *berones*, que se situaram no vale do Ebro, são classificados como celtas, assim como os cidadãos de Deobriga (de Brigit, deusa celta), entre os vales do Ebro e do Douro; e os Nemetani, que Ptolomeu designa ao norte da Lusitânia, na margem direita do Douro (p. 8). Encontra-se assim, às margens do rio, um território de “augúrio celta que tudo confunde: destino, obra, e criação momentânea, de que o português muito uso faz” (p. 7).

“lamurientos”, “lavam os pecados”, cuja composição tornar-se-ia perfeita para que Dante a usasse enquanto inspiração para a descrição que faz do Inferno, nos Cantos d’**A Divina Comédia** (1472). A seguir, descreve a gente cujos descendentes, na Santa Cruz do Douro,²⁰ em Baião de 1845, protagonizaram amores funestos:

[...] havia nas margens do Douro uns nativos especiais que se alimentavam de bacalhau cozido com ovos à ceia, refeição com tradições de mesmice gastronómica. Às nove da noite, e à luz metálica dos gasómetros ou das velas em castiçais de dois braços, sentava-se à mesa o lavrador do Douro, homem no geral de génio ponderado e de trato soberbo. Tinha quatro filhas e dois rapazes, um deles morgado, entroncado e bebedor; antes dos vinte anos ficava órfão e deixava a herança nos botequins da Régua onde se jogava o monte com obstinação que, de não ser viciosa, seria espartana. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 10)

Essa juventude ociosa e viciosa que ali habita, boémia e de inteligência byroniana “com mais coletes que ideias” (p. 10), protagoniza o grande desenlace trágico, nada surpreendente – visto o cenário que lhe serve de pano de fundo, o qual recai sobre Francisca Owen, José Augusto e Camilo Castelo Branco. Doze anos depois, lemos, em **Vale Abraão**, o seguinte:

A margem esquerda dos rios não apetece tanto, seja porque o sol a procura em horas mais solitárias, seja porque a povoa gente mais tristonha e descendente de homiziados e descontentes do mundo e das suas leis. A região demarcada do Douro, que ocupa quase na sua totalidade a margem direita, prova pelo menos que o reflexo solar tem efeito no negócio dos homens e lhes determina a morada. Porém, há na curva que apascenta o rio pelo rechão areento, ao sair da Régua, um vale ribeiro de produção ainda de vinhos de cheiro e que se estende, rumo à cidade de Lamego, comarca a que pertence, até às águas medicinais de Cambres. 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 e, porventura, os gostos de pomares de espinho e dos vergéis de puro remanso. Almansor teve residência em Lamego e escreveu aí a história da campanha com os seus aliados, os condes moçárabes. Talvez por isso, porque corre um fio de tinta desde a fronteira duriana até às águas do Tedo e do Távora, os poetas e os letrados obstinados produzem as suas obras naquele território que, antes do trato da Índia, conheceu verdadeiro esplendor agrícola e comercial. (BESSA-LUÍS, 2004, p. 7-8)

No rio escrito por Agustina, a margem direita – agraciada pela presença solar – torna-se próspera. A esquerda, por outro lado, tem de lidar com as consequências de existir à sombra. Disso resulta, naqueles que ali residem, sentimentos disfóricos, tais como a tristeza, a melancolia e a inconformidade com o mundo. A região de que vai tratar em **Vale Abraão** pertence a esse grupo dos “lugares de sombra”. Situa-se na “curva que apascenta o rio”, na

²⁰ Santa Cruz do Douro é uma antiga freguesia do concelho de Baião, no Norte de Portugal.

acepção do verbo, na curva que conduz o rio ao pasto, que o pastoreia; sutil recuperação da analogia entre rio e touro bravo. Uma vez mais, ABL inaugura as linhas do romance com a sombria e selvagem paisagem da composição duriense. Constatável é a persistência da romancista em tratar de famílias que habitam os entornos durienses, enquanto espaços que abrigam um imaginário rural e mítico, componente de sua própria experiência vivida – faz com que esse ambiente se precipite sobre outros elementos da narrativa, tais como a cadência do tempo e a composição das personagens. No centro diegético de Agustina estão as várias representações desse espaço de dimensão cósmica que, enquanto núcleo duro, resguarda quintas e solares onde as fábulas se desenrolam. Em **Fanny Owen**, intitulam capítulos a quinta do Lodeiro e o Vilar do Paraíso; a primeira, casa que se assemelhava a um “jazigo, com um velho piano desafinado e alcovas que cheiram a morte” (2009, p. 19), habitação “sem flores, sem luz, sem sol, sem natureza” (p.28), de propriedade de José Augusto; contrapõe-se ao segundo, o *home* inglês da infância e adolescência de Fanny, adornado por “objetos familiares, móveis, retratos, a vista do jardim do Paraíso com as duas gigantescas japoneiras de folhas rajadas de branco” (p. 158). O critério narrativo explorado pela ficcionista é um movimento do macro (o rio Douro e os seus arredores) ao microambiente, constituído por uma caracterização que contrasta o inferno (Lodeiro) ao Éden (Paraíso). Assim, Fanny cumpre a trajetória do conforto rumo ao lóvão de condenação à infelicidade.

Aliás, vale notar a recorrência dos *incipits* agustinianos, em que a ficcionista emprega esse método de iniciar a escrita com uma perspectiva ampla de localização e de suas minúcias algo indisciplinadas, para então lançar-se num *zoom-in*, em que descreverá as quintas e as famílias que ocupam a região. Desse Douro, conhecem-se habitações e suas particularidades. Caminha-se pela província e visita-se o solar da Malhada em **Eugénia e Silvina** (1989), o Salto da Senhora em **Joia de Família**, a casa apalaçada, semelhante ao teatro de Manaus, dos Bahia em **A Alma dos Ricos**, a casa da Vessada em **A Sibila** (1954), bem como o Romesal, a quinta de Vale Abraão, a quinta das Jacas, a Caverneira e a quinta do Vesúvio em **Vale Abraão**.

Paralelamente ao percurso de Ema, escreve-se, neste último romance, sobre a trajetória do Douro vinícola em uma perspectiva de sua decadência devida ao aparecimento das multinacionais na região. O que se vê na queda da protagonista é a passagem por lugares que fundamentalmente marcam a sua existência e uma profunda insatisfação (ou tédio) romântica com tudo e todos que a cercam. Frustrada com esse universo, Ema o tenta desafiar e corromper de diversas maneiras, mantendo-se alheia a ele até tornar-se alguém que “já não era deste mundo” (2019, p. 273) – “perante a suspeita de que havia algo de irremediável em todas

as coisas e que não era possível vivê-las senão com uma morte sentida como tal (por exemplo, os sonhos de poder e de amor fora de qualquer mal-entendido) [...]” (p. 140).

Por esse caminho, o narrador nos apresenta desde o Romesal, espaço que fervia de sons, flores, gentes, e animais, ambiente onírico da infância da protagonista, à claustrofobia e castração da sociedade que circunda o Vale Abraão e a sua quinta, proporcionando à personagem central um processo de metamorfose (nas Jacas), um aprofundamento das paixões (na Caverneira) e a consumação da tragédia no Vesúvio. Se, numa ponta, vemos a queda de Ema e as suas oscilações de comportamentos em lugares diversos, cujas determinações ligam-se a cores, objetos, iluminação, arquitetura, referências plásticas e mítico-religiosas, há, noutra ponta, a caminhada do Douro em direção à ruína, para a qual as quintas representam estágios. Dedicada Agustina Bessa-Luís o protagonismo de suas páginas à região que a viu nascer, a qual ela tão bem conhece e da qual transpõe as memórias para a literatura que desenvolveu.

Outro amplo projeto que lançou luz sobre o imaginário do Douro, todavia em meio artístico distinto, foi criado pela obra de Manoel de Oliveira. Já em seu filme *debut*, experimentando uma estética de “sinfonias urbanas”, em preto e branco à Walter Ruttmann e Dziga Vertov,²¹ bem como um sistema de montagem soviético, o realizador constrói um mapeamento afetivo, ágil e criativo do Porto – voltando assim, a sua máquina de filmar para o seu próprio berço. **Douro, Faina Fluvial** (1931) é um retrato portuense urbano do início do século XX, que nos apresenta, a partir da monumental presença do rio Douro e da ponte D. Luís, um retrato das atividades humanas de trabalho e convivência. Assiste-se à geometria da urbanização, das suas formas e materiais, dos seus movimentos braçais e maquinais, das suas tarefas árduas executadas pelas forças humana e animal, bem como aos produtos da pesca, da venda e o transporte de produtos e mercadorias. O curta-metragem arquiteta a sintaxe e a semântica econômico-social da cidade sob o prisma do modernismo de vanguarda. O filme apresenta traços que suscitam hipóteses para esta investigação, uma vez que as casas já aparecem no primeiro filme de Manoel de Oliveira.

²¹Aludimos aos filmes eternizados como as “Sinfonias urbanas” do cinema e que precederam **Douro, Faina Fluvial** (1931): **Berlim, Sinfonia de uma Metrópole** (1927) e **O Homem com uma Câmera** (1929), de Walter Ruttmann e Dziga Vertov, respectivamente. O trabalho de MO, em **Douro**, também se aproxima de outro de seus contemporâneos no tocante aos filmes citadinos: Jean Vigo, em *À Propos de Nice* (1930). Cf. JUNQUEIRA, Renata Soares. **O Cinema Épico de Manoel de Oliveira** (2018), cap.1.



Figura 1: Planos das casas no filme **Douro, Faina Fluvial** (OLIVEIRA, 1931, 10'49'' - 11'08'').

Composta por planos curtos e enquadramentos diversos, a sequência encarrega-se de mostrar as casas da ribeira, primeiramente, na sua relação com o rio. Veem-se as residências à margem, em fronteira com o Douro – que ainda preenche grande parte dos dois primeiros planos. Os barcos, que sobre o rio flutuam, também aparecem nas imagens. A câmera então adentra o território das habitações e constrói enquadramentos aproximados, recheados pelas casas – até que um contra-campo, em relação aos primeiros planos da sequência, confirma que ainda estamos na região banhada pelo rio, atestando agora um novo ponto de vista: não é do rio que se veem as casas, é das casas que se vê o rio.



Figura 2: Trabalhadores e casas no filme **Douro, Faina Fluvial** (OLIVEIRA, 1931, 11'12'' - 11'23'').

O movimento articulado pela montagem faz o espectador penetrar no lugarejo, conforme a câmera perscruta as ruelas e a arquitetura da vila – agora em nova perspectiva: se antes o enquadramento era realizado em *plongées*, agora predominam os *contra-plongées*. A iconografia do excerto traz as escadarias de pedra, mulheres e crianças às portas das casas, o ir e vir de trabalhadores e varais com as roupas penduradas a secar, as quais indicam a

situação de vulnerabilidade social daqueles que ali habitam. A escolha do olhar a partir do enquadramento não é a de um *outsider*, do que contempla de cima; é um ângulo compartilhado com os campos de visão possíveis dos demais trabalhadores, o que corrobora a leitura de Renata Soares Junqueira ao destacar a “crítica humanista que, segundo nos parece, Manoel de Oliveira procurou acentuar no seu documentário sobre o Douro” (2020, p. 358). Dessa crítica, não estavam ausentes as casas.

Sucedem, à sua obra-prima inaugural, outros curtas-metragens cujos olhares recaem igualmente sobre o ambiente citadino. Convocamos, para exemplos deste grupo, **Famalicão** (1940), que nos antecipa em cinquenta e dois anos a visita à casa de Camilo Castelo Branco refeita em **O Dia do Desespero** (1992), e **O Pintor e a Cidade** (1956), no qual acompanhamos o ofício do pintor impressionista António Cruz, que nos permite ver a arquitetura do Porto através de suas aquarelas dentro do Porto de Manoel – o qual nos é parcialmente desvendado em **Aniki-Bobó** (1942), película inspirada no conto de Rodrigues de Freitas, “Meninos Milionários”, publicado na revista **Presença**,²² e espaço profundamente revelado em **Porto da Minha Infância** (2001), em detalhes dos lugares da memória histórico-cultural da cidade e das lembranças pessoais do realizador.

Se sob um prisma amplo, o cinema oliveiriano traz plurissignificações cujo ponto de partida é a cidade, sob um prisma mais estreito ele também o faz pela construção de habitações, casas e quintas e, portanto, pela exploração que a sua câmara faz de seus espaços interiores, cômodos diversos, entradas, janelas, parapeitos, passagens, vistas em que se relacionam interiores e exteriores. Pertence a este conjunto, por exemplo, **Benilde ou a Virgem Mãe** (1975), para o qual se reproduziu no estúdio da Tobis Portuguesa o solar alentejano habitado por José Régio, autor da peça homônima de que o filme se originou. Nesta película, numa política de formas que devassa os bastidores da ficção e mostra as engrenagens da feitura fílmica, a câmara oliveiriana, via *travelling*, aponta tapumes, telas de proteção e pedestais de iluminação do *set* de filmagens, desconstruindo a arquitetura ficcional. Outros filmes que merecem relevo no mesmo grupo também são frutos de criações fílmicas a partir de textos literários: **O Passado e o Presente** (1972), de origem na peça homônima de Vicente Sanches, no qual a casa de Vanda (Maria de Saisset) é um grande labirinto – determinante para as relações humanas que ali acontecem; **Amor de Perdição** (1978), cuja obra matricial é a novela camiliana homônima; **Francisca**, a partir de **Fanny Owen**; a casa de

²² Para um estudo quanto às convergências da estética cinematográfica oliveiriana e as determinações artísticas do movimento presencista em Portugal, cf. SILVA: 2020.

alienados de **A Divina Comédia** (1991), a casa de Camilo Castelo Branco em **O Dia do Desespero** (1992), as quintas de **Vale Abraão** (1993), o **Convento** (1995) da Arrábida, “onde a arquitetura seiscentista monástica, escondida entre as árvores da Serra da Arrábida com saída para o mar, serviu de pano de fundo a um argumento extraordinariamente misterioso e perturbador” (CAMARGO, 2017, p. 63); os interiores e exteriores da residência de Leonor e Rogério em seu *garden-party* nos Açores; a quinta do Salto da Senhora e a boate de Vanessa em **O Princípio da Incerteza** e a monumental mansão da aristocrata Alfreda em **Espelho Mágico** (2005). Como não poderia deixar de ser, citamos ainda **Visita ou Memórias e Confissões** (1981), filme de exibição póstuma pela vontade do artista, que, ao contar as suas memórias de homem das artes, convocou Agustina. Teresa Madruga e Diogo Dória, também tendo participado de **Francisca**, visitam a residência cuja posse estivera nas mãos dos Oliveira por quarenta anos, seguindo os diálogos criados pela romancista. Do projetor reproduzindo a cinematografia do realizador ao mobiliário, porta-retratos e pinturas, e das figuras de Manoel e Maria Isabel, irrompem as memórias do cineasta – deixando-nos ver, em tom poético, extensões do artista – a sua biografia e experiências, a sua filmografia e companheiros de existência:

Ao falar da casa em que vivemos há uma grande semelhança, quer se trate de um palácio ou de qualquer coisa de muito pequena e muito modesta, digamos quatro paredes. Pode-se partir da noção de identidade. Em minha opinião (é uma posição muito pessoal), a nossa primeira casa é o corpo. Mas o corpo tem hábitos. Depois procura-se a toca, um tugúrio, um retiro para obter protecção. Disse-me, um dia, André Bazin que os cães urinavam em volta para marcar o seu território. No interior deste sentem-se fortes, no exterior têm medo. É tão natural e tão extraordinário como a personalidade. Depois pouco a pouco chega-se à cabana, a casa, ao palácio...E em seguida, com o desenvolvimento das relações humanas aparecem outras necessidades sociais: constroem-se as gares, os museus, enfim, coisas que não são o habitat e que apenas reflectem a identidade de um grupo. Na casa, porque somos dois, nascem raízes. Estão em jogo a minha identidade e a da minha mulher. E constituímos, com os quatro filhos que tivemos, outras identidades. Naquela casa eduquei os meus filhos e mesmo os meus netos. (OLIVEIRA apud BAECQUE & PARSI, 1999, p. 19-20)

Segundo Oliveira, a relação de pertença com a casa independe de classes sociais. O seu ponto de partida é o conceito de identidade. Atribui ao corpo (a nossa constituição, a nossa matéria no espaço, pela qual o percebemos e experimentamos) a noção de casa e, dessa concretude do eu, o corpo, fala da extensão da existência humana numa gradação que caminha do íntimo ao social: a casa (o abrigo da intimidade e da individualidade), as estações (espaço-veículo de deslocamentos por excelência e de confronto com outros sujeitos) e os museus (reduto da acumulação do tempo e da identidade coletiva). Para ele, nos relacionamos

com a habitação de modo tão profundo e intenso, que este vínculo se torna corpóreo, ou seja, “nascem raízes”. Assim, veremos que tanto para MO quanto para Agustina, a ideia de casa passa pelo viés da memória – ainda que de maneiras diferentes.

CASAS DE OLIVEIRA E CASAS DE AGUSTINA

Tomamos por empréstimo um dos métodos de ABL – o texto expira e desenrola-se num amplo campo de visão; quando inspira novamente, volta-se a si mesmo num *zoom-in*, ao pormenor da estreiteza. Empenhamo-nos em mostrar que, num inventário de lugares que posicionam Portugal em relação à sua História e à política num cenário europeu, ou em roteiros diversos dentro do próprio território, no cinema de Manoel de Oliveira e na literatura de Agustina Bessa-Luís a região duriense ocupa espaço privilegiado.

Em suas produções longevas, Agustina e Oliveira escreveram e filmaram casas, respectivamente. Estrutura geométrica quadrangular, a casa está longe de constituir um bloco arquitetônico apático.²³ Ao contrário, revela-se um “universo fechado em quatro dimensões” (CHEVALIER & GHEEBRANT, 2019, p. 196). Refúgio da intimidade por excelência, as casas a que assistimos nos filmes de Manoel de Oliveira a partir das que lemos nos romances de Agustina Bessa-Luís concentram as relações familiares burguesas nortenhas e são, em linhas gerais, adquiridas por herança, de maneira que as personagens sobre as quais a fábula incide não se desembaraçam de seus laços de família. Nessas quintas, acompanhamos a conflitualidade entre os sexos, as relações de poder e a presença aliciante de um componente de mistério, recorrentemente associado ao feminino. São raras, nas referidas casas de província, por exemplo, o retrato de homens e mulheres solteiros, à exceção de José Augusto, em **Fanny Owen**, inseparável da aura espectral da mãe, que permanece no Lodeiro. Todavia, com o avançar da narrativa, Francisca passa a habitar a casa. Assim, esse estado inicial de coisas logo se modifica – de maneira que nas residências dessa parceria entre Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís contêm transformações, tradições e rompimentos.

²³ Convocamos o leitor a realizar uma autorreflexão sobre a experiência com a própria casa, comparando-a aos longos períodos de isolamento que vivemos durante estes últimos anos de pandemia. Uma breve pesquisa pelos bancos de dados da imprensa brasileira e portuguesa permite-nos acessar notícias e artigos acerca da permanência em casa, durante o *lockdown*, como um grande privilégio socioeconômico de proteção para poucos. Outros dados mostram-nos o isolamento em casa como catalisador de problemas graves de saúde mental –, entre eles, a depressão, a ansiedade, a síndrome do *burnout*, o estresse e as dificuldades de ressocialização. Os levantamentos mais graves apontam ainda para o aumento expressivo de casos de violência doméstica, apresentando uma visão da casa enquanto ambiente hostil e de risco, principalmente para as mulheres – as maiores vítimas desses relatos. De 2020 para cá, vivemos um relacionamento intenso com o lar. A experiência fortalece o que vimos apontando: a casa jamais pode ser vista como uma estrutura inerte, uma vez que a noção de casa se alimenta de uma essência humana.

Filósofo da ciência e da poesia, Gaston Bachelard reflexiona a casa enquanto imagem poética. A sua investigação, nomeadamente, a sua topofilia, busca perscrutar “o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados” (1989, p. 19). Ao anatomizar os espaços vividos, o pensador francês esquadrinha os aposentos domésticos, revelando-nos a sua faceta de paridade com o nosso ser interior. Propõe, através do estudo da figura da casa na poesia, um valor para as imagens criadas pelo homem para representar a intimidade. Em última análise, para Bachelard, a casa funda um “não-eu que protege o eu” (p. 24) e, por essa razão, ela se converte num abrigo de memória, num abrigo de imaginação, de sonhos e de devaneios. Desse modo, a casa salvaguarda e disponibiliza-se enquanto espaço para a edificação e a metamorfose da identidade humana.

Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportam-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. (BACHELARD, 1989, p. 25)

Ora, se a memória, a experiência, a inteligência e a imaginação humana afirmam nossa identidade, a casa oferece-se como espaço profícuo para que se examinem, no âmbito da ficção, a concepção das personagens, de suas ações e de como esse desenho de vida doméstica incide sobre outros elementos da arquitetura ficcional, como a construção da fábula e o *modus operandi* do discurso. Afinal, “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (p. 26). Nesse sentido, segundo Bachelard, as casas habitadas por nós erigem aquilo que somos e, portanto, as nossas práticas de habitar e de ser. Destarte, há para cada um de nós uma casa fundamental, essa “casa de lembrança-sonho” (p. 34), a saber, a casa natal, aquela que expressa com maior pujança as nossas possibilidades oníricas. Dentre todas as casas que habitamos, a casa natal representa a ausência de muros para sonhar – aquela que dedica o espaço ao sonhador. “Quando se sonha com a casa natal, na extrema profundidade do devaneio, participa-se desse calor inicial, dessa matéria bem temperada do paraíso material” (p. 27).

Graças ao fato de impregnar-se em nosso interior, a casa natal bachelardiana acondiciona em nós certa “poesia do passado” (p. 35) – a qual preserva a nossa propensão ao devaneio e contamina as elucubrações da memória. A capacidade de corporificar-se em refúgio, de prover conforto, como o seio maternal, abre-se para outra perspectiva defendida pelo pensador – a morada como um símbolo feminino. Por essa razão, o filósofo reitera o caráter maternal da casa. Com base no arcabouço teórico desenvolvido por Gaston Bachelard, colocamos o problema primordial deste trabalho: investigar as representações do ambiente

doméstico nos romances de Agustina Bessa-Luís e no cinema de Manoel de Oliveira.²⁴ Quais são as afinidades e as dessemelhanças nessas formas de representação, dadas as especificidades de cada uma das linguagens artísticas investigadas, a literatura e o cinema? O que há, no produto final do processo, o filme, de agustiniano e o que se distingue como oliveiriano?

Tomando por alicerce o pensamento de Bachelard, buscamos encontrar a constituição da casa onírica na literatura de ABL e no cinema de MO, comparando-a às demais concepções de casas com as quais nos deparamos em seus romances e filmes, respectivamente. Norteando-nos por seus valores de intimidade, domesticidade e de proteção, direcionamos o olhar para os componentes da casa portuguesa que cada um deles insere em suas composições, e para o modo como esses elementos se relacionam à fabula contada, às elipses e acréscimos realizados, à arquitetura discursiva reflexionada quanto às particularidades da prosa e do cinema de ficção. Ademais, este estudo interdisciplinar confronta a constituição de espaços com a construção das personagens.

No caso de Agustina Bessa-Luís, que se alimenta ostensivamente da experiência vivida para compor os cenários por onde transitam as suas identidades ficcionais, verificamos a frequência de uma casa-*mater*, do latim “mãe”, isto é, uma casa onírica que protege, sustem e semeia valores correlacionados ao feminino. Sob o enfoque narrativo de seus romances identificam-se correntemente genealogias femininas, as quais transmitem um legado de conhecimento e de tradição às suas descendências. A casa figura como um patrimônio familiar elevado ao estatuto de espólio feminino. Isso não significa dizer que são inexistentes na prosa agustiniana os relacionamentos difíceis entre mulheres, longe disso. Seus romances trazem à luz senhoras que se hostilizam, mas também se admiram e amparam umas às outras. Tampouco sugere que a casa de ABL não comporta rupturas ou transformações de uma geração feminina à seguinte. Exprime, sim, que a sua casa lembrança-sonho respira uma alma *mater*. Curiosa é, nesse contexto, a convivência da escritora com as casas que conheceu. Registra-as pela imortalidade da escrita, sem, todavia, exteriorizar apego por elas. Deliberadamente, usa-as como matéria-prima. Considerando que a imagem da casa correlacionada à noção de maternidade não era estranha à Agustina, até mesmo pelos seus hábitos de pesquisa e de leitura, as quais abrangiam inclusive um repertório sobre psicanálise, entendemos que ela os explorou com maestria, enquanto abrigo de uma reflexão acerca do feminino, a qual desejava priorizar.

²⁴ Para inquirir acerca de noções de adaptação da literatura para o cinema, cf. Stam: 2006.

Manoel de Oliveira, por seu turno, faz reslumbrar uma dimensão afetiva dos espaços que habitou. Distancia-se novamente de Agustina, quando suprime os elos femininos mencionados acima. Se não os descarta, exaure as suas forças. Com efeito, interessa-lhe o mistério feminino, porém o seu olhar direciona-se à figura feminina enquanto entidade una, cujo enigma ele é incapaz de transpor ou apenas deseja preservar. Quando transporta a personagem feminina para a sua tela, fá-lo sob o ponto de vista da individualidade, não do legado geracional. MO coloca-se na posição de sondar a impenetrabilidade das incógnitas humanas. Ao analisarmos a sua obra na perspectiva da parceria criativa, temos, por isso, de examinar o seu trabalho autoral fora das realizações que parcialmente contam com a criação a quatro mãos.

Fazemos eco, nesse sentido, às ideias de Guimarães (2014, p. 186), quem valida um duplo movimento no tocante ao tratamento do espaço no cinema oliveiriano – ora o de antepor os signos de um tempo perdido, para que sejam revividos na concretude do mundo que o cinema é capaz de reconstituir, amparando-se na substância memorialística –, seja para realentar a própria experiência, a experiência alheia ou ainda a experiência da própria casa portuguesa, ou seja, a da casa ocupada por Portugal na Península Ibérica –, ora a de inserir fissuras nos artefatos de memória ou àqueles índices que conferem veracidade ficcional à obra, problematizando a representação fílmica e retificando a euforia da transparência (XAVIER, 2008), domesticada pela linguagem cinematográfica de Hollywood. Denominamos a primeira de casa-memória e a segunda de casa-palco.

Engajados nesta temerária ambição científica, haja vista a tarefa de trabalhar dois meios artísticos de linguagens diversas, somada à extensão da obra dos artistas escolhidos para a configuração do *corpus* do trabalho, definamos a amplitude desta investigação. Estabeleceram-se, enquanto fontes primárias de pesquisa, um romance de ABL e um filme, recriado a partir do respectivo romance, realizado por MO. São eles:

- **Vale Abraão** (1991) e **Vale Abraão** (1993)

As fontes referenciais secundárias, por sua vez, constituem-se, primeiramente, de outros romances de Agustina, bem como de outros filmes de Oliveira, cuja escolha é devidamente justificada. Ademais, acrescentam a tais fontes materiais, como não poderia deixar de ser, a crítica e a investigação científica produzidas por pesquisadores e especialistas, sobre cada um dos ficcionistas, que antecedem o nosso estudo. Além disso, apoiamo-nos numa bibliografia que teoriza sobre os Estudos Literários, os Estudos Cinematográficos e os

estudos acerca do espaço dentro de cada uma dessas searas, com distinção àqueles articulados por Gaston Bachelard. Dito isso, autorizamo-nos a aludir a esta tese como uma investigação que executa, desse modo, um duplo movimento ou duas locomoções complementares – o da compilação de conteúdos que nos amparam em termos científicos e o da pesquisa *per se*, à qual nos dedicamos.

A estrutura do trabalho da Tese divide-se em duas partes, diferentes em método. A primeira pretende familiarizar o leitor com as representações das casas, quintas e solares – de maneira geral – na literatura de ABL e no cinema de MO, bem como oferecer as bases teóricas que alicerçam a análise do *corpus*. A segunda, por seu turno, contém a abordagem analítica dos romances e filmes escolhidos.

Na Parte I, o primeiro capítulo, “Casas e Quintas de Agustina e Manoel”, apresentamos um panorama de casas importantes, encontradas nas obras da escritora e do cineasta, desvelando a maneira pela qual cada um deles concebeu o ato de habitar em seus respectivos modelos ficcionais e formas de arte, bem como se relacionou com as suas casas de vivência. Na seção 1.1, “A Sibila da Vessada”, debatemos o espaço doméstico na obra de Agustina como a edificação de uma ordem matriarcal através da transmissão das casas enquanto legado e memória a gerações sucessivas de mulheres. Para essa exposição, foi indispensável ajuizar sobre as relações entre as personagens femininas e as suas residências, portanto. Mergulhados num exame panorâmico da literatura romanesca agustiniana, encaminhamo-nos para a seção 1.2, intitulada “A Casa-Mater: Casas-Abrigo do Clã Feminino”, com o objetivo de desenvolver a ideia de *casa-mater* na prosa de ABL, amparados não apenas por uma investigação de seus romances enquanto fonte primordial, mas também por uma consulta à crítica que se dedicou aos estudos sobre a obra de Agustina e, como aqui já reforçamos, norteando-nos pela teoria de Gaston Bachelard. Elegemos, desse modo, as casas de dois romances para subdividirem a referida seção e, por conseguinte, para servirem de *corpus* ao recorte de investigação – “A Vessada” (1.2.1) – pela notoriedade d’**A Sibila** (1954) como volume que concedeu à Agustina um espaço no universo das Letras portuguesas – e “A Malhada” (1.2.2), residência das mulheres ficcionais em **Eugénia e Silvina** (1989), por ser exemplar de uma ruptura profunda na fábula, a propósito do feminino, afigurando o modelo que buscávamos para confrontar com o romance anterior – impelidos pelo exame das noções de casa e de *casa-mater* que encontramos na obra agustiniana.

Em “Casa-Memória e Casa-Palco: ‘Outra casa teria dado um outro filme’” (1.3), por sua vez, vemos – no caso de MO – um deslocamento do uso da memória, diferente, portanto do de Agustina, para a elaboração ficcional da casa, pois a sua instância encontra-se, agora, ora no sujeito (memória individual e identidade), ora no retrato da casa como metáfora do país (memória coletiva). Com efeito, muitas das casas cinematográficas oliveirianas têm a concretude de seu espaço doméstico transformada em dimensão metafísica, aspecto que demonstramos na seção 1.3.1, “A Casa é um Navio”, em que nos impelimos num exercício de análise da representação das casas de vivência do cineasta, trazidas ao seu cinema. Pertencem a esse grupo a casa da Vilarinha, em **Visita ou Memórias e Confissões** (1981), considerada nas especificidades da produção do filme; a casa de infância do cineasta, em **Porto da Minha Infância** (2001), e o jardim de sua casa, capaz de evocar uma grande memória da identidade ibérica, em **O Velho do Restelo** (2014). Também tratamos da transferência dos atributos do sujeito ficcional à representação do espaço doméstico, ao que assistimos em **Espelho Mágico** (2005), em que as características de construção da protagonista Alfreda são figurativizadas na maneira de filmar a casa apalaçada dos Bahia.

Com o devido realce dos componentes memorialísticos e identitários, impregnados nas casas filmadas por Oliveira, distinguimos, em 1.3.2, “As Casas-Memória e As Casas-Palco no Cinema de Manoel de Oliveira”. Reforçamos a ideia de contaminação memorialística do espaço, com uma casa prototípica da cinematografia oliveiriana, para então pensarmos os dois conceitos interpretativos sugeridos – referimo-nos à casa de Camilo Castelo Branco n’**O Dia do Desespero** (1992). Facilmente identifica-se na casa de São Miguel de Seide, onde viveu o escritor, o alicerce memorialístico que o filme apresenta. Empenhamo-nos igualmente em demonstrar que a mesma é oportunamente utilizada para que Oliveira fale de si mesmo, de uma memória de seu cinema (JUNQUEIRA, 2018) e permaneça coerente com a sua estética cinematográfica de contestação de uma linguagem fílmica estabelecida pelo cinema clássico. Quando o cineasta explora o espaço doméstico como detonador para problematizar a representação e o ato de filmar, denominamos esse mesmo reduto de domesticidade de casa-palco, em alternativa à casa-memória. Acrescentamos ainda à seção, como não poderia deixar de ser, pela necessidade de melhor explicação terminológica, uma reflexão sobre o cinema anti-ilusionista de Manoel de Oliveira, analogamente às novidades formais introduzidas por Bertolt Brecht em seu teatro épico. Aproximando-nos de um exercício de análise *stricto sensu*, dirigimo-nos à matéria teórica para um entendimento sistematizado sobre investigações acerca da espacialidade ficcional.

“Uma Visita à Teoria”, Capítulo 2, desenvolve ponderações acerca de estudos que se dedicaram ao espaço literário e cinematográfico, buscando um aprofundamento interdisciplinar para pensar a casa enquanto construção discursiva. Entendemos que a casa autoriza domínios semânticos diversos e que as suas subdivisões, isto é, os seus cômodos, consentem uma narrabilidade. Podendo exprimir-se como uma extensão do corpo do sujeito, abrigá-lo ou ser hostil a ele, as casas também se desdobram em metáforas da nação ou até mesmo do mundo. Ademais, funcionam como reduto de relações familiares e sociais e expõem conceitos que pertencem ao seu universo e que constituem chaves para pensar o humano – nomeadamente a domesticidade, a privacidade (sondada), o conforto ou a desconfortabilidade, o bem ou o mal-estar, o estilo etc. Tratando-se de casas ficcionais, é ainda necessário lançar luz, portanto, ao âmbito da representação desses espaços. Por isso, demos início à nossa reflexão, articulando noções que sobretudo a filosofia disponibiliza para os estudos do espaço e, então, embrenharmo-nos das particularidades de cada uma das artes aqui estudadas: o espaço na literatura e o espaço no cinema.

Direcionado à segunda parte, o leitor deparar-se-á com a análise do *corpus stricto sensu*. “Prelúdio à apreciação de **Vale Abraão**”, o terceiro capítulo, pretende esclarecer tanto o contexto em que foi inaugurada a parceria criativa entre Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís, com algumas ponderações acerca dos trabalhos que juntos realizaram, além de reflexionar sobre afinidades e dessemelhanças de suas respectivas estéticas no cinema e na literatura. Com vistas a tal fim, segundo o próprio título da seção denuncia, privilegiamos a produção de **Vale Abraão**.

Falaremos, então, dos arredores. Em 3.1, “O exterior: janelas e varandas sobre o Douro”, mostramos em que medida o rio e a região duriense determinam e exercem força peculiar, e até trágica ou demoníaca, sobre os lares que os rodeiam. Verificados romance e filme, apontamos as influências do curso d’água nas ações, na trajetória e, no caso de Ema, na morte da personagem.

O subcapítulo 3.2, “O interior: o Romesal como casa natal” privilegia a morada paterna enquanto ambiente onírico da protagonista, versando sobre a sua ascendência e, portanto, sobre os seus laços de parentalidade, bem como dos traços de caracterização de Ema, tanto pela consideração do Romesal enquanto *casa-mater* agustiniana, quanto pela transferência ao espaço das feições da protagonista, no filme de Manoel de Oliveira. Por fim, “Deslocamentos: rumo ao fundo do Vesúvio” dedica-se detidamente a uma análise de cada uma das quintas apresentadas em **Vale Abraão**, entendidas como estágios de busca e de transformação vividos por Ema.

Finalmente, a conclusão volta-se para uma síntese do caminho analítico, na qual se procura contrastar de forma breve as principais implicações das reflexões feitas ao longo do trabalho, seguida pelos apêndices e anexos. Complementos do exercício de investigação, eles trazem as listas das obras de ambos os autores, atualizadas e revistas e exibem uma relação sintética das quintas analisadas no romance, bem como das personagens que habitam cada uma dessas residências, acompanhadas de imagens de espólio – recolhidas nas oportunidades de pesquisa em Portugal. O nosso encerramento desta tese é a transcrição de uma entrevista exclusiva, realizada na casa da rua do Gólgota, no Porto, onde Agustina Bessa-Luís viveu, gentilmente concedida por sua filha, Laura Mónica Baldaque, em setembro de 2020.

PARTE I



Figura 3: Dafne (Graça Morais, 2004), Metamorfoses II – Série.

CAPÍTULO 1: CASAS E QUINTAS DE AGUSTINA E MANOEL

1.1 A Sibila da Vessada

*“As **Meninas** são profundamente perigosas. Não devem andar pela cozinha nem pelos lugares desertos da casa. Sabe Deus que descobertas podem fazer [...]”*
(BESSA-LUÍS, 2014b, p. 121)

Correntemente fala-se, no cosmorama crítico de Agustina Bessa-Luís, de um espírito do lugar²⁵ (MACHADO in LEÃO, 2009, p. 28). Como Midas em Frígia, fixou tudo aquilo em que tocou; não apenas os seus percursos literários, mas os seus lugares de vivência. Porventura, os leitores que têm familiaridade com a sua obra e a sua figura dar-se-ão conta de já a terem visto fotografada na casa onde habitou com o seu marido Alberto Luís, desde o início da década de 1970 até os seus últimos dias. No topo dum monte no Porto, circundada por quintas outrora inglesas, a casa rosada da Rua do Gólgota, no enalço da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (projetada por Álvaro Siza), insere-se num cenário que faz conviver o moderno *design* do edifício académico com a tradição das casas sossegadas a assistir à barra do Douro. O portão verde da residência abre-se para um magnífico jardim colorido, testemunho de uma herança de família que nos foi confidenciada por Mónica Baldaque ao comentar que a sacralidade dos jardins era, para Agustina, um legado de sua mãe, Laura Ferreira. Segundo a filha da romancista, era inconcebível que as flores fossem podadas para servirem de ornamento à casa, tal a sua importância. Na planta deveriam nascer e, portanto, findar. Mónica ainda menciona uma carta da escritora à avó Laura, na qual comunicava ter encontrado a casa ideal, devido aos “três patamares de jardim verdadeiramente assombrosos” (BALDAQUE, 2020). Grande conhecedora de plantas, Agustina particularizou, naquela altura, a robusta vegetação local e a facilidade de sair e de encontrar-se com as pessoas como critérios para a escolha de seu lar.

²⁵ A primeira vez que nos deparamos com esta expressão ocorreu durante o Curso Internacional da Fundação Eça de Queiroz, em 2017, numa exposição da professora Maria do Carmo Mendes, da Universidade do Minho.



Figura 4: Agustina Bessa-Luís fotografada no jardim da Casa da Rua do Gólgota.
Fonte: <http://www.blogletras.com/2009/03/agustina-bessa-luis-romancista-que.html>.

Tal fio do tecido da memória alinhava quase todos os textos narrativos que a autora produziu. As viagens ficcionais nas quais embarcamos em seus romances e contos nos guiam a casas, quintas e solares cujas elaborações literárias contam com um alicerce memorialístico como, por exemplo, a casa onde nasceu, em Vila Meã, Amarante, a casa de sua família na Póvoa do Varzim – ou ainda a sua mais famosa habitação romanesca – a casa do Paço,²⁶ “onde a tia Amélia afirmava o seu domínio de sibila” (RIO NOVO, 2019, p. 39). Em **Dicionário Imperfeito**, deparamo-nos com o verbete casa, no qual Agustina identifica esses espaços domésticos como fecundas inspirações:

Sempre gostei de casas. Ou porque as habitava e enfrentava nelas a minúcia dos dias, seus ócios e suas eventualidades; ou porque eram enigmas, como os dos castelos memoráveis de Babilónia, guardados por um leão neurasténico. Em menina, acamando com gripe ou com sarampo, lá vinha um tempo de recolhimento propício aos livros. De um ainda me lembro em que havia muitas casas, umas lacustres, outras isabelinas ou mouras. E eu recriava para mim o viver das gentes que as tinham habitado, flamengas de toucas frisadas, romanas patrocinadoras das artes olhando o espectáculo do mundo através de um monóculo de esmeralda. Habitar foi sempre uma maneira íntima de aborrecer a sociedade. [...]. A casa era o belvedere, o asilo reforçado contra as insídias e as conjuras do convívio estranho. Nelas se prorrogava a mudança dos tempos, se ensinava a respeitar tradições, nem sempre porque fossem excelentes, mas sobretudo porque elas poupavam o espírito a civilidades novas. (BESSA-LUÍS, 2008, p. 45-46)

²⁶ Da casa do Paço, Agustina recordava a tia Amélia, na qual a escritora afirma ter se inspirado para escrever **A Sibila** (1954). No documentário **Agustina Bessa-Luís: nasci adulta e morrerei criança** (2005), Mónica Baldaque comenta as suas memórias de infância nessa casa. Revela o carácter espectral da residência, devido à ausência de luz elétrica, ao uso de candeias e à presença fantasmática das tias.

Acrescentando ao que comunica o excerto, Mónica Baldaque relatou-nos que a mãe se mudara muitas vezes de casa e que essa trajetória de saltimbanco era experimentada pela escritora como “um entrar num novo cenário” (BALDAQUE, 2020), um “relacionar-se com novas personagens”, afirmando o gosto da mãe por narrar em textos, e na oralidade de seu cotidiano, histórias várias a propósito dessas casas. “Mas eram casas onde ela não se fixava, ou seja, eram realmente como um cenário que ela usava”. O depoimento da filha coincide com a aferição do espaço feita por Agustina, ao escrever a sua autobiografia:²⁷ “[Minha mãe] dizia sempre que os deveres a impediam de sair de casa, mas a verdade é que ela gostava da casa, como eu gosto, e da cidade, e do mundo que considero a minha casa” (BESSA-LUÍS, 2014a, p. 100).

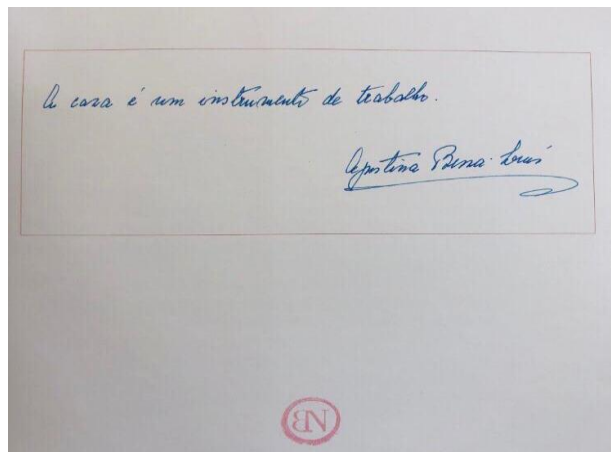


Figura 5: “A casa é um instrumento de trabalho” (ABL).
Fonte: (PADRÃO, VIEIRA & RIO NOVO, 2004).

Como possibilidade de reorganização estética do real, o romance oferece uma imagem do mundo e uma conjectura sobre ele, através da prática escrita. Nesse sentido, vemos que a maneira pela qual ABL experimentou o espaço doméstico se deu menos pelo viés da afeição do que pelo viés do empirismo – o que nas palavras da escritora estadunidense Flannery O’Connor (1969) consistiria na qualidade essencial de todo grande ficcionista: a habilidade de apreender o máximo da concretude das coisas e de convertê-la na palavra exata. Porque, quando pensamos a narrativa literária pelo ponto de vista de sua recepção, ou seja, o do leitor, constatamos que “a natureza da ficção é em grande medida determinada pela natureza de nosso aparato perceptivo. O princípio do conhecimento humano é através dos sentidos e o

²⁷ Em **O livro de Agustina** (2014), categorizado como uma autobiografia incompleta da escritora, constata-se uma característica do espaço, a qual se verificará em muitos de seus romances: o deslocamento no espaço promove o avançar no tempo. Intitulam-se seções do texto com referências aos lugares onde a romancista passou parte de sua vida. Desse modo, o andar dos anos e o retrato das figuras que marcaram a sua história são apresentados através da locomoção por cidades e casas. Descrevem-se, assim, “A família do Paço”, “Meu pai, o brasileiro”, “O tio do Mato”, “A gente do Douro”, “A Póvoa em toda a sua glória”, “O Douro portanto”, “Coimbra” e “O regresso ao Porto”.

escritor de ficção começa onde começa a percepção humana”²⁸, portanto, “ele apela aos sentidos e você não pode apelar aos sentidos com abstrações”²⁹ (p. 67). Afinal, como sentencia O’ Connor, a ficção é “uma arte da encarnação”³⁰ (p. 68).

Podemos até questionar se todo autor de vocação não acode à memória no exercício de seu ofício. Entretanto, é irrecusável que a literatura agustiniana é vigorosamente contaminada pela sua vivência pessoal – dado verificado na obra e assumido por ela, pela crítica e pela família nas incontáveis entrevistas e depoimentos que concederam ao longo da longa carreira da escritora. Quem lê a correspondência de Agustina, facilmente percebe esse ímpeto de entrelaçar realidade e ficção. Numa carta escrita a José Régio, em 29 de setembro de 1955, descreve os dias passados na casa do Paço, em Vila Meã, durante a doença da tia Amélia, que lhe inspirara a **Sibila**. A miríade de eventos descrita ao amigo assemelha-se, como Régio escreverá em sua resposta, a “um pequeno capítulo acrescentado à “Sibila”” (RÉGIO in BESSA-LUÍS, 2014c, p. 27):

[...] E estava nessa altura na província, na casa da Sibila moribunda, nessa casa maravilhosa em que viver é filosofar, em que o bragal está nas gavetas desmanteladas de mistura com o pão, e as pilhas de maçãs lá continuam no sobrado numa exigência profética e renegada a apodrecer sem perder o perfume. Era uma gente viva e lírica mesmo quando praguejava e se munia de calúnias e premeditava humildemente roubar os outros; bastava chegar à porta da cozinha e ver uma criança que corria com um pião levando uma varinha mágica de tanger o gado, para apetecer rir e chamá-la, perguntar-lhe coisas e largá-la outra vez no caminho como a um pardal que se apanhou no voo. Nos quartos havia uma profusão de mulheres que choravam, intrigavam, comiam, tinham cada uma os seus cúmplices, apiedavam-se entre si e prometiam-se favores - o que era encantador desejavam cumprir e que logo atraíam por uma inveja, uma avidez, mas nunca por indiferença. Entretanto, a Sibila morria mais magnificamente do que eu pudesse escrever com um humor profundo que soltava as gargalhadas das carpideiras, com frases como estas: ‘meu sofrimento, só meu, como o posso contar?!’. A vela era a mesma, ou a chama oval e perfeita, a mesma cadeira de parto, havia um ramo de loureiro para enxotar as moscas; às vezes eu ouvia-a dizer: ‘que viver tão frio e tão triste’... ainda que parecesse ter acabado e não respirava mais. E os primos influentes e citadinos tinham um tal ar arrebicado de palhaçada quando com um entusiasmo de coração lhe falavam dum futuro, dum passeio, dum outro encontro! No fundo eles próprios se defendiam da sugestão de morte. Isto durou muitos dias, má

²⁸ Complementar a este posicionamento é o do crítico literário francês Michel Zérafra, ao tratar da especificidade revolucionária da estética romanesca nos primeiros vinte anos do século XX: “visto que o homem é subjetivo em sua essência, as formas do romance devem derivar de um princípio de subjetividade: a esta lei antibalzaquiana vai obedecer o romance, de Proust a Kafka. Expliquemos mais: o princípio da subjetividade torna-se a condição necessária da objetividade romanesca” (2020, p. 21).

²⁹ “[...] the nature of fiction is in large measure determined by the nature of our perceptive apparatus. The beginning of human knowledge is through the senses, and the fiction writer begins where human perception begins. He appeals through the senses and you cannot appeal to the senses with abstractions” (O’ CONNOR, 1969, p. 67). Tradução nossa.

³⁰ “[...] fiction is so very much an incarnational art” (p. 68).

comida, colchões em que cada palha é uma estria que nos moe a carne, o emparedado daquele monte que contribui para que todos achem o lugar e a quinta ‘um buraco’, mas que dá a sensação de paz que só se encontra na mais sincera limitação. Eu também me fartei daquela agonia como nos aborreçemos depois de feitas as despedidas, que um comboio demore a partida. E afinal ninguém morreu, houve até uma ponta de decepção. Agora escrevo-lhe depois deste encontro [...] (BESSA-LUÍS, 2014c, p. 25-26).

Impressionam, numa modalidade textual, a carta, cujo objetivo é tratar de interesses pessoais, o carácter literário do estilo, a minúcia da descrição, o poder plástico do fragmento – que quase se transfigura, – como a escrita romanesca agustiniana permite, num “quadro vivo” (BESSA-LUÍS, 2004, p. 45). Nesse movimento torrencial, veem-se “imagens, gradações de imagens, mais exactamente procedendo por acumulação” (MACHADO in LEÃO, 2009, p. 28). Lembra Álvaro Manuel Machado que os lugares “existem sempre em Agustina na sua pesada materialidade pictórica. Eles têm cheiros, cores, cambiantes de luz e de sombra. Eles ocupam espaços concretos, com nomes concretos, espaços que, no entanto, se tornam míticos pelo próprio sentido enigmático da escrita”.³¹

Posteriormente à carta a Régio, a propósito do falecimento de sua Tia Concha, Laura, mãe de Agustina, revisita a casa do Paço para resolver particularidades da residência. A carta da romancista à mãe avulta a perspicácia de Agustina em transferir a experiência vivida para a escrita de seu “espírito do lugar”. Tampouco é possível desviar-nos da presença aforística em sua comunicação cotidiana:

Espero que não se deixe acabrunhar nessa casa. Agora acho-a mais depressiva do que o Douro, o espírito das tias desapareceu não sei como, evaporou-se daí completamente. E o Douro está ainda animado dum alma interior; não posso explicar porquê, mas o desaparecimento das pessoas não afecta a casa, ela tem um destino nela própria e na paisagem que a cerca. O Paço sempre foi deprimente, acabrunha pela estreiteza sem remédio. (BESSA-LUÍS in BALDAQUE, 2020b, p. 76)

Com a sua presença vulcânica, as casas nomeadas dos volumes de ABL intitulam, não raras vezes, capítulos, como detectado em **Fanny Owen**, no qual “O Paraíso” (II) e “O Lodeiro” (III) se referem aos nomes das quintas habitadas pelas personagens principais e, simultaneamente, funcionam como marcadores diegéticos – orientando o leitor pela sucessão de acontecimentos que culminará no trágico fim da protagonista. Analogamente, identificam-se outros romances nos quais a denominação de capítulos é realizada a partir dos nomes das quintas de relevo. “A Malhada” (I) inaugura **Eugénia e Silvina** (1989) com a finalidade de apresentar ao leitor a residência que abrigará sucessivas gerações de mulheres com o mesmo nome, as Eugénias, e testemunhará as transformações do feminino ao longo do tempo, até que

Silvina chega à residência para habitá-la. Em **Vale Abraão**, “O Rouxinol” (I) vale-se da metáfora do pássaro aprisionado na gaiola para familiarizar-nos com o caráter castrador e claustrofóbico do Romesal, a casa natal de Ema. No mesmo romance, “A Caverneira do Lado Nascente” (V), os “Contos da Caverneira” (VI) e o “Vesúvio” (III) mostram-se etapas de desenvolvimento do espaço, paralelas ao desenvolvimento da personagem, que resultarão na queda de ambos. Ao folhearmos o seu romance derradeiro, **A Ronda da Noite** (2006), homônimo da célebre pintura (1639-1642) de Rembrandt, deparamo-nos com a seção VI, “O Torreão Vermelho”, remetendo ao solar brasonado do nordeste transmontano que fizera “Maria Rosa desabrochar” (BESSA-LUÍS, 2019b, p. 156), cujo aspecto de torre, como uma fortificação defensiva de castelo, parecia erguido para “resistir às areias do deserto” (p. 171), e fora determinante para as transformações sofridas pela matriarca da família Nabasco.

[As casas] eram os lugares de intimidade e onde se passava toda a carga emocional que atravessava a família, os personagens e também o pessoal doméstico – que é muito referido. Tudo era confinado à casa. Quando se fala na Vessada, enfim, acho que quase todos os romances têm essa casa onde tudo se junta e donde tudo parte, por ser justamente um espaço fechado onde tudo é possível de se relacionar com uma intensidade muito maior do que em grandes espaços abertos. As relações das pessoas são muito mais ricas, mais poderosas num espaço fechado. (BALDAQUE, 2020)

Posta a evidência da importância das casas no texto agustiniano e de sua riqueza enquanto fonte de estudo das relações humanas, graças ao espaço de confinamento de que fala Mónica Baldaque e da potência das conflitualidades que dentro dele se manifestam, segreda o narrador em **A Ronda**: “uma casa vazia faz sempre a impressão de que há gente a espreitar pela frincha duma porta” (BESSA-LUÍS, 2019b, p. 159). Mas as casas de Agustina não são quaisquer casas, são sempre grandes arcais recheadas de enigmas, e detalhadamente descritas constituem o patrimônio de famílias burguesas e aristocratas da província – “essa classe meio sociológica, meio imaginada, a dos grandes rurais nortenhos” (MEXIA in BESSA-LUÍS, 2019c, p. 7). A ideia de propriedade, o *modus vivendi* dos morgados, as figuras rústicas, os ritos camponeses e religiosos, as superstições, a colheita, o dinheiro, os criados, são elementos recorrentes nas páginas da autora. Por isso, afirma Catherine Dumas (1982, p. 31) que o mistério agustiniano é arraigado ao “sentimento da terra”. Também é verdade que ele sonda as mulheres ficcionais criadas pela escritora. Sendo assim, propomos uma ligação triangular entre propriedade da província, feminino e mistério.

Aqui, as principais moradoras das residências de destaque, as mulheres, eclodem no texto como as identidades de maior pujança narrativa. São elas as desestabilizadoras da

³¹ *Ibidem*.

fábula. Ademais, a robustez de sua elaboração deve muito a uma das idiossincrasias da literatura de Agustina no tocante à história e ao tratamento dum tempo estendido – a utilização das genealogias, que desde os primeiros contos³² aparecem nas imagens das tias, das primas, das avós, as quais transmitem à sua descendência traços de sua personalidade, o conhecimento, as tradições e uma disposição por assegurar o patrimônio familiar a todo custo. Ausentes as genealogias, surgem outras referências femininas em paralelo às protagonistas, de modo que, realizada aos pares – pela semelhança ou pelo contraste –, a concepção das mulheres no romance se fortalece. **Joia de família** (2001) serve de exemplar sobre a relação das mulheres agustinianas com o patrimônio, bem como da aproximação das personagens femininas com as casas; porque a protagonista Camila se casa para se poupar da ruína financeira da família. A alcunha que intitula o romance se deve ao fato de ser ela quem os salvará da completa decadência, como enuncia o narrador:

As mulheres da casa tinham o seu espaço demarcado: as velhas, o oratório e a varanda coberta, as mais novas as áreas onde se salgavam carnes e se faziam compotas. Camila pertencia àquele contrato com um futuro de ambições e de grandeza que as gerações anteriores não tinham cumprido. Era a ela que competia avançar, levar a família a um ponto de abundância e de felicidade. No fundo, era às jovens mulheres, como as princesas, que era atribuído o dever das alianças mais favoráveis, as que contribuíam para levantar a casa até melhores favores da sorte. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 339)

Chama-nos a atenção a relação entre as figuras femininas e o espaço doméstico. Em **Fanny Owen**, o método de descrição das quintas, por contraposição, faz com que a quinta do Lodeiro, fatal para o trágico desenlace da história do amor funesto entre José Augusto de Magalhães, Francisca Owen e Camilo Castelo Branco, sobressaia como o lugar onde a trágica morte da protagonista se dará. Embora o rapto da personagem, por José Augusto, ocorra com o consentimento dela, os dois capítulos cujos títulos remetem a, primeiramente, o *home* inglês da família Owen, o Paraíso, e à casa-alcova de José Augusto, o Lodeiro, conduzem o leitor ao movimento da primeira quinta à segunda e, portanto, da vida à morte. A oposição entre o Vilar do Paraíso e a quinta do Lodeiro está para a oposição entre Éden e Inferno, respectivamente. Fanny jamais estaria imune àquele lugar. O Lodeiro não se mostra apenas

³² Percebam em “História ao cair da noite”, conto inaugural da seleção **Primeiros Contos e Outros Contos** (2020), idealizada por Alberto Luís, a presença da genealogia e da vivência compartilhada pelo feminino: “A menina escutava, a face apoiada na mão, uma atenção a enfeitiçar-lhe os olhos escuros, que brilhavam erguidos para o lado de onde vinham as palavras de encanto. Era-lhe familiar a especialidade de cada narrador. Sabia que os lábios das velhas tias ganhavam personalidade na devota exaltação das vidas de santos, preleções muito atrapalhadas com uns longes de erudição [...]. As velhas tias eram duas senhoras muito iguais, vagamente espanholas, sem *salero* e sem olhos de brasa, e, como todos os estrangeiros velhos, cheias de pequenas devoções pela terra natal [...]” (BESSA-LUÍS, 2020, p. 18).

estratégico para delinear José Augusto – morgado e poeta medíocre –; ele propicia a ação: a morte.

A aparência de “jazigo” da edificação torna-se cada vez mais lúgubre nos momentos em que a enunciação apresenta a percepção das personagens sobre o lugar. Camilo arrepiava-se diante do musgo dos degraus e do criado que “parecia sair das trevas com as suas luvas brancas, mais no jeito de estrangular um conviva do que de servir-lhe o fricassé” (p. 25). A casa sem flores, cujas “hortas tinham um ar apodrecido” (p.29) deixa transparecer, na ambientação fúnebre, que se transformará na sepultura de Fanny.

Em seu comentário sobre **Fanny Owen**, Maria Alzira Seixo (1981, p. 60) destaca “motivos e temas” do romance, tais como “a carta, o sentimento, a confidência, os binômios amor/morte, rosa/ lodo”, dividindo a obra esquematicamente em “I – argumento ou proposição, II – o amor, III – a morte” (p. 70). Dentro dessa organização, sublinha os componentes da “cena” agustiniana no referido romance: “o baile, o rio e as flores, a lua e a noite – sendo de salientar a significação de cenas como a do rapto nocturno em II e as escadas do Bom Jesus em III”. A reflexão de Seixo sobre os componentes de cena e os motivos da diegese nos conduz à conclusão de que o deslocamento de Fanny no espaço significa, no nível da fábula, o deslocamento temático na direção de seu trágico fim.

1.2 A CASA-MATER: CASAS-ABRIGO DO CLÃ FEMININO

1.2.1 A Vessada

A **Sibila** (1954) é a “prova de existência”³³ de ABL. A partir de Wittgenstein (FILIZOLA, 2000, p. 23), a romancista denomina “prova de existência” a validação da presença do sujeito no mundo, através de um feito que faz do seu nome a sua identidade. Assim, ele deixa de ser um número. É o reconhecimento e uma resposta do sujeito à História. Agustina Bessa-Luís torna-se Agustina Bessa-Luís graças à **Sibila**.³⁴ Desse modo, justifica-se

³³ Afirma Anamaria Filizola, recorrendo às biografias escritas por ABL: “A ‘prova de existência’ é ‘a demonstração acerca de uma coisa de antemão acreditada’, a pessoa existe, tal qual um número; mas a ‘prova de sua existência’ mostra a existência do sujeito ‘contra todos os factores que o situam como um número’ – diz A BL. No caso dos sujeitos biografados agustinianos, a ‘prova de existência’ consiste no reconhecimento da manifestação do ser na obra. Para Santo António, é quando a sua qualidade de predicador é reconhecida; para Vieira da Silva é quando o Estado francês adquire o quadro **O Jogo de Xadrez**, e assim por diante com os demais sujeitos biografados. De certo modo, a ‘prova de existência’ se aproxima do conceito de força plástica, cunhado por Nietzsche na segunda das **Considerações Intempestivas**. O conceito refere-se à capacidade do indivíduo, da nação ou da civilização, de reagir ao peso da História, ou de resolver seus problemas com o uso de determinado tipo de História” (2000, p. 22-23).

³⁴ A publicação do romance ocorreu através da submissão do original ao prêmio Delfim Guimarães, em janeiro de 1953. Ao vencer o concurso, o volume veio a público pela Guimarães Editores, em 1954. Naquele ano, recebeu outra distinção com o prêmio Eça de Queiroz, atribuído pelo Secretariado Nacional de Informação: “A

a nossa escolha, diante da vasta produção da escritora, de eleger³⁵ o referido romance para refletir acerca da importância das casas em sua literatura.

O seu romance mais conhecido é fincado no espaço restrito da região do Entre Douro e Minho, onde a ação transcorre, presa majoritariamente à casa da Vessada – propriedade pertencente a uma família agarrada à terra –, habitada entre a segunda metade do século XIX e a primeira do XX. A Vessada é uma residência secular, cujo percurso – da decadência ao reerguimento – é retratado de maneira imbricada à trajetória do clã Teixeira. Estamos diante da família de Quina, cuja alcunha intitula o livro, na qual os homens são avessos ao trabalho. Os filhos de Maria e Francisco, Abel, Abílio e João, são “fatais para a casa da Vessada” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 53), por serem negligentes e preguiçosos. Assemelham-se ao patriarca Francisco, que dissipa os rendimentos dos Teixeira. Distinguem-se deles as filhas Joaquina e Estina, e a mãe, Maria, responsáveis pela recuperação dos bens e pelo ressurgimento triunfal da propriedade. Ao longo do tempo, a casa da Vessada passa às mãos de Quina (Joaquina), promovendo o seu enriquecimento e, por consequência, abrindo-lhe as portas da fidalguia; oportunidade que faz disseminar a sua notoriedade de mulher sábia, capaz até de predizer o futuro. Vemos aí a tríade que acima havíamos proposto: propriedade da província – feminino – mistério. Facilmente, percebemos no espaço o seu valor simbólico. A propósito da completa entrega da Vessada às mulheres, Agustina Bessa-Luís expressa, através da experiência espacial, a passagem de um estado de tensão – enquanto Francisco ainda vivia – a um estado de liberdade e de conforto sentido pelas mulheres da casa, após o falecimento do patriarca:

Maria sentiu bem que a sua vida espiritual sofrera um destes danos que nada pode reparar; mas dir-se-ia que um grande suspiro de alívio se comunicou entre aqueles corações, que um painel que fechava o horizonte acabava de cair e, para lá, era campo aberto, era caminho arroteável e livre. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 39)

O “painel” que as impedia de ver o horizonte é representado pela figura do pai. Embora a sua ausência tenha sido sentida, ela significa uma desobstrução a fim de que o universo feminino seja, finalmente, consolidado. Para que ele seja erguido, a casa mostra-se

Sibila abriu-me a porta das letras, com a sua família sacerdotal, com os seus provincianos de carreira, os amigos da fraternidade e os amigos da onça. Fiz amigos e inimigos, comecei a viajar [...]” (BESSA-LUÍS, 2014a. p. 79). **A Sibila** foi reimpressa em 1998, 2009 e, em 2017, pela **Relógio d’Água Editores**. No Brasil, registramos as seguintes publicações: Editora Nova Fronteira (1982), Pontes Editores (2000) e **Coleção Folha** – Mulheres na Literatura (Folha de São Paulo, 2017).

³⁵ Também conferimos especial atenção a **Eugénia e Silvina**, porque a presença do parricídio na fábula torna o volume um exemplar do conflito entre os sexos nos romances de Agustina. Ademais, verificamos na história, mais do que noutras, a expressão máxima da violência e da força femininas.

fundamental. Vessada significa terra fértil e regada,³⁶ ou seja, a quinta leva no nome uma maneira de vivenciar o tempo – cíclica –, o que fortalece a sua capacidade de perecer e de voltar à vida, consoante aos ciclos da natureza. Esse movimento nascimento > morte > ressurreição assegura a unidade narrativa do romance e estreia as suas páginas:

– Há uma data na varanda desta sala – disse Germana – que lembra a época em que a casa se reconstruiu. Um incêndio, por alturas de 1870, reduziu a cinzas toda a estrutura primitiva. Mas a quinta é exactamente a mesma, com a mesma vessada, o mesmo montado, aforados à Coroa há mais de dois séculos e que têm permanecido na sucessão directa da mesma família de lavradores. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 7)

A narrativa é anunciada com uma fala de Germa (Germana), sobrinha da protagonista e herdeira da propriedade da família. Escreve a pluma de Agustina, que apesar do incêndio de que fora vítima, a Vessada mantém o mesmo aspecto centenário. Mudam-se as gerações, mas a residência permanece. À primeira vista, o enunciado recupera componentes valiosos para a construção da ideia de campo, de seus rituais e de suas práticas, tais como a menção à “vessada”, ao “montado” – numa alusão a um terreno geralmente destinado à criação de porcos – e aos “lavradores” enquanto proprietários do casarão. Também sublinha o caráter tradicional do clã ao referir que todos esses elementos foram “aforados à Coroa”. Ratifica-se, portanto, o apego à tradição.

Bastam algumas páginas para que o leitor se aperceba que a tradição aqui referida é uma tradição rústica. Desde o seu ponto de partida, a casa-berço e a casa-túmulo da sibila é caracterizada sob a perspectiva do campesinato: a cozinha “utilizada para cozer o pão” (p. 30), o “bocal de madeira esbeijado de lavagens e que se comunicava com a pia dos porcos” (p. 18), “o rangido dos colchões de palha” (p. 31), “o recamado de estrelas” que sobre a Vessada brilhava,

[...] a sua lareira onde as achas crepitavam sob os potes a trempe de ferro, com a provisão de carolos de milho e de caruma sob os bancos, e o cesto de pão na comprida mesa de cozinha onde arranchavam os criados, migando boroa no caldo e comendo, naquela atitude típica de quem se debruça num peitoril. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 102)

Se “a casa é o nosso canto do mundo”, “o nosso primeiro universo”, “um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 1989, p. 24), a enunciação narrativa elabora uma ideia de habitar cuja lógica é dessemelhante ao materialismo e ao pragmatismo urbanos. Contrastam, para esse efeito, a casa da Vessada e a propriedade de Folgozinho, adquirida pela fortuna de tio

³⁶ Em momento conveniente, relacionaremos a qualidade de terra regada ou de terra produtiva num vale, indicada pelo nome da propriedade, à dimensão feminina conferida pela água.

José, cuja dimensão “apalaçada com torreões, alameda de tílias, uma gruta com imitações em cimento de estalactites” (p. 46) atribui realce aos caprichos, vaidades e cerimônias da parentela vinda do Porto. O confronto entre as habitações e o *modus vivendi* da tríade das Teixeira e dos seus familiares portuenses também está evidente na maneira como Estina reage às trivialidades das primas cidadinas quando as visita em Folgozinho:

Fretavam Estina, faziam-na demorar dias em Folgozinho, muito exuberantes de amizades, querendo fazê-la usar vestidos de interior, de cor princesa e encaixes de *babette*, de passamanaria, penteando-a à frígia, com muitos frisados fofos aureolando-lhe a frente. Estina dizia que não, farta daquelas momices, daquele esfuziar de frivolidades, de risadinhas cúmplices e amistosas. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 47)

Tais aspectos próprios do espaço habitado e daquelas que o vivem são acrescidos de outros, que particularizam a Vessada. Trata-se da casa abrigo de um espírito de clã feminino. Ao comentar a relação entre as Teixeira e o marido de Estina, realça o narrador que “perante as três mulheres, o seu profundo respeito ao espírito de clã, ele permaneceu sempre como um intruso” (p. 55). Mesmo a presença do patriarca da família serve de resistência para que a quinta progrida e, concomitantemente, opera como marca temporal dum tempo de privações em oposição à abundância gerada pelo trabalho das mulheres, as quais aprenderam a ser “mulheres sós, sem a confiança dum ombro másculo a que arrimassem [...]. Por isso, o seu carácter não podia deixar de adquirir acentos viris, assim como as suas mãos tinham calos e nodosidades [...]” (p. 53). Com a finalidade de demonstrar uma força feminina estruturante, o narrador utiliza uma configuração espacial: “Eis Quina e Maria, lado a lado, e não frente a frente” (p. 55). Ambas constituem, desde que Estina deixa a residência para se casar, os dois pilares de sustentação da Vessada. Desse modo, observa-se como apesar de “os nomes das casas transmitirem-se pelos filhos varões”, “os seus costumes são herança de mulheres” (p. 191). Tal lógica justifica a perpetuidade através do nome da mãe:

Maria, que era a parte vigilante, a chama oculta sob a cinza do lar, mas fulcro de continuidade e de calor, mereceu do destino uma irónica compensação, pois seria o seu nome que se perpetuaria no único dos filhos que deixaria descendência. Seria com o nome dela que a casa da Vessada continuaria [...]. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 33)

Idosa, chega a vez de Quina legar a propriedade da família ao seu sucessor. Não obstante a pressão de seu filho de criação, Custódio, cuja preocupação maior era encontrar-se amparado pela herança, a escolha da sibila é tornar Germa, sua sobrinha, a próxima senhora da Vessada. Porque “aquela casa não era sequer a ela, Quina, que pertencia. Era a um nome, a uma raça; pecaria, [...] se, à conta de quaisquer cláusulas ou sofismas, consentisse ali um

estranho” (p. 232). A estrutura contínua referida remete à organização aparentemente cíclica do romance, cujo ponto de partida é um diálogo, na sala do casarão, entre Germa e o seu primo Bernardo, numa ocasião em que a jovem já obtivera a Vessada por testamento. Balançando-se numa antiga *rocking-chair* que pertencera à sua tia, desempenha a função de gatilho, para que a história de sua ascendência seja evocada. O romance principia no tempo presente, inclinando-se ao passado e, no seu balouçar, retorna à sua posição inicial – Germa “embalando-se na velha *rocking-chair*” (p. 251).

Ela [Germana] tinha o espírito de parecer vulgar. Um dos seus prazeres consistia em analisar-se como o conteúdo de todo um passado, elemento onde reviviam as cavalgadas das gerações, onde a contradança das afinidades vibrava uma vez mais, aptidões, gostos, formas que, como um recado, se transmitem, se perdem, se desencontram, surgem de novo, idênticos à versão de outrora. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 8)

O retrato das gerações que se seguem encontra na casa o seu refúgio. “Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido” (BACHELARD, 1989, p. 28). Assim, não se pode dissociar o tratamento do tempo em **A Sibila** do abrigo proporcionado pela Vessada. É o lugar onde a genealogia se acastela. Por essa razão, convocamos o magistral estudo de Mikhail Bakhtin em **Teoria do Romance II: As Formas do Tempo e do Cronotopo**, no qual esquadrinha a “expressão de inseparabilidade do espaço e do tempo” (BAKHTIN, 2018, p. 11). Aponta o pensador russo que os vestígios do tempo se manifestam no espaço e que este, por sua vez, é apreendido e assimilado pelo tempo (p. 12). Um dos conceitos-chave das reflexões bakhtinianas, o cronotopo

[...] determina a unidade artística de uma obra literária em sua relação com a autêntica realidade. [...]. Na arte e na literatura, todas as determinações de espaço-tempo são inseparáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico emocional. O pensamento abstrato pode, sem dúvida, conceber o tempo e o espaço separados e abstrair seu elemento axiológico-emocional. Contudo, a contemplação artística viva (claro que também repleta de pensamento, mas não abstrato) nada separa e nada abstrai. A arte e a literatura estão impregnadas de valores cronotópicos de diferentes graus e dimensões. Cada motivo, cada elemento da obra ficcional a ser destacado é um valor. (BAKHTIN, 2018, p. 217)

Um olhar para o conjunto da obra de Agustina Bessa-Luís permite-nos afirmar, considerando os pormenores do ensaio de poética histórica de Bakhtin, que a Genealogia é, para a autora, um cronotopo. Acima, demonstramos como o motivo da rusticidade circunda a casa da Vessada e, ao mesmo tempo, a recheia. Também sublinhamos que, graças a esse motivo, a expressão de tempo em **A Sibila** destoa da celeridade ou da efemeridade do ambiente urbano. Em Agustina, o tempo simula a ciclicidade; porém, como sentenciam

muitos dos estudiosos que à obra da romancista se dedicaram – é “inacabado” (DUMAS, 2002, p. 75), porque ele contém, não obstante a sua feição cíclica, sempre um lampejo de mudança. Todos os acontecimentos que preenchem o romance, do início ao fim, têm, como centro de força no espaço, a Vessada. Ela é o berço da família Teixeira e o seu receptáculo na morte. Aqui, observamos que “o espaço se torna concreto e saturado de um tempo mais substancial” (BAKHTIN, 2018, p. 59). Significativa parece-nos, portanto, a presença da velha *rocking-chair* de Quina.

Utilizando a peça pertencente ao mobiliário da quinta para explicar um caráter cíclico na obra de ABL, Catherine Dumas explica que o balouçar representa, na obra da autora, a materialização da temporalidade intermitente. Trata-se de um elemento do *décor* ocupado por um feminino icônico que transmite o seu legado infinitamente. “A *rocking-chair* onde se baloiçava Germa, na **Sibila**, diz-nos, sabiamente, desse movimento ondulante do tempo...” (BALDAQUE, 2020b, p. 17). Nesse sentido, a reflexão de Dumas leva-nos a reforçar a observação sobre a importância do espaço, simbolizado por um de seus componentes. Se o movimento da *rocking-chair* direciona-nos a pensar a temporalidade eterna do romance, outrossim conduz-nos à causa desse efeito: a transmissão, através das mulheres, de um insondável espólio patrimonial feminino.

Em **Home: a Short History of an Idea**, Witold Rybczynski, arquiteto e professor da Universidade da Pensilvânia, assevera que a despeito de ter sido criada pelos gregos, a cadeira seguiu ignorada por séculos. “Durante a Idade Média, a função primária da cadeira era cerimonial.”³⁷ Sentar-se consistia num privilégio concedido a figuras importantes. Eis, segundo o pesquisador, a origem do termo *chairman*, cujo significado remete à ideia de dignificação do sujeito, corporificada pelo espaço destinado a ele. “Esta associação do assento à autoridade permaneceu como parte integral das culturas europeia e americana [...]”³⁸ Exemplos desse percurso histórico são os vínculos metafóricos que culturalmente fazemos ao relacionar notoriedade ao assento, tais como aqueles mencionados por Rybczynski: a cadeira do juiz, o nome do cineasta em letras garrafais impressas no encosto de sua cadeira, ou ainda quando referimos posições profissionais do ambiente acadêmico ao afirmar que um professor ocupa a cadeira de Literatura Portuguesa no departamento. Em 3 de agosto de 1968, a cadeira torna-se emblemática na história de Portugal. Extraordinário e caricato é o episódio em que a peça do mobiliário do forte de Santo António da Barra, no Estoril, celebrou-se por derrubar

³⁷ “During the Middle Ages the prime function of the chair was ceremonial”. (RYBCZYNSKI, 1987, p. 81). Tradução nossa.

Salazar e, portanto, por tê-lo removido, após 40 anos de poder, doutra cadeira – a de primeiro-ministro, estabelecendo-se como marco do termo da ditadura salazarista.

Esclarece Rybczynski que, não obstante a sua atribuição às atividades cotidianas, as cadeiras tiveram, no século XVII, em virtude da corte de Luís XIV, novos desdobramentos. Nesse período, a mobília e a decoração eram práticas elevadas ao estatuto de arte, de maneira que o utilitarismo dos móveis deu lugar à sua feitura minuciosa e ao seu aspecto de ornamento. Toda a organização dos interiores tornou-se esteticamente estratégica e, uma vez que a finalidade do mobiliário passou a se definir pelo embelezamento do espaço, a sua serventia estava mais na fruição plástica do que em sua aplicabilidade.

Nesse sentido, o uso que ABL faz da *rocking-chair* em **A Sibila** é metafórico. A sua utilidade é de assento de cerimônia,³⁹ destinado àquelas que se transformam nas Senhoras da Vessada. Com efeito, ocupar tal espaço significa exercer poder, supremacia. Além disso, pelas razões acima expostas, a posição concedida pela *rocking-chair* revela-se na posse da casa secular e num certo domínio do tempo, cuja expressão é estendida devido à representação da genealogia. Diremos então, que o móvel cadencia o tempo do romance. Embora a forma do tempo não seja una, porque ela se manifesta em deambulações do passado e retornos ao presente, o que lhe confere unidade é o espaço, ou melhor, a quinta familiar, a qual comprime o tempo.

A unidade do lugar da vida das gerações debilita e atenua todos os limites temporais entre as vidas individuais e entre as diferentes fases da mesma vida. A unidade do lugar aproxima e funde o berço e o túmulo (o mesmo microcosmo, a mesma terra), a infância e a velhice (a mesma mata, o mesmo riacho, as mesmas tílias, a mesma casa), a vida das diversas gerações que habitaram o mesmo lugar, nas mesmas condições, que viram essas mesmas coisas. (BAKHTIN, 2018, p. 194)

Entre várias possibilidades disponíveis, a concentração geográfica da ação romanesca de que fala Bakhtin, se manifesta com plena nitidez em **A Sibila**. Se dividido em ciclos, deparar-nos-emos com a seguinte organização do romance: Germa (herdeira na velha *rocking-chair*) > longa analepse do nascedouro e desenvolvimento da família Teixeira: encontro de Maria e de Francisco, os filhos, a morte do patriarca; a doença de Quina; a ascensão da protagonista à senhora da Vessada; o nascimento de Germa e a sua vivência na quinta da família; o falecimento de Maria; o envelhecimento de Quina; o aparecimento de Custódio; a doença da protagonista e a sua morte; o conflito entre Germa e Custódio > fim da analepse e retorno ao princípio do balouçar de Germa, a qual dará continuidade ao legado da família de

³⁸ “This association of the seat itself with authority has remained an integral part of European and American culture [...]”. *Ibidem*.

lavradores. Toda essa extensão temporal se dá ao abrigo da Vessada. Como registra Bakhtin ao discorrer acerca das influências do idílio sobre vertentes da narrativa romanesca moderna, reconhece-se que, no romance regional, há um “indissolúvel vínculo secular do processo da vida de gerações com uma localidade delimitada” (p. 199). Recuperamos as palavras do narrador em **A Ronda da Noite**, que sintetiza a relação entre gerações que se sucedem numa mesma residência:

Todas as pessoas que moraram mais de cinco anos numa casa (outros dirão sete porque é o tempo que as células precisam para se renovar) deixam um pouco de si em tudo o que tocaram. Direi mais: em tudo em que participaram no anoitecer do dia-a-dia. Às vezes, pequenos episódios são difíceis de levar conosco porque se fixam a tudo o que os envolveu. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 163)

Ainda nesse romance, que contará sobre uma família que se desfaz, comenta a voz enunciativa: “[...] havia muitos descendentes no estrangeiro, mas a casa em que se reuniam objetos e memórias mais presentes estava praticamente desabitada” (p. 15). Em **A Sibila**, por sua vez, o vínculo da tríade das Teixeira, composta por Maria, Quina e Estina desenvolve uma ligação visceral com a Vessada, como se essas mulheres à residência estivessem ligadas para sempre. Mesmo Estina, que deixa a quinta, fá-lo com a finalidade de preservá-la. Entendendo que “a propriedade dividida, desmantelada, era como um corpo que se destroça” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 54) e percebendo a pouca propensão dos irmãos para o trabalho, Estina conhece os riscos de uma futura divisão de bens danificar a integridade da Vessada; por isso,

Casando, ela aumentava as possibilidades de um dia licitar sobre os bens, manter ainda aquele aconchego de campos ligados por carreiros brancos, a Vessada com a sua presa, sobre a qual a ramada enfolhava com tons fulvos, reflectindo na água sombras trémulas a assustar as rãs que pinchavam, mergulhando. E o ‘beiral’, construção quase lacustre, alambique abandonado onde as pombas continuamente arrulhavam e donde partiam em bandos rodeando a propriedade, da eira até ao monte, serenas, domésticas, com um estalejar de asas muito vibrante. E o pomar onde cresciam as melancias em que cada criança, todos os anos, ia escrever o seu nome na casca tenra e onde ficava gravado, ao amadurecer o fruto. E as bermas todas onde cresciam morangos bravos, as ‘pascoinhas’ lilases com que se enfeita a mesa da visita pascal, juntamente com alecrim, a ‘coroa de virgem’ que cresce em florações entre os lódãos. Aquela terra negra, aqueles lugares onde viveram tantos amigos e onde soam ainda os seus passos, onde tantos jovens lançaram os seus primeiros risos, onde a mesma árvore foi fiel e deu durante tanto tempo o seu fruto, onde tantas mulheres gritaram a sua hora de parto – deixar que se despedace, que se reduza a informes restos, que fique sujeita apenas a um significado de imóvel que se negocia, que muda de mãos, que se avilta! Estina resolveu casar. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 54-55)

³⁹ “[Quina] gostava, sim, de sentir-se uma pequena soberana [...]” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 73).

O que se vê nas ponderações de Estina, proferidas pelo narrador, é a descrição da Vessada como um pequeno reino de natureza campestre e de afetividade. Avulta no excerto a sua plasticidade imbricada com alusões memorialísticas nas quais são sublinhadas as interações humanas com o universo paisagístico que a herdade proporciona. Por serem centros de força do espaço narrativo, as casas na obra de ABL são caracterizadas com grande vivacidade, como se fossem elas mesmas dotadas de vida. Em **A Corte do Norte**, por exemplo, diz-se que “a casa Cossart tinha sofrido com a doença de João de Barros [...]. Ela [a casa], sem reparações de monta, ia-se desfolhando [...]” (BESSA-LUÍS, 1987, p. 193). A finalidade a que atende a descrição da Vessada, a partir do ponto de vista de Estina, é a de apresentar ao leitor a rusticidade do ambiente de uma maneira idílica e, concomitantemente, dirigi-lo ao entendimento de que a ligação da família com a quinta não apresenta apenas um caráter material. Nesse sentido, a exposição da relação da personagem com as coisas é recurso fecundo para a sua caracterização, para a caracterização dos seus e, principalmente, das mulheres dessa família. Entendemos a importância da habitação na estrutura do romance e os seus laços vigorosos com o feminino. Por esse motivo, casar-se mirando a proteção da Vessada significa, para Estina, um sacrifício necessário.⁴⁰

O método em que a autora se ampara, o qual constitui ferramenta diletta em sua obra, é o de construir uma composição na qual é impossível dissociar a criação imagética das coisas de uma dimensão humana e temporal. Em arguta crítica ao naturalismo, Georg Lukács distingue na narração os atos de narrar e de descrever. Para o pensador húngaro, “a narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (1968, p. 62). Lukács censura a abordagem descritiva, desaprovando o seu gesto de valorizar o pormenor descartável e de igualá-lo, elemento para ele inessencial, aos dados imprescindíveis no romance. Como vemos, Agustina caminha na contramão de tal tratamento. Aproxima-se, todavia, do que o crítico denomina “conexão épica”, porque locomove-se com fluidez “entre passado e presente, para que o leitor tenha uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos” (p. 69) e, ao criar um retrato das coisas, entrelaça-o ao universo humano. Segundo Lukács, “as coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas” (p. 73). E para que salte aos olhos do leitor o valor das casas em

⁴⁰ Destacamos que Estina compreende o casamento como “mais do que o imperativo da espécie – é a união de dois patrimônios” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 40). Também em **A Alma dos Ricos** (2002), a ideia de casa, expressa como patrimônio a ser salvaguardado, é apontada como principal razão para os casamentos: “A ruína dos telhados leva às vezes a alianças inesperadas” (BESSA-LUÍS, 2003, p. 11).

seus livros, o que faz Agustina? Confere robustez ao vínculo das residências com ações narradas no âmbito do feminino:

A quinta da Ericeira rejubila, enche-se de amigos, festeja-se uma caçada, um aniversário, a morte do rei. É quando o homem da casa se manifesta. Porém atrás deles estão as mulheres, mais numerosas, criadoras de ritos, e que se alimentam, curam, tratam, lavam, cozinham, rezam. Sem elas a casa seria muda e sem graça. Não haveria uma luz acesa de noite no quarto da menina. Não haveria as histórias da tia Ludgera nem a criada Jacinta, nem a avó cujas asas cobrem os céus sobre a casa da Ericeira, as pessoas e a quinta da Ericeira. (BESSA-LUÍS, 2014b, p. 56)

Indubitavelmente, na literatura da romancista portuguesa as mulheres são a alma da casa. Arriscamo-nos a afirmar que elas são a alma do espaço narrativo. Exemplo emblemático desta disposição é o conto “A Mãe de um Rio”⁴¹ (1971), texto no qual a autora orchestra uma dialética entre espaços – a natureza, ligada à entidade feminina, ou seja, à figura da Mãe, e o espaço da civilização construída, conectado à entidade masculina, ao imaginário do Pai. À semelhança de “Gênesis”, o narrador anuncia a Serra da Nave, lugar onde vivia a mãe de um rio. A entidade mítica, caracterizada pelos “longos cabelos presos com uma fita de couro” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 10) e por “belos pés”, os quais “pareciam nunca terem pisado senão as ervas recentes da Primavera”, era a guardiã do rio que, brotando “no fundo duma cova”, “existia ali há mais de mil anos”. Extraordinariamente, ela completara mil anos de existência, numa casa de barro, e era marcada pelo seguinte estigma: os dedos da mão direita pintados de ouro.

A caracterização da natureza faz-se fundamental nesse texto, porque constrói a ideia de que a mãe do rio é uma extensão do espaço. Entidade feminina com estatuto de deusa mãe, a personagem fala com as gralhas e é detentora de grande sabedoria. Embora o rio guardado por ela tivesse por origem o centro da Terra, ramificando-se rumo a regiões distantes, o alcance de suas águas não fazia de sua guardiã um ser admirado pelo povo de Alvite, a aldeia próxima. O rio da deusa pagã, todavia, marcava as mulheres pela fria temperatura na qual elas mergulhavam as suas mãos, para retirar água. Por causa dessa atividade, elas adquiriam nas unhas uma coloração azulada e tinham as “mãos queimadas e endurecidas” (p. 11).

Ao se transformar de nômade em sedentário, o povo da aldeia desenvolveu-se em torno da cultura do Pai. Tornaram-se todos cristãos e muito religiosos. Contraposta à cultura da Mãe, vinda da natureza crua, a reverência ao pai é a civilização construída, resultado de

⁴¹ Manoel de Oliveira realizou uma adaptação cinematográfica deste conto em seu longa-metragem **Inquietude** (1998). No filme, o cineasta constrói uma narrativa cinematográfica tripartida, baseando-se nas seguintes referências: **Os Imortais** (1959), texto dramático de Helder Prista Monteiro; o conto “Suze”, integrado na

uma organização social patriarcal, claustrofóbica e castradora, da qual não se pode sair. Os casamentos só poderiam realizar-se dentro da aldeia, determinando novas gerações de crianças todas iguais. Em “A Mãe de um Rio”, a produção do espaço social dá-se longe do terreno mítico sob a guarda da mãe. Além do afastamento, a sociedade de Alvite cultiva a repulsa diante do que ela representa; afinal, a sua presença é o avesso da ordem estabelecida e estratificada. Discordamos, por essa razão, da interpretação de Dumas (in LEÃO, 2009, p. 97), que lê um “esvaimento de valores” na elaboração da “clausura” espacial do povoado. Para nós, ao contrário, a concepção arquitetônica do lugar é justamente intencionada para assegurar que corpo estranho algum seja capaz de penetrar um sistema de valores solidificado – a cultura do pai.

Esse povo da aldeia fora primitivamente nómada, e viera, com as suas mantas de lã tingida, assentar arraiais num lugar **pedregoso** da serra da Nave. **Construiu** casas, as **ruas estreitas** e imundas multiplicaram-se, e o gado andava solto, **sem que ousasse sair jamais desses quelhos** onde se ouvia, de noite, o tropear dos cascos. Ao crescer, a aldeia fizera-se um verdadeiro **labirinto**. As **pedras acastelavam-se**, nasciam novos caminhos, mas tudo era tão destinado a confluir para os anteriores atalhos, que havia a impressão de que era um **avanço inútil** o que se fazia.⁴² (BESSA-LUÍS, 1998, p. 11)

Partindo da descrição da aldeia, observa-se que o lugar fora arquitetado para ser hostil à livre circulação dos aldeãos. Edificou-se uma estrutura espacial labiríntica, fechada e com ares de fortaleza (“pedregosa”). Apesar do esforço estrutural de cercar a aldeia de seus pontos de contato com o exterior, há, entre as mulheres da vila, uma jovem cuja alma desejava transgredir as fronteiras e as regras de seu povo – já envelhecido, apegado às tradições, religioso e servil às leis. Fisalina, essa jovem, é possuidora de um espírito curioso e desafiador; inserirá, ao seu modo, uma fissura na teia patriarcal em que se encontra. Ao deixar o povoado graças às atividades comerciais do pai, ela conhece um rapaz de outra aldeia, evento que impulsiona o seu anseio por liberdade. Vale ressaltar que a sua relação com ele nada converge com a ideia de amor romântico; pelo contrário, constitui apenas um catalisador para a ação da personagem.

Fisalina rompe as muralhas de cascalho de sua aldeia e vai ao encontro da mãe do rio, em busca de auxílio. Submete-se a um ritual no qual, lograda pela deusa mãe, transforma-se na sucessora da figura mítica, que agora encontrará descanso ao final de seus mil anos de existência. O clímax da fábula ocorre num momento fecundo para tal: a procissão do senhor

coletânea **Serão Inquieto** (1910), de António Patrício e, finalmente, “A Mãe de um Rio”, de autoria de Agustina Bessa-Luís, originalmente publicado em **A Brusca** (1971).

⁴² Grifos nossos.

morto. Toda a aldeia sai às ruas, a propósito do evento religioso. Durante a caminhada, a nova mãe do rio tenta defender-se da água da chuva, quando uma das mulheres, próximas a ela, vê o seu gesto e os seus dedos de ouro, sinalizadores da sucessão feminina pagã. Insurge-se uma cólera em todo o povo, que a persegue aos gritos e ofensas. Os rapazes apedrejam-na, mas ela, agora predestinada, deixa os muros da sua aldeia e viverá, pelos próximos mil anos, “ao pé da água profunda” (p. 27), cercada pelas gralhas.

Similarmente ao que se observa no conto “A Mãe de um Rio”, as mulheres ocupam o espaço narrativo nos romances de ABL e neles vemo-las transformarem-se. Aos quinze anos, Quina é acometida por uma doença que lhe conferirá características sibilinas. Por isso, é recolhida ao leito, no seu recanto de intimidade. Para abordar a sua convalescença, o vocabulário e os sintagmas utilizados pelo narrador remetem ao campo semântico da loucura ou da histeria. Diz-se que a jovem era tomada por “ataques”, “segurando tardes inteiras um rosário”, “teve delírios”, “movia os lábios num colóquio infinito” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 44-45), do que resultava um presságio de sobrenatural. Desse modo, o quarto oferece-se como lugar de proteção, como um ninho ou abrigo para a maturação, onde a protagonista se transmutará em sibila. Afinal, “a intimidade tem necessidade do âmago de um ninho” (BACHELARD, 1989, p. 78). A metamorfose de Quina ocorre como um fato biológico-psíquico que pode metaforicamente ser entendido como análogo à metamorfose das borboletas, numa transição de um estado imaturo a outro, o adulto. Significativa parece-nos a afinidade entre o quarto da Vessada e a imagem da crisálida: “por si só a *crisálida* é uma particularidade reveladora. Nela se conjugam dois sonhos que falam do repouso do ser e de seu desabrochar, da cristalização da noite e das asas que se abrem para o dia”.⁴³ Cinquenta e um anos após a publicação da primeira edição da **Sibila**, Agustina viria a escrever da personagem que “as saias, apanhadas atrás por muitas pregas, que davam ao andar um movimento de ave, [...], acentuavam a sua metamorfose” (BESSA-LUÍS, 2005, p. 20). No mesmo volume, acrescentaria detalhes ao confinamento da protagonista no leito da Vessada, durante o seu achaque sibilino:

A metamorfose dava-se quando ela [Quina] se despia para dormir. Deitava-se de lado, os joelhos contra o peito, para aquecer. Tinha um tijolo quente na cama, embrulhado em flanelas, mas durante muito tempo, o frio deitava-se com ela e não saía dos ossos. E, com o frio, o medo. E se o pai morresse? Não deixava de lhe interessar aquela realidade. Como iam viver? E as dívidas? Ao menos não cresciam mais, as dívidas. Vendiam-se os pinheiros, o ouro, a tarara para debulhar o feijão. Despedia-se um criado, o mais novo, que era ainda uma criança. A esperança vinha debruçar-se na cama da Sibila.

⁴³ *Ibidem*.

A sua neurose cardíaca acentuava-se; o coração batia em falta com a alma.
(BESSA-LUÍS, 2005, p. 81)

Em seu restabelecimento da enfermidade, Quina ressurge no convívio social quando deixa o quarto e passa a receber visitas na sala. A nova condição da protagonista imprime as suas marcas no ambiente, cujo aroma de “maçã” e de “folhelho” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 46) denuncia a forma madura da agora sibila. Ao mirar “o relógio de pesos cujo pêndulo de cobre oscilava dentro”, o gesto da personagem evoca a velha *rocking-chair*, em seu movimento pendular de balouço, a que acima atribuímos o valor de coroar Quina como senhora da Vessada e do tempo, outro símbolo da genealogia de que ela é figura modelar. Joaquina torna-se **A Sibila**. Então, a personagem constituir-se-á do desarranjo entre “a sua natureza ambiciosa e materialista” (GIROLA, 2011, p. 59), encoberta pela sua “aura mística e espiritual”. Aí reside a “complexidade” da identidade ficcional de Quina.⁴⁴



Figura 6: Sibila Corcunda (2004). Pastel e carvão, de Graça Morais.
Fonte: BESSA-LUÍS & MORAIS, 2005, p. 61.

A concepção das identidades ficcionais agustinianas coincide com a terminologia “personagens esféricas”, defendida por Antonio Candido a partir dos estudos de Forster,⁴⁵

44 Em **O Cisco e a Ostra: Agustina Bessa-Luís biógrafa** (2000, p. xvi), Anamaria Filizola chama a atenção para o fato de que, mesmo na feitura de biografias, em seu processo de pesquisa, Agustina demonstrava predileção por “cartas, bilhetes, poemas, sermões, discursos, que se apresentam como meios autênticos de expressão do ser”. Tal constatação reforça a característica da romancista por tratar, nas construções de suas identidades ficcionais e biográficas (para as quais se exigiria uma pretensa objetividade), dos aspectos mais complexos dos seres humanos e, portanto, de suas contradições.

45 Uma outra maneira de sintetizar as categorias de Forster, nos estudos sobre a personagem, está em Zérafra (2010, p. 30-31): “A personagem redonda (Moll Flanders, Swann, Leopold Bloom) é um verdadeiro complexo

porque mostra figuras em exercício de “sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente” (FORSTER apud CANDIDO, 1976, p. 61), isto é, constata-se alta complexidade em sua organização. De tal disposição são paradigmáticas Quina, Fanny e Ema, em razão das metamorfoses que experimentam nos romances de Agustina que protagonizam. Também são elas frequentemente citadas pela crítica da ficcionista portuguesa, e por ela mesma, como a mais importante tríade de sua obra, visto que reverberam em outros textos agustinianos, além das fronteiras daqueles que lhes deram vida: estão também no diálogo dramático **Três Mulheres com Máscara de Ferro** (1998) e em **As Metamorfoses** (2005), livro no qual a autora revisita a própria literatura para textualmente acompanhar as telas da pintora lusitana Graça Morais. Além disso, em 2017, no âmbito das comemorações dos 95 anos da romancista, o Círculo Literário Agustina Bessa-Luís lançou três documentários⁴⁶ nos quais a sibila, Fanny e a bovarinha portuguesa novamente ressoam – **As Sibilas do Passo, Fanny e a Melancolia** e **Ema e o Prato de Figos**. A trilogia de curtas-metragens, exibida pela emissora lusa RTP2, desenvolve-se “em torno de três personagens da obra da autora, que circulam entre Amarante e o Alto-Douro, romanceadas por Agustina com a lucidez de uma sibila e o olhar de uma ave solitária, as que sobrevoam os mesmos lugares há milénios.”⁴⁷



Figura 7: Fanny e a Melancolia (2017), documentário realizado por Adriano Nazareth.

Fonte: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p37112>. Acesso em 04 de dezembro de 2020, às 15 horas e 08 minutos.

Nos três romances referidos, a transformação de maior potência recai sobre as mulheres. Também se verifica um desdobrar de identidades femininas dentro e fora da

humano cujos aspectos são revelados aos poucos, a longo prazo, e que oferece ao leitor, no fim do romance, uma imagem ao mesmo tempo total e muito particular do homem. A personagem plana, ao contrário [...] nos é dada de um só golpe em sua finitude representativa”.

⁴⁶ A direção dos três documentários é atribuída a Adriano Nazareth e a adaptação dos textos para o roteiro a Mónica Baldaque.

genealogia, como método de criação das personagens para lhes abastecer a robustez semântica. Na Vessada, a qualidade de conselheira extraordinária de Quina e a alcunha de sibila são questionadas por Germa, sua sobrinha e sucessora. Graças a um narrador demiurgo, heterodiegético, em focalização interna variável – o qual privilegia as perspectivas de ambas as personagens – é verificável que, assim como a tia, a sobrinha desenvolve um dom de percepção muito apurado. Germa carrega, em si, como o seu próprio nome autoriza, o gérmen que está em Quina. Por isso, a passagem da Vessada para a herdeira justifica-se como a transmissão de um legado maior do que o patrimônio familiar. Corroboram, para esse efeito, a abordagem das genealogias e a escolha de inserir na fábula a estadia de Germana na casa da Vessada.

Segundo Catherine Dumas, do embate entre o mistério – aquele que concebe as personagens femininas – e a realidade vivida resulta “dor”, “stress” e o “*spleen*” (p. 32) nas figuras ficcionais agustinianas. “O seu itinerário é difícil. Sofrem com a sua falsa inserção na realidade. Antes de serem habitadas pela ‘fúria’ que as arrastará para além desses laços sem significação, passam pela neurose, a histeria” (DUMAS, 1982, p. 32). Para Dumas, o desconcerto entre sujeito e presente, representado pela realidade circundante, está na construção temporal da narrativa de ABL, na recusa do presente em prol do pretérito, o “que permite a destemporalização do passado impondo-o como *durée*, logo como eternidade” (p. 33). Salientamos duas particularidades da prosa agustiniana que bem ilustram o raciocínio da pesquisadora: a abordagem das genealogias e o uso ostensivo do imperfeito.

A argumentação da estudiosa também incide sobre o nosso escopo. Do mesmo modo que se verifica a rejeição de uma instância temporal, observa-se o desprezo pelo “espaço social aniquilado por um vivido cronológico”. Valendo-se de ponderações de Genette,⁴⁸ Catherine Dumas afirma que Agustina elabora um “espaço-vertigem” em suas “casas ancestrais, lugares de reencontro consigo mesmo e da revelação, espaço que é apenas impulso para as profundezas dos celeiros ou para as alturas dos sótãos da infância, evasão para os jardins, a natureza selvagem, a montanha” (p. 33). Se a casa, na ficção agustiniana, é o acesso da personagem feminina a uma espécie de cosmogonia, ilustrada pelas imagens da natureza,

⁴⁷ Texto informativo acerca das três produções, retirado do site da RTP portuguesa. Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p37112>. Acesso em 04 de dezembro de 2020, às 15 horas e 08 minutos.

⁴⁸ Nas notas, a autora explica que Genette utiliza o termo “espaço-vertigem” para tratar um dos aspectos da literatura de Thomas Mann: a incongruência entre homem e a vida, o que o fragmenta. Alivia-se da angústia “projetando o seu pensamento nas coisas, construindo figuras e figuras que vão buscar ao espaço um pouco do seu enquadramento e da sua estabilidade” (GENETTE apud DUMAS, 1982, p. 38). Todavia, é efêmera a criação dessa espécie de “espaço-refúgio” pelo sujeito, uma vez que a modernidade constrói o seu discurso, nas humanidades, numa temporalidade irregular, isto é, na arquitetura de um “espaço-vertigem”, “labirinto” largamente explorado pela literatura.

convocamos Bachelard (1989, p. 228), para quem o espaço da floresta seria um mergulho num mundo sem limites. Fora do espaço construído, a imagem da natureza teria atributos primitivos e se constituiria do poder de transcendência psicológica. Assim, a casa, na prosa de ABL, se mostra como o potente espaço para a passagem das mulheres da ficção rumo ao transcendente. Para Mónica Baldaque,

Cada lugar, cada cenário nos romances de Agustina, eleva-se acima de uma realidade dissimulada, e coloca-se numa plataforma obscura do espaço, entre a terra e o céu. Ela não é uma escritora de registos de tempos e lugares, é uma escritora de mundos e de atmosferas caóticas. (BALDAQUE, 2020b, p. 18)

O acesso a esse universo metafísico e a aquisição de características sibilinas abrem oportunidades a Quina. Com o prestígio alcançado nas casas fidalgas, a protagonista tem as portas abertas para os espaços privados e íntimos de outras mulheres: “Quina tornou-se indispensável para presidir obscuramente nesse mundo secreto, íntimo, sem artifício, em que os espartilhos afrouxam” (BESSA-LUÍS apud GIROLA, 2011, p. 61). Se, numa ponta, Quina promove uma devassa da privacidade da fidalguia feminina, adentrando salas e leitos, noutra revela-se exemplar na tomada do espaço público, isto é, do espaço dos negócios, representado pelo exterior e predominantemente masculino. A protagonista é, além de pilar familiar e senhora da Vessada, aquela que parte para “o espaço público, o espaço dos homens”, como afirma Maristela Girola, para assegurar a preservação do “patrimônio da família” (p. 62):

Quina era diferente. Tinha grande fé nas artimanhas dos advogados, achava que sempre, sem exceção, se pode iludir a lei. Cultivava-se em coisas do foro, fazia-se importuna, corria de um juiz a um influente e deste a um delegado, agia de moto próprio, desejava precipitar o lento esmoer da burocracia judicial, comprava testemunhas, impunha teorias. (BESSA-LUÍS apud GIROLA, 2011, p. 62-63)

Eis três dos vetores que orientam a relação entre as casas e as personagens femininas na literatura de Agustina Bessa-Luís: 1) o universo feminino é dotado de sabedoria e natureza ancestral, cujo legado há de ser transmitido. As habitações das protagonistas agustinianas representam a resistência de tal legado à transformação inevitável dos tempos e, portanto, preservam substancialmente a sua continuidade – assegurada pela mudança de gerações; 2) há uma forte relação entre as mulheres ficcionais e as casas que as abrigam; 3) as figuras femininas da romancista inserem fissuras no sistema patriarcal em que estão inseridas. Tais fissuras podem também ser encontradas nas relações estabelecidas entre as personagens femininas e o espaço.

Desenvolvendo o que até aqui foi posto, interpretamos a casa de ABL como uma **casa-mater**. Primeiramente, porque o cálido abrigo oferecido pelo espaço doméstico privilegia uma

instância feminina, a qual ocupa as extensões mais expressivas dos romances da ficcionista, usufruindo dos valores de intimidade, repouso e proteção que a casa oferece contra certa força social patriarcal que vem a sitiá-la. Além do que este panorama da prosa agustiniana comprova, somos amparados pelos estudos de Gaston Bachelard, os quais confirmam que “a casa, o ventre, a caverna, por exemplo, trazem a mesma grande marca de volta à mãe” (2019, p. 4). “A intimidade da casa bem fechada, bem protegida, reclama naturalmente as imagens maiores, em particular a do regaço materno, e depois a do ventre materno” (p. 94-95). Grande leitora da psicologia humana, Agustina explora a associação da maternidade ao espaço doméstico – tendo deliberadamente estabelecido a morada enquanto reduto para o seu feminino, acrescentando-lhe ainda outro elemento que Bachelard também correlaciona à feminilidade: a água. Para ele, as casas potencialmente mais femininas não prescindem da presença da água. Concluímos, portanto, que Agustina erige a sua casa-*mater* incorporando-lhe tanto componentes de ordem narrativa, as personagens femininas em dimensão coletiva, quanto elementos do âmbito da matéria, com o objetivo de fortalecer a sua essência feminal.

1.2.2 A Malhada

Outro dos clãs femininos conhecidos na obra de ABL está em **Eugénia e Silvina** (1989). O clã das Eugénias habitara a Malhada, onde nasce o elo entre ele e Silvina. Como vimos em **A Sibila**, esse romance também comprime no espaço da casa gerações sucessivas de mulheres. Em conformidade com a narrativa anterior, as personagens femininas avançam, paulatinamente, por lugares masculinos. Contudo, esse volume de Agustina conduz-nos a uma direção diversa daquela que encontramos no texto sibilino. Para essa mudança de rota, a casa mostra-se fundamental.

Remotamente, o território onde é edificada a Malhada fora povoado por descendentes dos druidas, ligados à cultura celta⁴⁹ e ao culto à divindade feminina pagã, enraizada na natureza, à semelhança do que vimos em “A Mãe de um Rio”. Na povoação de Ranados, havia a “morada das mestras” (BESSA-LUÍS, 1990, p. 44), “mulheres bentas e de virtude” (p. 44). Nutriam um poder mágico e a sabedoria de substâncias medicinais graças ao contato com a água – que no conto de **A Brusca** (1971) constituía o meio usado pela mãe do rio para

⁴⁹ Não raras vezes, a cultura céltica adquire realce na crítica agustiniana, enquanto civilização filiada à cultura pagã, de que sobressai uma especial relação entre feminino e natureza. De fato, há isso. Todavia, a romancista outrossim recorre à memória histórica da Península Ibérica, ao elaborar tais alusões. Lembram António José Saraiva e Óscar Lopes (1975), a propósito dos povos que antecederam a ocupação romana na Península, que os celtas, oriundos da Europa Central, ali se fixaram, tendo justamente se estabelecido na região Nordeste, o que inclui a área por onde corre o rio Douro, além de outras, como Entre-Tejo-e-Guadiana e a Lusitânia.

chegar às mulheres de Alvite e, em **A Sibila**, fertiliza a vessada. Assim, “a aliança da mulher com a materialidade da água, fauna e flora, fundura e pureza, significa uma aliança com o meio natural inalterado” (DUMAS in LEÃO, 2009, p. 101). A conexão entre o feminino e a materialidade do elemento água aparece precisamente na casa em **Eugénia e Silvina**, porque em seu entorno está localizada a Fonte das Feiticeiras, a duzentos metros da entrada, cujas águas de poderes curativos fazem relacionar essas mulheres de características sibilinas ao casarão das Eugénias – como se observa quando o narrador comenta a relação entre a baronesa Eugénia Cândida e Maria da Natividade, uma das Mestras que tornara a amiga fértil: “as Mestras conheciam, acima de tudo, essa disposição natural para a infelicidade. Digamos que a tinham percebido na casa da Malhada” (1990, p. 57).

A Malhada, propriedade famosa da baronesa da Silva, não menos famosa virago que desafiou D. Miguel e os seus sequazes, deve o nome ao título que se dava aos liberais. A baronesa, Eugénia Cândida, proprietária já sumptuosa na sua herança de solteira, casara com um comerciante que ganhou nos negócios e com as rendas da Mitra uma fortuna considerável. Era contado entre os seis maiores ricos de Viseu, e, como se pode calcular, não eram gente de brasão de armas. O título recebeu-o Eugénia Cândida pela dedicação que teve para com a causa liberal, chegando a ser presa e a sofrer humilhações; como os filhos, notoriamente Francisco António, que faleceu emigrado em Paris. Este tirou o brasão dos Silva Mendes, por Alvará de 1818, e foi a interessante personagem, por casamento e por concubinato, que deu origem a uma casta de homens e mulheres verdadeiramente formados conforme o romance mais exigente. A sua filha natural, Eugénia, educada pela avó baronesa, casou com Henrique Nunes Viseu, seu primo, e morreu depressa; a filha de ambos foi a primorosa dama da Malhada, Eugénia Viseu, que a lenda informa e, com ela, o inventário da sua fortuna. (BESSA-LUÍS, 1990, p. 30)

O fragmento acima permite-nos concluir que o clã abordado no romance é protagonizado por mulheres com inclinação para a liderança feminina, a exemplo de sua matriarca. A obstinação febril da baronesa pela emancipação em relação ao partido absolutista, representado por D. Miguel, reverberará no parricídio cometido por Silvina, quase um século depois. O equilíbrio entre o poder feminino e o poder masculino torna-se não apenas uma realidade distante, mas insustentável. Tal realidade agrava-se quando a visita das Mestras se ausenta da Malhada. Segundo o narrador, “isso era triste, se não sintomático” (p. 56), porque “as mestras tinham sido a primeira fileira da mulher em vias de emancipação”. Todavia, as gerações que habitarão a residência ainda manifestarão uma orientação pelas suas origens, na potência feminina que as mobiliza, pois carregam em si o legado das Mestras. Eugénia de Viseu, a bisneta da baronesa, apresenta uma beleza que a todos encanta, traz a virgindade com um carácter mítico e caracteriza-se por ser muito ilustrada. Produz, desse

modo, um efeito arrebatador naqueles que a rodeiam.⁵⁰ A presença de uma herança desse passado faz-se sentir no casarão, comprado por João Alves Trindade:

A Malhada, que ele conhecera no seu esplendor, iluminada e festiva em noites de récita musical, era o seu objectivo. Viver dentro daquelas paredes que tinham ainda a marca dos quadros e velhos cordões da campainha que pareciam galardões reais, era restituir-se ao passado [...]. (BESSA-LUÍS, 1990, p. 196)

Novamente, o que aqui se encontra é uma visão da casa como reduto da memória. Entendendo a Malhada enquanto refúgio de uma família cujas figuras mais importantes são mulheres (de mesmo nome), a possibilidade de compra da residência por João Trindade é um ato de violação dessa ermida feminina – dessa casa-*mater* –, gesto pelo qual ele pagará um alto preço. O atrativo memorialístico da edificação, que exerce no comprador o seu fascínio, é um componente que torna a habitação uma construção arquitetônica anacrônica. Entre as características do solar, está o estilo pombalino, cujo sem-número de janelas enfileiradas confere à propriedade um aspecto "desgracioso" (1990, p. 8). A aparência antiquada da arquitetura obsoleta também aparece nas salas sem serventia aos modos de vida do século XX – onde outrora hospedava-se “um concílio de mestras [...] em dia de Verão canicular” (p. 48). Os aposentos abandonados ostentavam móveis preservados por “guarda-pós” (p.8), protegidos da luz solar graças às janelas fechadas – que traziam ao ambiente um ar de luto enquanto simultaneamente vaticinavam o pesar que adviria do parricídio vindouro.

A maneira pela qual o narrador descreve a Malhada caracteriza um lugar estacionado no tempo, invulnerável aos modismos e às transformações das épocas, com a sua “espiritualidade do subdesenvolvimento” (p. 13). Por essa razão, mesmo com o passar dos anos, o solar ainda parece tomado pelo passado e pela paixão política que o singulariza através do estigma de “jacobino”, como espaço emotivo, sinistro e propenso às turbulências sanguinárias. Além disso, a concepção ficcional do espaço doméstico privilegia a infraestrutura ampla e labiríntica do solar enquanto condição perfeita para um crime:

Possivelmente, munida com machada de cortar lenha, entrou pelo quarto de *toilette* e achou a porta aberta do quarto do africanista [João Trindade], e ele sentado, sem chapéu, já desarmado, desprevenido naquela hora em que o calor acumulado nas paredes grossas dava o efeito de fornalha. Talvez João Trindade não entrasse pela porta principal e não fosse seu hábito fazê-lo. Podia ter acesso pela sala de bilhar, no andar térreo, onde funcionara a confraria de caçadores, e subir pela escadinha que ia dar ao corredor, em frente ao quarto do casal; e depois, pela sala de jantar, ganhar o aposento de *toilette*, ao seu serviço. [...]. Nem sempre se usa a entrada principal duma

⁵⁰ Não são raras as mulheres agustinianas ficcionais que produzem um encanto narcotizante sobre aqueles que delas se aproximam. Convoco, a este exemplo, Camila, em **Joia de Família**, Ema, em **Vale Abraão**, e Francisca, em **Fanny Owen**.

casa, quando se é o dono dela. Há chaves e portas mais particulares que se afeiçoam a um tipo de relação com a casa, que a faz mais própria e menos resistente à intimidade. Não se explica porque a sala de bilhar não foi revistada, nem o lago, nas traseiras do solar, não foi drenado. (BESSA-LUÍS, 1990, p. 288)

A descrição de percursos possíveis para desvendar o assassinato acentua o grande número de recintos sob os telhados do solar, apresentando-o como território sedutor para a execução do assassinato, pelos muitos esconderijos que abriga – cômodos que noutras épocas serviram de alçapões para proteger e ocultar perseguidos políticos. Ademais, reforça a dificuldade de investigá-lo, ao apontar os locais desconsiderados pela perícia. O tratamento da espacialidade doméstica nos romances de ABL confere a esses espaços atributos instigadores, tentadores e vantajosos para os rumos tomados pela ação. Ao confrontarmos **A Sibila** com **Eugénia e Silvina**, percebemos que as fábulas de um e de outro livro caminham por direções divergentes. Num caso, o da suposta continuidade, noutro, o de profunda ruptura. Contudo, ambos mostram uma lógica similar na abordagem da casa como facilitadora da ação e abrigo do feminino. Vemos grande semelhança entre essa disposição da autora e os quadros da pintora Paula Rego, os quais Agustina acompanha com textos seus em **As Meninas** (2014). Fica-nos evidente que a casa, na ficção agustiniana, desvela-se em campo disponível para a descoberta, para a formação e para a transformação das personagens femininas, como abaixo vemos:



Figura 8: *A Família* (Paula Rego, 1988).



Figura 9: *A Pequena Assassina* (Paula Rego, 1987).

Ambas as imagens apresentam figuras femininas no espaço doméstico. Chamam a atenção as expressões faciais e corporais das personagens nos quadros, porque os gestos das meninas têm qualquer coisa de perverso. Em **A Família**, as mulheres imobilizam o homem,

“como por efeito dum corpo-a-corpo que parece a aplicação dum castigo” (BESSA-LUÍS, 2014b, p. 33). À janela, vemos outra menina, cuja fisionomia é descrita pela analista detetivesca como uma manifestação de susto e de aflição. Entretanto, julga a escritora que a causa do susto da jovem é a sua sombra no chão e não o embate que ocorre diante de si. O confronto entre o homem dominado e as mulheres dominadoras da cena teria o desprezo da menina ou lhe chamaria menos a atenção. Não há nada demais no que ali acontece. A segunda imagem, por seu turno, mostra uma menina com uma fita nas mãos. O título da obra, **A Pequena Assassina**, leva-nos a crer que haverá a caça de algum animal doméstico, pois a jovem dirige-se à cama num olhar suspeito de que poderia ali, embaixo, encontrar a sua presa. Sentencia Agustina que o pelicano sobre a cadeira do quarto “significa, na cultura cristã, a morte e sacrifício de Cristo” (p. 52) – reforçando o que já é possível verificar pelo título e pelo gesto da personagem: que a cena trata da iminência dum ato sacrificial.

As criações de Paula Rego convergem com o fato de que reincide nos romances de Agustina Bessa-Luís um aspecto insondável na construção das personagens femininas, caracterizadas por terem algo de perversidade e manifestá-lo, com frequência, na casa onde habitam. Em **Eugénia e Silvina**, o solar chega a ganhar personificação, transmutando-se num corpo feminino, na ocasião em que o narrador conta da construção, nessa casa-*mater*, de “dois lances de escada reunidos num patamar alto de quatro metros”, acrescentando: “e aquilo talvez conviesse à Malhada como uma espécie de anquinhas no seu ventre liso”⁵¹ (BESSA-LUÍS, 1990, p. 106). Vejam que não restam dúvidas de que se trata duma ermida feminina, a qual febrilmente volta as suas forças contra João Trindade, cuja presença viola esse corpo. No enxame de mulheres que passa pelo casarão, analogamente ao que vimos em **A Sibila**, no conto “A Mãe de um Rio”, e ao que veremos em **Fanny Owen** e em outros romances, Eugénia Nunes de Viseu, a dama da Malhada, é casta, não cedendo aos pretendentes que desejaram desposá-la. Perceberemos, adiante, que as protagonistas agustinianas fortalecem-se na castidade ou na recusa de qualquer vivência amorosa nos moldes românticos.⁵² O amor romântico jamais as move. Desse modo, refletia Eugénia acerca de seu caráter de Vestal:

⁵¹ Em **A Corte do Norte** (1987), o narrador também alude à casa, a Quinta Cossart, atribuindo-lhe traços femininos: “E também a casa, de leve arquitectura, dum rosa murcho, dava uma impressão de flor desfolhada cuja forma se vai desmanchando. Era realmente como uma grande rosa no chão, com as pétalas dos seus ovalados espaços projectados para fora como para recolher o jardim no ventre das salas, de moribundo e casto silêncio”. (BESSA-LUÍS, 1987, p. 156).

⁵² Interessantemente, em sua biografia, a própria Agustina vivera os laços amorosos com um pragmatismo latente – do que é exemplar a maneira pela qual conheceu Alberto Luís, seu marido. Publicava, em 5 de fevereiro de 1944, no jornal portuense **O Primeiro de Janeiro**, um anúncio na categoria “Diversos”, que dizia: “JOVEM INSTRUÍDA deseje. corresp. c/ pessoa intelig. e culta. Resp. Admin. Nº. 61” (apud RIO NOVO, 2019, p. 131). Entre as trinta cartas em média, que responderam o anúncio publicado pela jovem instruída, selecionou cinco, entre as quais estava a de Alberto Luís.

“porque não amo ninguém. Um dia que eu ame, é um dia terrível. A minha beleza desaparece” (BESSA-LUÍS, 1990, p. 111).

Era uma ideia transmitida pelas Mestras e que datava da antiguidade: que a virgindade mantinha o corpo fora da mácula da velhice. [...]. Maria do Amparo, uma das últimas Mestras de Ranados, não escondia um certo desprezo pelas grávidas e paridas. Achava-as muito próximo da servidão mais baixa; o mito da virgem-mãe atenuava esse desprezo pela queda da mulher que se desconhece como soberana na natureza, elo de ligação entre o sensível e o sagrado. (BESSA-LUÍS, 1990, p. 111)

Em romance anterior, **A Corte do Norte** (1987), a ficção agustiniana já dedicava um discurso valorativo à castidade, realçando o seu vigor na expressão da singularidade do sujeito e recordando virgens icônicas, tais como Joana d’Arc e a **Electra**, de Eurípides:

Nunca se escreveu um livro sobre o celibato, ainda que se escrevessem muitos sobre estados de concubinato incestuoso, fixações típicas, paixões servis e demasiado locais, complexos de Electra mais explicitamente. Mas Electra era possivelmente uma celibatária mal compreendida. Há nela uma piedade natural que a faz vaguear em torno de falsos objectos. A piedade do celibatário, mais abundante entre os anglo-saxões do que entre os latinos, é um sentimento narcísico sem remédio, que em vão busca definição em batalhas irreais. O amor dos animais, o desejo de repor as coisas na ordem que o colectivo imagina (aqui a atuação narcísica de Joana d’Arc, a celibatária modelo), são outras tantas expressões denunciando o “*single*”, exactamente o “singular”. É um estado mais natural e perfeito do que o casal. O celibatário é um fator de que a civilização não prescinde; o casal é uma figura imposta pela natureza. (BESSA-LUÍS, 1987, p. 201)

A condição da virgem⁵³ nos romances de ABL muito nos interessa, principalmente porque, na estreita relação entre mulher e casa, transferem-se predicados femininos à caracterização da espacialidade – como se verifica no quarto de Eugénia de Viseu –, onde a decoração bucólica remete ao apanágio idílico do celibato. Analogamente a um corpo

⁵³ Recorrentemente, deparamo-nos na literatura com amostras do ato sexual enquanto forma de contaminação do sujeito pela identidade do outro. Assim, aquele que se relaciona se desempossa parcialmente de sua integridade. Exemplar desse caso é encontrado em **O Cortiço** (1890), do romancista brasileiro Aluísio Azevedo, em que a personagem Jerônimo, imigrante português, abraçava-se ao envolver-se com Rita Baiana, quem encarna os atributos da terra. Observem os signos distintivos europeus que, à medida que o português se torna amante da baiana, são substituídos pelos signos abasileirados. Com efeito, Jerônimo fica desprovido de sua totalidade identitária: “Passaram-se semanas. Jerônimo tomava agora, todas as manhãs, uma xícara de café bem grosso, à moda da Ritinha, e tragava dois dedos de parati ‘pr’a cortar a friagem’. Uma transformação, lenta e profunda, operava-se nele, dia a dia, hora a hora, reviscerando-lhe o corpo e alando-lhe os sentidos, num trabalho misterioso e surdo de crisálida. [...] . E assim, pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português: e Jerônimo abasileirou-se. A sua casa perdeu aquele ar sombrio e concentrado que a entristecia; já apareciam por lá alguns companheiros de estalagem, para dar dois dedos de palestra nas horas de descanso, e aos domingos reunia-se gente para o jantar. A revolução afinal foi completa: a aguardente de cana substituiu o vinho; a farinha de mandioca sucedeu à broa; a carne-seca e o feijão-preto ao bacalhau com batatas e cebolas cozidas; a pimenta-malagueta e a pimenta-de-cheiro invadiram vitoriosamente a sua mesa; o caldo verde, a açorda e o caldo de unto foram repelidos pelos ruivos e gostosos quitutes baianos, pela moqueca, pelo vatapá e pelo caruru; a couve à mineira destronou a couve à portuguesa; o pirão de fubá ao pão de rala, e, desde que o

feminino, o leito é violado pelos passos de João Trindade. Daí termos anteriormente afirmado a ação da compra da Malhada como um gesto de profanação:

No quarto que fora de Eugénia Viseu nada exteriorizava amores culpados. Ele guardava um ar casto, havia tapetes com rosas e grandes franjas de lã; uma criança podia brincar com os seus quebra-cabeças deitada nesses tapetes altos e dormir como um cupido numa cena pastoril, que tudo estaria ajustado à elegância premeditada dessa decoração. Só que, no silêncio plácido, se destacavam os passos de João Trindade, passos que ele fazia leves, insinuantes, depois de o sótão receber os seus hóspedes, duas criadas, e se fecharem as portas da Malhada. (BESSA-LUÍS, 1990, p. 185)

A espera pelo silêncio, pela ausência dos convivas e dos criados e a sutileza no caminhar como quem espreita a vítima é o modo como João Trindade visita o antigo aposento da mulher que jamais lhe corresponderia. Certamente, a personagem constitui um corpo estranho no solar fêmeo – do que resultará o parricídio. Vimos em **A Sibila** um desfecho de continuidade, justificado pela transmissão da casa da Vessada à herdeira Germa. Diferentemente, em **Eugénia e Silvina** a ruptura com o padrão das Eugénias clama por um porvir de libertação.

Silvina, ao contrário da pureza e da sublimidade de sua antecessora Eugénia, dá o remate ao patriarcado na obra, matando o próprio pai, João Trindade, e fazendo eclodir “o modelo de discricção e boas maneiras” (1990, p. 15) sob os telhados da casa-*mater*. Silvina, uma parricida, lava o sangue do pai justamente nas águas que, antes nas mãos das Mestras, eram curativas. A Malhada torna-se, desse modo, o terreno de afirmação do pagão feminino.

Novamente, a orgânica da água assinala no território o caráter feminal, uma vez que “o líquido água ganha espessura também quando submetido à metonímia do leite e do sangue” (DUMAS in LEÃO, 2009, p. 101), como se verifica no profícuo estudo de Gaston Bachelard acerca da imaginação formal e material da água na literatura. De acordo com o pensador, uma das imagens poéticas da água compreende o seu entendimento como líquido nutritivo, isto é, como o leite. Em consequência de tal intuição sensível, Bachelard denomina a metáfora referida de “água maternizada”. “O elemento líquido aparece então como um ultraleite, o leite da mãe das mães” (2018, p. 130). Na senda de Catherine Dumas, vemos o clímax do romance – a purificação do sangue de João Teixeira ou o sangue que Silvina agora tem nas mãos – enquanto façanha propícia para a dominação feminina a partir do gesto sacrificial: a vida do pai entregue às Mestras. A obtenção de tal efeito de sentido reivindica a presença líquida conforme matéria feminina. Disso trata Bachelard ao convocar a obra de Paul Claudel:

café encheu a casa com o seu aroma quente, Jerônimo principiou a achar graça no cheiro do fumo e não tardou a fumar também com os amigos” (1997, p. 47).

Claudel vai tomar o elemento líquido, que não escoará mais, levando a dialética do ser à própria substância. Quer ele apreender o elemento enfim possuído, afagado, conservado, integrado em nós mesmos. Ao hieraclitismo das formas visuais sucede o forte realismo de um fluido essencial, de uma maciez plena, de um calor igual a nós mesmos e que não obstante nos aquece, um fluido que se irradia, mas que deixa ainda assim a alegria de uma posse total. Em suma, a água real, o leite materno, a mãe inamovível, a Mãe. (BACHELARD, 2018, p. 130-131)

Durante os seus dezoito anos na prisão, Silvina ainda recupera a figura das Mestras, pois ministra aulas às outras prisioneiras, sendo considerada uma mulher honrada e respeitável. A caridade estratégica conquista-lhe a liberdade e a fama na região. A sua história é a história da mulher capaz de transformar o próprio destino. Com uma vida cercada pela castração e pela claustrofobia do sistema patriarcal, Silvina transforma-se no *turning point* das mulheres que passaram pela Malhada. No âmbito das personagens, a viragem da fábula é corroborada pelo método selecionado por Agustina para conceber as suas personagens femininas: em **A Sibila**, a caracterização das personagens femininas (Quina e Germa) dá-se pela semelhança; em **Eugénia e Silvina** a sua abordagem faz-se pelo contraste.

A esta altura, o leitor deste trabalho deve-se perguntar: não há desvios da norma em que o espaço doméstico e a fundação da genealogia feminina estão ausentes da **prosa ficcional** agustiniana? Sim, há. Eis um de seus exemplos: recentemente, ocorreu a publicação dos **Primeiros Contos e Outros Contos** (2020) de Agustina, em edição organizada por Alberto Luís, jamais publicada pela ficcionista. O volume contém, em sua primeira parte, contos escritos por ABL por volta de 1947, apesar de alguns não estarem datados no manuscrito. A segunda parte do compilado foi composta por escolhas de Mónica Baldaque, integrada por textos escritos até 1949. No exemplar, encontram-se fábulas sobre os mais variados temas, os quais não obedecem à lógica que aqui desenvolvemos, com exceção de “História ao Cair da Noite”, em que se exhibe a relação de uma jovem com as tias; “Colar de Flores Bravias”,⁵⁴ cuja representação da menina Dorinha já se reconhece como pertencente ao mais amplo repertório literário de Agustina; devido às suas características e “Uma Vida Banal”, em que Lala – a personagem feminina – protagoniza uma experiência misteriosa no isolamento de sua casa.

Destacamos ainda, a vitalidade, no volume, dos desassossegos em relação à escrita – originários do exercício criador de uma escritora em início de carreira –, os quais se manifestam, sobretudo, em “Viagem em 2ª”, “Uma Tentativa Literária” e “As Mãos Contra a

⁵⁴ Deste conto de Agustina fora realizada uma publicação anterior aos **Primeiros Contos**. A edição (2014), incluída nas referências deste trabalho, é acompanhada por ilustrações de Mónica Baldaque e por um posfácio de José Carlos Seabra Pereira.

Luz”. Verificam-se inquietações quanto à observação do mundo, à busca por inspiração, à procura da própria voz autoral, à assimilação da experiência e ao exercício de transpô-la ao papel como matéria ficcional. Também merece relevo que tais elementos não aparecem apenas enquanto conteúdo, pois apresentam-se no treino da forma textual. Em “Uma Tentativa Literária”, ABL renuncia ao seu narrador demiurgo para dar voz a um narrador em primeira pessoa; “Dois Vizinhos”, por seu turno, alterna a ação narrativa com o gênero epistolar, expondo a correspondência das personagens numa maneira de narrar muito distinta do texto agustiniano de maturidade. A existência mais expressiva dos diálogos e reduzida da pujança de seus narradores também nos afasta da obra tardia da romancista.

Entretanto, como pudemos ver, não se pode negligenciar, numa investigação acerca do espaço na literatura de ABL, a relevância do universo feminino. Apesar de ter priorizado romances agustinianos para os seus projetos fílmicos, conferiremos a seguir que as vias interpretativas adotadas por Manoel de Oliveira para a representação do espaço doméstico são distintas. Aliás, em momento propício, debateremos as escolhas de **Fanny Owen** e a sugestão de escrita de **Vale Abraão** destacadas de outros textos no amplo inventário literário de Agustina. Também se encontra em nosso horizonte, enquanto princípio de qualquer pesquisa comparativa, tratar das alterações (recortes, acréscimos e recriações) dos romances matriciais na feitura dos filmes que os adaptaram.

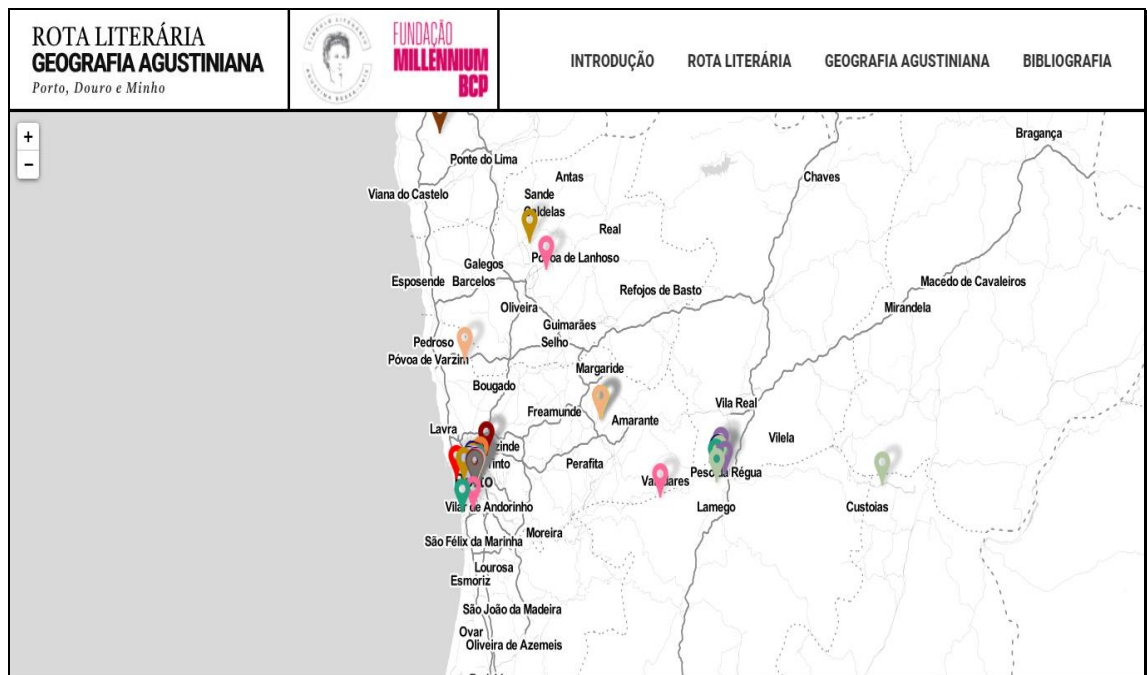


Figura 10: Rota literária de Agustina Bessa-Luís, na qual se encontram excertos de seus romances sobre cada localidade do mapa nortenho. Projeto desenvolvido pelo Círculo Literário Agustina Bessa-Luís.

Fonte: <https://roteiro.clabl.pt/>

1.3 CASA-MEMÓRIA E CASA-PALCO: “OUTRA CASA TERIA DADO UM OUTRO FILME”⁵⁵

Um olhar à produção de Manoel de Oliveira facilmente permite o reconhecimento de que as suas obras disponibilizam representações de casas e do espaço doméstico. Diferentemente de Agustina, o cineasta não erige um universo feminino, embora as mulheres de sua ficção tenham pujança expressiva. Mesmo nos longas-metragens que adaptou da literatura agustiniana, Oliveira decidiu tomar outros caminhos, ou caminhos autorais próprios de sua poética, como veremos adiante. A propósito da exposição⁵⁶ inaugural da Casa do Cinema Manoel de Oliveira,⁵⁷ António Preto faz um panorama de casas de relevo no cinema do realizador.⁵⁸

Muitas são, de facto, as casas que povoam a obra de Oliveira: aquelas que dão para a rua, como em **Aniki-Bobó** (1942) e **A Caixa** (1994) ou que, pelo contrário, enclausuram no **Convento** (1995) os diabólicos dilemas da intimidade de um casal. A casa-teatro da farsa burguesa em **O Passado e o Presente** (1972), a casa-prisão de **Benilde ou a Virgem Mãe** (1975), as duas casas rivais que precipitam a tragédia em **Amor de Perdição** (1978) ou, numa passagem do “Paraíso” ao “Lodeiro”, os desenganos românticos de **Francisca** (1981). As casas arruinadas que, tendo vista para os prósperos vinhateiros do Douro, atizam a erótica social em **Vale Abraão** (1993) ou comportamentos incendiários em **O Princípio da Incerteza** (2002). A casa-palco de **Mon Cas** (1986), onde o cinema é compelido a enfrentar-se teatralmente a si próprio, ou a casa-túmulo de **O Dia do Desespero** (1992), onde o realizador teatraliza a sua identificação com Camilo Castelo Branco. A casa-ilha de **Party** (1996) ou a casa-mundo, asilo de alienados em **A Divina Comédia** (1991). A casa de onde se foge em **O Gebo e a Sombra** (2012) ou onde inevitavelmente se regressa em **Je Rentre à la Maison**

⁵⁵ OLIVEIRA, Manoel. In: BAECQUE, Antoine; PARSI, Jacques. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 33.

⁵⁶ Denominada **A Casa**, a exposição refletiu sobre as diversas casas que compõem os filmes do diretor.

⁵⁷ Inaugurada pela Fundação de Serralves em 24 de junho de 2019, a Casa do Cinema Manoel de Oliveira fora inicialmente motivada pela vontade que o cineasta tinha de ceder à cidade do Porto e, portanto, ao país, o seu acervo cinematográfico e artístico. Em 20 de abril de 2009, assinou com a fundação o primeiro acordo que oficializava o abrigo, em Serralves, de um ajuntamento documental de meados de 1920, agrupado por ele. O protocolo também previa a construção da Casa do Cinema e o futuro arquivamento de seu acervo na instituição. Elaborado pelo arquiteto Álvaro Siza, o projeto veio a público em 15 de novembro de 2013, quando um novo protocolo foi assinado, no qual constam a inserção do museu nas dependências de Serralves, mais precisamente no espaço que antes constituía a garagem do conde de Vizela, bem como a confirmação de que o espólio de Oliveira seria ali colocado a serviço da comunidade. A Casa do Cinema é integrada à orgânica da Fundação de Serralves, compondo, com o Museu de Arte Contemporânea, uma perspectiva multidisciplinar. Oferece, além de uma exposição permanente, de sessões de cinema e de um centro de documentação (os quais promovem e homenageiam a figura e a obra de Manoel de Oliveira), exposições temporárias e sessões de cinema temáticas, numa abordagem mais ampla da filmografia portuguesa e mundial. A participação de Manoel de Oliveira na concepção da Casa do Cinema deu-se com entusiasmo e assiduidade. Conversas entre o cineasta e o arquiteto Álvaro Siza mostram que Oliveira conheceu e discutiu pormenores do projeto, além de indicarem o interesse do artista pela arquitetura. Segundo António Preto (2019, p.8), no texto introdutório do catálogo da exposição **A Casa**, da relação entre o arquiteto e Oliveira decorreu um projeto de filme sobre a arquitetura de Álvaro Siza. Embora essa realização não tenha acontecido, resultou do diálogo acerca do cinema e da arquitetura a publicação de conversas entre ambos, que datam de maio de 2011.

⁵⁸ Usamos o vocábulo “realizador”, do português europeu, como sinónimo de cineasta, do português brasileiro.

(2001). O estranho caso dessa casa, simultaneamente origem e fim, que, a meio caminho entre recordações e ruínas, é percorrida em **Viagem ao Princípio do Mundo** (1997) e **Porto da Minha Infância** (2001). Mas, sobretudo, o espectro da casa, lugar fantasmagórico que Oliveira nos dá a ver – dando-se a ver – em **Visita ou Memórias e Confissões** (1981) para, numa última palavra e numa derradeira imagem, demonstrar que é possível habitar num filme como se habita uma casa. (PRETO, 2019, p. 9)⁵⁹

Como brevemente demonstrado, as casas intervêm, amiúde, nos filmes de Oliveira. Não as imaginou apenas, porque deliberadamente trouxe para as suas composições os seus lugares e as suas casas de vivência. A sua película derradeira, por exemplo, **O Velho do Restelo** (2014), reúne num jardim do século XXI, precisamente o seu, Dom Quixote, Luís Vaz de Camões, Teixeira de Pascoaes e Camilo Castelo Branco. Juntos, deixam-se conduzir pelos movimentos da literatura, da História e do pensamento, enquanto deambulam pelo passado e pelo presente. Tanto a arquitetura contemporânea que figura ao fundo quanto o banco no qual os escritores/ personagens estão sentados são mantidos, ou seja, escolhe-se enquadrar as figuras fundamentais da identidade ibérica num referente visual que é a imagem do nosso tempo. O presente diálogo telúrico constitui um olhar para o passado a partir do presente. Ao evocar glórias e, mais intensamente, as implacáveis derrotas, o fio condutor do diálogo ramifica-se em excertos d'**Os Lusíadas** (1556), de **Dom Quixote** (1605), de **Amor de Perdição** (1862) e de **O Penitente** (1942). Assim, a composição do curta-metragem é realizada pela alternância de fragmentos de texto e de planos cinematográficos memoráveis. A montagem alternada intercala a conversa entre as personagens, situadas no jardim, isto é, num espaço microcósmico, com planos que enquadram o movimento do mar no quebrar das ondas e com planos pertencentes a filmes anteriores, tais como **Amor de Perdição** (1978), **Non, ou a Vã Glória de Mandar** (1990), **O Dia do Desespero** (1992) e **Don Kikhot** (1957), do soviético Grigory Kozintsey. A dinâmica da montagem dirige-nos à constatação de que o

⁵⁹ Excerto similar encontra-se no prefácio dos diálogos escritos por Agustina para o filme **Visita ou Memórias e Confissões**: “É conhecida a importância da casa tanto na literatura de Agustina como no cinema de Oliveira. No caso dele, temos as casas que dão para a rua, como em **Aniki-Bobó** e **A Caixa**, ou que, pelo contrário, enclausuram n’**O Convento** os diabólicos segredos da intimidade. A casa-teatro da farsa burguesa em **O Passado e O Presente**, a casa-prisão de **Benilde**, as duas casas rivais que precipitam a tragédia em **Amor de Perdição** ou o lodeiro dos desenganos românticos de **Francisca**, onde, quando os homens chegam a casa, até a lenha verde arde, antes de se consumir por inteiro nas lareiras da erótica social que atijam **Vale Abraão**. A casa-palco de **Mon Cas**, que obriga o cinema a enfrentar-se teatralmente a si próprio, ou a casa-túmulo de **O Dia do Desespero**, onde o realizador se espelha em Camilo. A casa-ilha de **Party** ou a casa-mundo, asilo de alienados em **A Divina Comédia**. A casa de onde se foge em **O Gebo e a Sombra** ou aonde inevitavelmente se regressa em **Je Rentre à la Maison**. O estranho caso dessa casa, princípio e fim do mundo, que, entre recordações e ruínas, ao mesmo tempo substantivo comum e nome próprio, é o **Porto** de partida e de chegada da sua infância; lugar original aonde se recuará em **Visita ou Memórias e Confissões** para que as imagens se queimem no branco da luz do projetor e desapareçam, enfim, no negro: última imagem sumida na imagem impossível, imagem que é imagem nenhuma para ser todas as imagens possíveis”(PRETO in BESSA-LUÍS, 2019, p. 94).

microcosmo (jardim) – no qual predominam os planos médios⁶⁰ e os *close-ups* – equivale ao presente (agora), ao passo que as imagens que transcendem esse espaço – nas quais predominam os planos abertos⁶¹ – equivalem a um outrora. A tessitura da identidade ibérica tem como gatilho o diálogo no jardim contemporâneo; logo, esse jardim a contém. E se Manoel de Oliveira faz as culturas lusitana e hispânica caberem no seu jardim, na sua identidade de homem histórico, empreende a mesma relação com o seu cinema, que dali é evocado. É da conversa no jardim que se projetam todas as deambulações – no tempo (passado), na História, na literatura e no cinema.

Deixemos a última casa de vivência e partamos para a primeira, também filmada pelo cineasta, em **Porto da Minha Infância** (2001). Novamente, o ponto de vista escolhido pelo cineasta é o presente. Por isso, filma a casa onde nasceu, agora em ruína. Confirma-se, desse modo, o tratamento do tempo que o longa-metragem propõe: o homem contemporâneo que revisita o próprio passado. Esse passado é visto à luz do presente (ou o presente é visto à luz do passado). Isto posto, o que vemos da casa natal é a ruína da fachada, privada de seu interior que já não mais existe, com manchas amareladas e terrosas que atestam os duros efeitos do tempo. A escolha do plano $\frac{3}{4}$ ⁶² fixo possibilita-nos perceber a entrada da luz ambiente, a qual atravessa as janelas, por trás da fachada, sem, no entanto, nos permitir identificar a paisagem que serve de pano de fundo à residência. Uma *voz-over* familiar a Oliveira e a quem é espectador costumeiro de seus filmes, a de sua esposa Maria Isabel, entoando uma cantiga, a partir de um texto de Guerra Junqueiro.⁶³ Simultânea ao plano da casa de nascença, hoje destruída, a voz de Maria Isabel é antecedida pela *voz-over* melancólica do cineasta, o qual reconhece aquele espaço como o lugar “onde crescera, onde tomara consciência de si e do mundo”, admitindo o sentimento despertado em si ao agora ver a primeira morada em destroços: “uma magoada saudade”. Em seguida, a *voz-over* de Maria Isabel canta os seguintes versos:

Ai, há quantos anos que eu parti chorando
deste meu saudoso, carinhoso lar!...
Foi há vinte?... Há trinta?... Nem eu sei já quando! ...
Minha velha ama, que me estás fitando,
canta-me cantigas para eu lembrar! ...

Dei a volta ao mundo, dei a volta à vida...

⁶⁰ Há uma distância média entre a câmera e o objeto filmado, de modo que ele ocupa uma parte do ambiente, ainda enquadrando o espaço à sua volta.

⁶¹ Denominamos plano aberto um enquadramento no qual a câmera se posiciona distante do objeto filmado, que ocupa uma pequena parte do cenário.

⁶² A câmera forma um ângulo de aproximadamente 45 graus com a janela central, de maior evidência.

⁶³ Extraído de **Os Simples** (1892), o poema intitula-se “Retorno ao lar”.

Só achei enganar, decepções, pesar...
 Oh, a ingénua alma tão desiludida!...
 canta-me cantigas de me adormentar!...
 (GUERRA JUNQUEIRO, 1892)⁶⁴

O próximo plano da sequência atende à mesma lógica: enquadra uma nova parte da fachada em ¾, desta vez posicionando a câmara à direita do objeto filmado (a casa). A *voz-over* do narrador em primeira pessoa⁶⁵ rememora as tílias do jardim qualificando-o como o “Éden” de sua “meninice”. Sobreposta ao mesmo plano, a *voz-over* de Maria Isabel continua:

Trago de amargura o coração desfeito...
 Vê que fundas mágoas no embaciado olhar!
 Nunca eu saíra do meu ninho estreito!...
 Minha velha e ama canta-me cantigas⁶⁶,
 Canta-me cantigas para me embalar!...
 (GUERRA JUNQUEIRO, 1892)⁶⁷

Oliveira comenta o panorama da cidade visto da janela, que em **Visita ou Memórias e Confissões** (1981) é lembrada como “um olho pousado no rosto da eternidade, mas um olho vazado” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 106). O comentário do realizador intercala-se à canção da esposa:

Pôs-me Deus outrora no frouxel do ninho
 pedrarias de astros, gemas de luar ...
 Tudo me roubaram, vê, pelo caminho!...
 Minha velha ama, sou um pobrezinho...
 Canta-me cantigas de fazer chorar!...

Como antigamente, no regaço amado
 (Venho morto, morto! ...), deixa-me deitar!
 Ai o teu menino como está mudado!
 Minha velha ama, como está mudado!
 Canta-lhe cantigas de dormir, sonhar!...

⁶⁴ In: **Os Simples**. Disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/junqueir.htm>. Acesso em 26 de agosto de 2020, às 15 horas e 33 minutos.

⁶⁵ Na nomenclatura da teoria da literatura de Gérard Genette, o narrador protagonista da fábula que narra é classificado como um narrador autodiegético: “É possível diferenciar aqui, portanto, dois tipos de narrativa: uma com narrador ausente da história que narra, a outra com narrador presente enquanto personagem da história que narra. Chamo o primeiro tipo, por razões evidentes, de heterodiegético, e o segundo de homodiegético. [...] será preciso ao menos distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma em que o narrador é o herói de sua narrativa, e outra na qual só desempenha um papel secundário, que parece quase sempre um papel de observador e testemunha [...]. Tudo se passa como se o narrador não pudesse ser em sua narrativa um comparsa comum: ele só pode ser estrela ou simples espectador. Reservamos para o primeiro tipo (que representa de alguma forma o grau forte do homodiegético) o termo que se impõe, o ‘autodiegético’”. (GENETTE, 2017, p. 324-325). A escolha por um narrador autodiegético em *voz-over* intensifica o caráter subjetivo e memorialístico da fábula fílmica, já anunciado em seu título: **Porto da Minha Infância**. Assim sendo, o ponto de vista do retrato do Porto que se faz é o de um sujeito, bem como das experiências, das emoções e das sensações que o percorreram.

⁶⁶ No texto de Guerra Junqueiro o trecho é “Minha velha ama, que me deste o peito”.

⁶⁷ In: **Os Simples**. Disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/junqueir.htm>. Acesso em 26 de Agosto de 2020, às 15 horas e 33 minutos.

Canta-me cantigas manso, muito manso...
 tristes, muito tristes, como à noite o mar...
 Canta-me cantigas para ver se alcanço
 que a minha alma durma, tenha paz, descanso,
 quando a morte, em breve, ma vier buscar!
 (GUERRA JUNQUEIRO, 1892)⁶⁸

A montagem deixa evidente um corte, seguido de uma panorâmica da cidade. Após um novo corte, reexibe-se o plano $\frac{3}{4}$ fixo da casa, em ambientação noturna. Esse plano alterna-se com um plano fixo em enquadramento frontal do quebrar de ondas do mar, também à noite, e depois de novo corte vê-se a casa durante o dia, na imobilidade da fixidez do plano. Volta-se à *voz-over* de Oliveira, lembrando-nos da inevitável passagem do tempo, testemunhada pela casa, do seu nascimento, da morte de seu pai, da decorrência dos anos e da mudança das coisas – que agora habitam a memória.

Algumas características aproximam o modo de filmar os espaços em **O Velho do Restelo** e na sequência descrita em **Porto da Minha Infância**. A mais óbvia é a deliberação de filmar a casa de vivência. Mencionamos ainda a escolha de um ponto de partida cuja ideia temporal é o presente e a alternância de planos do microcosmo da casa com planos mais amplos, em sugestões de macrocosmo. Parte-se da casa para o mundo e vê-se o mundo a partir da casa. Há novamente a insistência na abordagem da passagem do tempo. Em **O Velho do Restelo**, o tempo é um tempo histórico e literário; em **Porto da Minha Infância**, subjetivo. Os planos fixos da casa natal promovem a falsa sensação de que se filma uma fotografia. Ora, sabemos que a fotografia produz o efeito de embalsamar o tempo, de modo que a semelhança com a fotografia acentua o caráter memorialístico da sequência, o qual atribui à imagem da casa um aspecto fantasmático, graças ao contraste entre as sombras de suas ruínas e a luz que atravessa as janelas.

A compreensão do passado é crucial para a criação do presente. Desse modo, o acréscimo à imagem espectral da casa da infância de um discurso do narrador autodiegético (o cineasta), extraindo dos escombros da memória a própria experiência vivida naquele lugar, produz o sentido onírico que a morada natal representa. Fundamentais para esse efeito são os significados das palavras encontradas na canção cantada por Maria Isabel. Em “*Retorno ao Lar*”, um eu-lírico retorna à antiga morada e lamenta a passagem do tempo e a sua partida. Evoca a figura da ama, que lhe serve de interlocutor e contrapõe os anos felizes da infância aos desoladores tempos do envelhecimento. A dialética entre o tempo da juventude (o outrora) e o tempo da velhice (o agora) é construída pela escolha e combinação vocabular

⁶⁸ *Ibidem*.

para expressar cada um desses campos semânticos. A recriação epocal da meninice qualifica o lar como um “regaço” “saudoso”, “carinhoso” e “amado”, um “ninho estreito” de “frouxel” (macio), isto é, acolhedor e protetor. O abandono do lar torna o eu-lírico vulnerável aos “enganos”, às “decepções” e ao “pesar”. Prestes a encontrar-se com a morte, chama pela ama para que ela o embale e o ponha novamente em contato com a sensação familiar de aconchego da morada da infância. Da combinação entre imagem e som, elabora-se um tom melancólico em relação à casa, saudoso do tempo, das experiências e das sensações que desvaneceram. O retorno a esse afetuoso Éden é impossível.

A casa natal, mais que um centro de casa, é um centro de sonhos. Cada um desses redutos foi um abrigo de devaneio. E o abrigo muitas vezes particularizou o devaneio. Nela aprendemos hábitos de devaneio particular. A casa, o quarto, o sótão em que estivemos sozinhos, dão os quadros para um devaneio interminável, para um devaneio que só a poesia poderia, por uma obra, acabar, perfazer. Se damos a todos esses retiros sua função que foi abrigar sonhos, podemos dizer, como eu indicava num livro anterior, que existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. Essa casa onírica é, dizia eu, a cripta da casa natal. (BACHELARD, 1989, p. 33).

Em síntese, as casas gozam de uma presença expressiva na obra de Manoel de Oliveira e, mais importantes do que meros elementos acessórios ou do que a disponibilização de um inventário de casas no seu cinema, elas constroem as identidades ficcionais dos sujeitos que as habitam, bem como contribuem para a unidade de sua obra. A explicação de Bachelard (1989) acerca da relação que temos com a casa onírica, um abrigo lírico que nos permite os primeiros devaneios, mostra-se apropriada para entendermos o afeto e a saudosa melancolia em que o narrador (Oliveira) se alicerça para reconstruir ficcionalmente a memória da casa onde nasceu em **Porto da Minha Infância**. A compreensão do presente, da velhice, da passagem do tempo, passa pelo reconhecimento do passado vigoroso.

1.3.1 “A Casa é um Navio”⁶⁹

Quando Manoel de Oliveira realizou **Visita ou Memórias e Confissões**, havia completado 73 anos. O filme permaneceu guardado nos cofres da Cinemateca Portuguesa para que fosse exibido apenas postumamente. A película autobiográfica percorre a casa onde Oliveira habitou durante quarenta anos, na Rua da Vilarinha, no Porto. À medida que perscruta a propriedade, as suas paredes e salas, a câmara explora a biografia do realizador, as suas concepções sobre o cinema, e revela elementos que eram e que profeticamente serão recorrentes em sua obra, tais como os laços com o amigo e interlocutor intelectual José Régio

(1901-1969) – pelas presenças no *décor* de um porta-retratos com a fotografia do escritor e de um quadro pintado pelo irmão dele, o artista Júlio Maria dos Reis Pereira,⁷⁰ cuja obra serviu de material para o curta-metragem **As Pinturas do Meu Irmão Júlio** (1965) –, ou como a onipresença da Gioconda, que reaparecerá em **O Meu Caso** (1986) e em **Vale Abraão** (1993).



Figura 11: Manoel de Oliveira em plano de **Visita ou Memórias e Confissões** (1981).

A motivação para a realização do filme origina-se numa experiência de dor e de luto. Herdeiro de uma fábrica de passamanaria de nome “Fortuna”, que nos anos de 1970 se encontrava em dificuldades, Manoel de Oliveira tentou transformá-la e modernizá-la pelo apreço à propriedade erguida pelo seu pai. Na empreitada, foi aconselhado por um gabinete a investir no mercado de malha e, para tal, adquiriu empréstimos, hipotecando os bens da família, incluindo a sua morada. Quando a Revolução dos Cravos ocorreu, em 25 de Abril de 1974, trabalhadores ocuparam a fábrica, vendendo todo o seu maquinário e o seu estoque. Sem o suporte do Banco de Fomento, o cineasta teve de vender a própria casa e os terrenos, único bem recuperado da agitação, para pagar as dívidas que contraiu na remodelação da

⁶⁹ (BESSA-LUÍS, 2019, p. 108).

⁷⁰ O quadro de Júlio que compõe o *décor* da casa de Oliveira é visto quando a câmara sobe as escadas, a partir do rés do chão, para o primeiro andar. Intitulado **Família** (1928), o óleo sobre tela apresenta um artista, um pintor, mais precisamente, circundado por uma figura feminina carregando frutas no plano de fundo e por uma criança que toca um trompete no primeiro plano – supostamente a esposa e o filho do protagonista do quadro, respectivamente.

fábrica. Ali, na Vilarinha, Oliveira construíra a sua família, trabalhara por 40 anos na elaboração de seus projetos e vivera, até então, a maior parte de sua vida.

Embora Manoel de Oliveira tenha justificado a sua reserva em exhibir o filme devido à grande exposição enquanto homem e artista (PRETO, 2019, p. 20), o fato de a exibição do filme acontecer de maneira programática, postumamente, torna-se, do ponto de vista estético, a construção de uma ideia acerca da natureza do cinema para o realizador. António Preto (2019, p. 19-20) recorda declarações do cineasta nos anos 80, nas quais afirmava que “o cinema não existe”, fortalecendo a ideia de cinema enquanto “arte espectral”. Entretanto, este não é um viés que pretendemos explorar. Pretendemos, sim, apontar como a casa é, para Manoel de Oliveira, o abrigo da identidade. O primeiro vestígio que nos coloca nessa direção encontra-se no projeto do filme, mais precisamente no título-piloto escolhido: “Memórias e Reflexões de um Realizador de Filmes”, as quais estão sob o abrigo da casa.

Por razões metodológicas, dividimos o filme em duas partes ou, se nos autorizarmos o empréstimo do termo, em dois atos,⁷¹ apresentados pelo próprio título – **a visita** ou **as memórias e confissões**. O primeiro permite-nos conhecer a casa da Vilarinha pelos olhos de um casal, o qual vai à residência para visitar os seus donos, outro casal. Adiantam-se pelo jardim, observam a fachada e a vegetação que a emoldura, tocam a campainha, até que a porta se abre, convidando-nos à entrada. Receosos de serem flagrados, seguem a visita pelos espaços de dentro, perscrutando os seus recintos e comentando as suas formas. A aura da habitação está em todas as áreas percorridas, pois à medida que o casal avança e o diálogo em *voz-off* expõe a sua hesitação diante do iminente aparecimento de alguém, vemos em planos-sequência, graças ao *travelling*, a presença de vestígios, tais como, salas e corredores limpos, flores e plantas bem arranjadas, retratos de família e os mais ostensivos sinais de vida: um sofá sobre o qual se desenrola um cobertor acompanhado de um livro aberto, evidência de leitura interrompida, reforçada pelo trepidar das chamas ainda acesas na lareira; ou mesmo os alimentos dispostos à mesa da cozinha num efeito *mis en place*, as ervas a serem picadas, abandonadas ao lado da faca sobre a tábua de corte, e a chaleira ao fogão, como se estivesse prestes a fornecer a água fervente para o chá. Os sinais da ocupação humana e, assim, da

⁷¹ Quando se verifica o primeiro projeto do filme, vê-se que Manoel de Oliveira havia dividido a película em três partes. A primeira englobaria tudo o que se passa no espaço da casa da Vilarinha: a visita do casal, as sequências com a presença do realizador falando e a breve entrevista com Maria Isabel. A segunda, por seu turno, passar-se-ia no estúdio da Tobis, numa mudança de espaço. Por fim, a terceira parte propunha uma conversa acerca de assuntos ligados à formação intelectual do artista, tais como a sua educação no colégio (Universal) onde estudara, a sua formação católica e o seu relacionamento com as tertúlias nos cafés portugueses. Neste trabalho, consideramos as reflexões sobre a casa como um primeiro ato, precisamente o da *visita*. Classificamos como segundo ato todas as sequências que o sucedem, cujos assuntos pertencem aos campos semânticos da memória e das confissões.

célula familiar, remetem-nos a alguns conceitos pertencentes ao campo semântico da casa, tais como domesticidade, intimidade, privacidade (sondada), conforto, bem-estar e estilo. Ao contrário das imagens impessoais de interiores encontradas em diversas revistas de arquitetura, das quais a presença humana é removida, Manoel de Oliveira deixa acessíveis aos olhos do espectador os traços de personalidade e da convivência familiar. Cria-se, deste modo, o efeito de que, com os visitantes e a câmera – que representa o olhar dos intrusos (ou convidados) e o nosso olhar –, penetramos nos segredos domésticos dessa família.

Pensado por ocasião da estreia de **Francisca** (1981),⁷² o filme conta com diálogos escritos por Agustina especialmente para a sua realização. No jardim, diante da fachada, o casal⁷³ chama a atenção para uma árvore, para o “respirar das folhas” e os “veios em que a seiva corre” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 103). Reparemos que a árvore antecede a casa. O destaque dado aos seus aspectos vitais é importante porque, analogamente, encontramos aspectos vitais na casa. Além disso, como pudemos ver, Manoel de Oliveira usa a metáfora de uma árvore para explicar a sua própria relação com o espaço habitado. Lembremos de sua declaração de que ele e a mulher haviam criado raízes na casa. Nesse sentido, o diálogo constrói um elo entre a árvore e a residência: a porta. “A porta abriu-se, não estava aberta. O que resta nela da consciência de uma árvore ligada ainda ao cerne palpitante fez com que ela se abrisse” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 104). A árvore, através da madeira enquanto parte lenhosa do seu tronco que serve ao homem, ainda será recuperada nos comentários sobre o quarto conjugal. O visitante vai associá-la ao berço, “árvore do nascimento”, e ao caixão, “árvore da morte” (p. 108).

O mesmo observado no excerto acerca da porta constata-se no decorrer de todo o diálogo, ou seja, as personagens reagem à arquitetura, relacionando os seus elementos a elementos exteriores a ela. Ao depararem-se com “a galeria de janelas”, aproximam-nas às janelas do trem (comboio) transiberiano, “parado na estepe” (p. 105). Não se trata de um trem qualquer. Trata-se das janelas do trem que oferece um dos mais longos itinerários do mundo,

⁷² Adaptação de **Fanny Owen** (1979), romance de Agustina Bessa-Luís. A propósito dessa produção, que constitui a primeira colaboração com a romancista, comenta Manoel de Oliveira: “O caso de **Francisca** era diferente. Eu conhecia a personagem de Francisca, mais conhecida pelo diminutivo de Fanny, Fanny Owen. O irmão da minha mulher habita na casa onde vivia o irmão de José Augusto, o marido desta Francisca. Há ainda, nesta casa, cartas dela. Eu conhecia naturalmente a história da família. Em 1980, quando eu me preparava para rodar **O Negro e o Preto**, houve um desacordo, no último momento, como já vos disse, e vi-me com uma equipa já contratada. Foi mais ou menos na ocasião em que Agustina nos havia enviado, a minha mulher e a mim, o livro **Fanny Owen** que acabara de publicar. Disse para comigo: ‘Bom, como conheço bem a história e as personagens, posso fazê-lo depressa’. Escrevi o guião num mês” (OLIVEIRA apud BAECQUE & PARISI, 1999, p. 71).

⁷³ Interpretado pelos atores Diogo Dória e Teresa Madruga, as personagens são identificadas no diálogo de Agustina apenas como Ele e Ela.

cuja rede ferroviária conecta o território da Rússia europeia a cidades da Ásia. Verificamos, portanto, que a janela aqui é representada como a fenda que oferece ao homem a visão do mundo, a partir de seu abrigo. Também constatamos que a arquitetura, o edifício ou a casa existe em função do homem, como se percebe em “a casa, ela só como objecto não faz nada para te conservar viva, cada janela é um olho pousado no rosto da eternidade, mas um olho vazado” (p. 106).

Destarte, observa-se que a teia de relações elaborada pelas personagens ao apreciarem a estrutura da residência obedece a uma ideia, segundo a qual a arquitetura atende às necessidades humanas. A certa altura, Ele diz: “vivemos em toda a parte, mas habitamos só onde se reúnem os quatro espaços do edifício humano [...]. Salvar o mundo, aceitar o céu, esperar o divino, conduzir os homens. Sem isto não se habita uma casa” (p. 107). E aí se encontra um outro carácter da arquitetura da casa – um espaço que autoriza o homem a exercer a sua existência em plenitude. O exercício da existência e da identidade passa pela experimentação do tempo:

As idades completam-nos desde o centro da nossa vida. Trazemos conosco todas as idades; os seis anos, em que se despede a infância régia do homem; os vinte, em que somos deuses; os quarenta, em que aprendemos ou não a esperar a divindade. Esperar a divindade é um dos quatro espaços dos lugares onde habitamos. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 107).

As linhas acima mostram a passagem das idades, na maneira como o homem mede o tempo da sua vivência, e algumas metamorfoses em conhecimento, habilidades e atitudes pelas quais passa. Ambas as instâncias se desenvolvem no habitar, ou seja, o habitar legitima-se quando possibilita que elas aconteçam. Entre a profusão de metáforas difíceis urdidas pelo diálogo de Agustina no filme de Oliveira, aquela que ganha maior extensão no texto assemelha a casa a um navio. O detonador para esse raciocínio é a visão de uma coluna, cuja imagem é identificada com um mastro. A esse propósito, esclarece-se – “[o mastro] relaciona o homem com o seu íntimo, o horizonte dele” (p. 108); rematando:

A casa é um navio, varandas e terraços, [sic] são as pontes e os *decks*. Abrem para o corredor os camarotes brancos...E o mar simbolizado pelo pinheiro-chorão ali em baixo [sic]; e a baía relvada onde se pode boiar pelo sol de Maio. À entrada, não sei se viste, a colecção de búzios e conchas, como troféus de viagens enormes; e um anjo que dorme lá embaixo, roído pela água salgada. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 107).

Em culturas diversas, o navio e o barco são tomados como símbolos da embarcação conduzida ao longo da grande viagem que é a vida. Durante a travessia entre a vida e a morte, o navio abriga-nos com segurança e proteção. Na viagem da vida, sem retorno, em que

partimos, a embarcação nos escolta pelo percurso e nos assegura a sobrevivência diante de tormentas, de adversidades e de provações. Na **Odisseia**,⁷⁴ poema basilar da cultura ocidental, a embarcação transporta Odisseu (ou Ulisses), no último trecho de sua viagem, em suas aventuras de Ílion (Troia) a Ítaca, parte da Esquéria, terra dos feácios, os quais lhe oferecem proteção. Ainda no âmbito da mitologia grega, para que as almas cheguem ao Hades são conduzidas por Caronte em seu barco pelos cinco rios que constituem o itinerário rumo ao reino dos mortos – Aqueronte (o rio das aflições), Cócito (o rio das lamentações), Estige (o gelado rio dos horrores), Flegetonte (rio das chamas inextinguíveis) e o Lete (rio do esquecimento). Na tradição cristã, a arca de Noé é uma embarcação que assegura a sobrevivência dos animais, protegendo-os do naufrágio. Para os portugueses, por seu turno, a relação com a navegação encontra o seu período áureo entre os séculos XV (ou seja, fim da Idade Média, com a conquista de Ceuta, na África) e XVII, na era dos descobrimentos, isto é, na era de longas travessias que colocaram o homem europeu diante de outros povos e das intempéries do oceano. Isto posto, estabelecer uma analogia entre a casa e um navio significa entendê-la como instrumento de abrigo e de proteção que impulsiona o homem em sua trajetória existencial, portanto do nascimento até a morte. A ideia expressa pelo diálogo consubstancia-se em imagem quando a câmera mostra, em plano detalhe, a miniatura de um navio, o qual serve de ornamento à estante da sala, da casa visitada. Todavia, não é esta a reflexão derradeira das personagens acerca da casa, como abaixo se confere:

É melhor não reflectir em nada disto, porque se perde a meditação. Uma casa é matéria de vida e, ao mesmo tempo, um obstáculo porque é um meio a abolir. Ela impede o encontro entre as pessoas, porque se define como um prazer, um refúgio, uma experiência comum. A relação tem que ser directa, sem nada de flutuante e medianeiro, sem valores que a estorvem. Estou a falar do homem, da casa que ele habita e do compromisso que os une e que é preciso esquecer. É preciso um ponto de partida, outra coisa, o mundo todo... A casa somos nós. O corpo instável como arca do dilúvio, que anda em cima das ondas até que a pomba volta com um ramo de oliveira no bico. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 113)

Destacamos do fragmento algumas imagens de que já tratamos – a instância vital da casa, o seu carácter de abrigadouro e de amparo e o seu reconhecimento de edificação que nos acompanha no decurso do tempo. A associação da morada ao corpo estabelece uma relação identitária entre ambos e fortalece o que vimos apontando: a casa como espaço no qual a

⁷⁴ Vale realçar que, no início do poema homérico, Odisseu encontra-se na ilha Ogígia, uma década após o fim da Guerra de Troia. O herói parte da ilha, lar de Calipso, numa jangada por ele mesmo construída. Destituído de seu meio de transporte, devido à tempestade enviada por Posêidon, Odisseu chega, finalmente, à Esquéria. A principal embarcação que o conduzirá do lar dos feácios à sua terra natal será concedida pelos habitantes daquele território, que o cumulam de presentes e o escoltam até Ítaca.

identidade humana manifesta-se de maneira plena. Isto confirma-se nos trechos finais do texto de Agustina, levados ao filme: “A casa não somos nós. A casa é o mundo. O nosso mundo” (2019, p. 113).



Figura 12: Casa da rua da Vilarinha, em artigo do jornal **Público**, de 11 de dezembro de 2013.
Fonte: <https://www.publico.pt/2013/12/11/culturaipilon/noticia/casa-manoel-de-oliveira-classificada-como-monumento-de-interesse-publico-1615886>.



Figura 13: Casa da rua da Vilarinha em fotografia da década de 60, publicada pela Fundação Marques da Silva. **Fonte:** <https://fims.up.pt/index.php?cat=19&subcat=77> .

Da casa chega-se ao homem. Apreensivos por ouvirem um ruído, vindo do rés do chão, os visitantes anunciam uma possível presença. Então, a câmara inaugura o segundo ato posicionando-nos diante de uma porta aberta que nos convida a uma sala de trabalho. Ali, ao bater de teclas de sua máquina de escrever, encontra-se Manoel de Oliveira, emoldurado por um plano americano.⁷⁵ Surpreendido pelo aparecimento da máquina de filmar, o cineasta volta-se para a câmara, apresentando-se: “eu sou Manoel de Oliveira. Realizador de filmes cinematográficos”. Identifica aquele espaço como o lugar onde realizava a planificação de seus filmes, menciona algumas áreas de seu interesse, das quais o cinema é o protagonista e, ao levantar-se, pondo-se de pé, do lado oposto de sua escrivaninha,⁷⁶ comenta aspectos da sua história com a casa da Vilarinha. As linhas de seu discurso deixam perceptível a relação de afeto entre o habitante e a sua casa. “Hoje já não é minha. Tem outro dono a quem se afeiçoar. O meu espírito habitou nela cerca de quarenta anos. Ajudou a concebê-la, a construí-la, a mobiliá-la. Agora está um pouco decadente. Amareleceu e enrugou como as folhas das árvores no outono” (OLIVEIRA, 1981). O realizador sublinha características da origem da residência, o trabalho do arquiteto José Porto, memórias vividas naquele espaço e, com pesar, os seus esforços frustrados em fazer daquele edifício uma instituição a serviço do Porto. Também fala da casa da infância e da fábrica que herdara do pai.

Então o filme torna-se um “navio fantasma” (PRETO, 2019, p. 24). A figura de Manoel de Oliveira não se encontra apenas apartada de nós, espectadores, pela intervenção da tela e do aparato fílmico: encontra-se, na exibição *post mortem* de **Visita**, apartada de nós porque agora reside no mundo dos mortos. Vindas doutra dimensão, não é de espantar que as declarações feitas pelo cineasta incidam sobre temas biográficos de extrema vulnerabilidade. Aborda a invasão dos oficiais da PIDE⁷⁷ no cômodo mais íntimo de sua casa, o seu quarto, numa expressão de violação. A composição da sequência constrói-se em montagem paralela. Ora enquadra o cineasta em plano americano fixo e frontal, no qual se impõe a presença do projetor cinematográfico no plano de fundo, cuja lâmpada nos encara e cujo som de seu funcionamento giratório se deixa perceber, porque acompanha todo o monólogo de Oliveira;

⁷⁵ Num plano americano, o ator é filmado do joelho para cima.

⁷⁶ Ou secretária, no português europeu.

⁷⁷ A Polícia Internacional e de Defesa do Estado foi um órgão de polícia política em Portugal que tinha por incumbência reprimir qualquer possível forma de oposição ao regime ditatorial vigente. Foi fundada em 1945 e extinta em 1969. Pertencente ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, o processo de Manoel de Oliveira na PIDE data de 06 de dezembro de 1963.

ora exhibe uma *mise-en-scène* que reconstitui os acontecimentos ao longo da sua passagem pela PIDE.

A narrativa do realizador revela a violência sofrida pelo ato dos oficiais ao vasculharem os seus pertences em sua casa e pela maneira como é conduzido à força e doente (sofria de uma forte bronquite) à instituição no Porto e, posteriormente, a Lisboa. Manoel de Oliveira rememora a intimidação provocada pelos agentes em sua corpulência vestida em trajes escuros, a despersonalização da qual foi vítima ao ser destituído de seus documentos e de suas roupas, a humilhação sentida durante o horror dos interrogatórios e o tédio experimentado na estreiteza da cela ao som do relógio da Sé batendo as horas. Ao comentar a recusa dos alimentos oferecidos na prisão, o realizador confessa a única forma de sustento de que se serviu: as bolachas vindas de casa, entregues pela esposa antes que ele deixasse o Porto, ou seja, naqueles dias difíceis, nutriu-se do mantimento que representava o vínculo familiar.

Em seu monólogo, o diretor transita da hostilidade do regime ditatorial salazarista ao impacto mais fortemente sentido por ele na efervescência da Revolução dos Cravos – a ocupação da fábrica. Ao confidenciar, em *voz-over*, os seus esforços para salvar o patrimônio familiar, um *travelling* percorre as dependências da manufatura, despojadas de seu maquinário e de seu estoque. A imagem dos interiores em estado acinzentado de depredação e abandono é um arranjo lúgubre, acrescido das melancólicas revelações daquele que sofrera uma grande perda.

A narrativa enunciada por Oliveira organiza cronologicamente as duas faces de um mesmo momento histórico – o pré e o pós-revolução. Constrói-se uma dialética pela revelação do modo como experimentou cada uma dessas faces. Ao final de cada uma delas, o realizador profere uma sentença. A propósito da frustração com a fábrica, reconhece as consequências financeiras vivenciadas pela família, afirmando, entretanto, que o acontecimento não lhe havia afetado a alma. Quanto à prisão na PIDE e às agressões de que lá foi vítima pelos representantes do regime, assevera: “a muito baixo desce o homem”. Convenientemente, o assunto que se segue é a futura empreitada na qual se engajaria: abordar o 25 de Abril em **Non ou a Vã Glória de Mandar** (1990).

Do âmbito das memórias, passa-se ao âmbito das confissões. De sua mesa de trabalho, o realizador questiona a “curiosidade abissal” dos portugueses, contraposta à pequenez de seu território. Oliveira admite alguns interesses de seus concidadãos, os quais na verdade são interesses seus, pois constituem dialéticas que atravessam todo o seu cinema – “a espada e a terra, o masculino e o feminino, o amor e a posse, o poder e a frustração, a morte como o fim

de tudo ou, para além, glória maior”. Outros dos seus segredos, pouco secretos, revelados dizem respeito à sua relação com o cinema. Manoel de Oliveira assume ser um homem da sétima arte, alheio a qualquer propósito industrial. No estúdio da Tobis Portuguesa, identifica os elementos que elaboram o artifício do cinema (“o estúdio, a iluminação, o cenário”) como as suas ferramentas mais autênticas. Assim, sentencia: “a ficção é a verdadeira realidade do cinema”, reafirmando a sua poética cinematográfica anti-ilusionista, a qual posiciona o aparato cinematográfico dentro do quadro, ratificando a sua existência.

Por fim, destacamos uma das sequências finais da película, situada no colorido jardim da casa da Vilarinha. Em meio à vegetação em flor, surge a figura de Maria Isabel, que ao demonstrar a sua destreza com a jardinagem é interpelada por uma interlocutora, a qual brevemente entrevista a esposa do artista. Num enquadramento composto por um primeiro plano,⁷⁸ ao responder às perguntas de sua entrevistadora, Maria Isabel fornece-nos uma versão até então inacessível do artista: a sua perspectiva sobre a vida que com ele construiu e o ponto de vista acerca do homem. Constata-se, assim, que **Visita** é um filme que coloca a figura de Oliveira num lugar de alta vulnerabilidade. A esposa do cineasta declara o auxílio que prestara ao artista, como anotadora e assistente de som, para que o trabalho dele fosse possível. Relata a dificuldade em administrar os problemas familiares e financeiros, poupando Manoel de Oliveira para assim viabilizar a sua absoluta entrega à criação cinematográfica. Maria Isabel define a sua experiência ao lado do homem, o qual segundo ela é inseparável do artista, como um exercício da “abnegação” e da “compreensão”. À medida que fotografias sobrepostas à sequência do jardim se sobrepõem ao plano, lembrando a jovem Maria Isabel e a sua beleza, ela segue a sua hábil poda das flores no jardim do qual também terá de abdicar.

Essa maneira de formular o tratamento do espaço, concedendo-lhe a função de detonador da memória, é reconhecida por Pedro Maciel Guimarães como uma das formas de representação do espaço no cinema oliveiriano:

No decorrer de sua filmografia, a relação de Manoel de Oliveira com os espaços obedece a duas posturas criativas antinômicas: a primeira visa aproveitar a memória dos lugares inscrita pela ação do tempo e usos precedentes daquele espaço como parte integrante da narrativa, sem o qual um personagem, um plano ou um filme inteiro não poderiam existir. A segunda vai no sentido oposto e tira dos espaços a prerrogativa de veículo memorial ou elemento de verossimilhança. Ambas estão incluídas dentro da perspectiva de criação de um cinema autoral, que não se deixa corromper por modismos e afetações de linguagem e que tem profunda ancoragem na História e na sociedade portuguesas. (GUIMARÃES, 2014, p. 186)

⁷⁸ Entende-se por primeiro plano um enquadramento no qual a figura humana é enquadrada da cintura para cima.

A exploração do componente memorialístico, aludida pelo estudioso, fortemente se manifesta nos filmes que brevemente analisamos. O cineasta ampara-se na construção de uma “memória artificial” (YATES,⁷⁹ 2007, p. 23), quando recorre aos planos dos lugares, sobretudo no âmbito doméstico. Ao explicar a relação entre espaço e memória, Frances Yates afirma que “um *locus* é um espaço facilmente apreendido pela memória, como uma casa, um intercolúnio, um canto, um arco etc”.⁸⁰ A historiadora inglesa refere-se ao exercício cognitivo humano de mentalmente recuperar imagens e símbolos, pondo relevo na importância do espaço na medida em que, segundo ela, esse elemento constituiria presença imprescindível nessas atividades mentais. “Por exemplo, se queremos nos lembrar do gênero de um cavalo, um leão, uma águia, precisamos colocar suas imagens em lugares definidos. [...]. Porque os lugares são como tábuas de cera ou como papiros, as imagens são como letras [...]”. Assim, “se queremos nos lembrar de muitas coisas, precisamos nos prover de um grande número de lugares”.⁸¹ Para nós, importa que o cinema de Manoel de Oliveira ancora-se, com frequência, nas potencialidades espaciais enquanto gatilhos da memória.

Isso porque, como já pudemos ver, a dimensão da casa entrelaça-se, nesses casos, à influência do sujeito que a habitou, o que Oliveira compreende muito bem. A sua obsessão por revisitar os sítios onde os acontecimentos que conceberiam o filme ocorreram, ou os lugares onde viveram os autores, cujos textos o cineasta pretendia adaptar, é constatada em vasta porção de sua obra. Recordem-se a escolha da residência da família de Vicente Sanchez para filmar **O Passado e o Presente** (1972), baseado na peça homônima do dramaturgo; as gravações na real Quinta do Lodeiro, morada de José Augusto Pinto de Magalhães, para figurar as cenas externas de **Francisca** (1981); a busca pelos passos de Camilo Castelo Branco⁸² em seus últimos dias, na minuciosa maneira de cinematografar a casa do escritor em Vila Nova de Famalicão, no longa-metragem **O Dia do Desespero** (1992) –, antecipada pela sequência da visita à Casa de Camilo em **Famalicão** (1940); ou ainda a disposição de seguir as recomendações de Agustina Bessa-Luís⁸³ quanto às casas inspiradas pelos romances da autora, as quais seriam reconstruídas no cinema. **Benilde ou a Virgem Mãe** (1975) obedeceu ao mesmo propósito. A adaptação da peça homônima de José Régio privilegiou, como

⁷⁹ Fomos conduzidos ao pensamento de Yates (2007) pelos argumentos de Guimarães (2014).

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ao citar uma matéria do jornal português **Expresso**, de 18 de setembro de 1999 [p. 8], Maria do Rosário Lupi Bello lembra que “pela abordagem da temática camiliana, tanto biográfica quanto ficcional, centrada sobretudo em três filmes **Amor de Perdição**, **Francisca** e **O Dia do Desespero**”, Manoel de Oliveira foi laureado, em 1998, com um prêmio concedido pela Casa de Camilo (apud BELLO, 2005, p. 349).

⁸³ Cf. o Apêndice C deste trabalho. A pergunta número 11 de nossa entrevista com Mónica Baldaque interroga sobre a relação entre MO e ABL, a propósito de tais recomendações da escritora.

residência da protagonista Benilde, uma réplica parcial do solar portalegrense, erguida no estúdio da Tobis Portuguesa, com interiores cujo *décor* se reproduziu tal qual aquele encontrado na habitação alentejana do escritor, como declara Manoel de Oliveira em entrevista:

[...] parecia-me bastante claro que José Régio, sem todavia estar consciente disso, tinha colocado as personagens na casa. Por isso, disse para comigo que era necessário usá-la. Também nesse caso, Portalegre fica muito longe de Lisboa. Por isso, mandei construir uma réplica exacta de algumas salas nos estúdios da Tobis, em Lisboa. Os móveis, os cortinados, os objectos, veio tudo da Casa de José Régio.⁸⁴(BAECQUE & PARSI, 1999, p. 51-52)

Conforme recentemente analisou Silva⁸⁵ (2020, p. 141), “o cineasta traz para o seu filme uma espécie de ‘presença fantasmática’ de José Régio, não como personagem efetivamente, mas como aura da obra autêntica escrita pelo vilacondense em 1947”. A leitura da estudiosa acerca da apropriação do solar regiano para o filme valida o nosso argumento de que MO reconhece “a manifestação arquitectónica que a casa representa, também ela [como] dimensão cultural do homem que a edifica” (RAMOS, 2010, p. 46).



Figuras 14 e 15: *frames* da casa de Camilo Castelo Branco em **Famalicão**. (OLIVEIRA, 1940, 05'18'' - 05'22'')

⁸⁴ A Casa-Museu José Régio tem sede na residência onde José Régio viveu durante 34 anos, na cidade de Portalegre. Inaugurada em 23 de maio de 1971, abriga o vasto espólio artístico e mobiliário adquirido pelo escritor, ao longo da vida, para a sua coleção.

⁸⁵ A pesquisadora (SILVA, 2020, p. 141) informa-nos da intenção de MO de utilizar a Casa-Museu para as filmagens de duas produções, “O Caminho”, que consta entre os seus projetos não realizados, e **Benilde**.



Figuras 16 e 17: *frames* da casa de Camilo Castelo Branco em **O Dia do Desespero**.
(OLIVEIRA, 1992, 62'24''- 63'23'')

Encontramos, nas ponderações de Maria do Rosário Lupi Bello, caminhos para pensarmos esse rastreio de Manoel de Oliveira pela memória do lugar. Segundo as suas palavras, “a imaginação pela imaginação não interessa ao realizador, o qual procura, mesmo na história construída, um ponto de relação claro com a realidade – nomeadamente através dos locais escolhidos – e um fundo de representação social, de testemunho de época e/ou de experiência de vida” (2005, p. 344). Para a estudiosa, o interesse do cineasta pelos vestígios deixados no real constitui, entre outros dados, uma patente valorização da História.⁸⁶ Esta apreciação de Oliveira fica evidente em algumas de suas declarações; entre elas, na entrevista concedida a Leon Cakoff, a propósito da Mostra Internacional de Cinema: “a memória é uma riqueza. Sem memória, não haveria a História. Por isso, respeito a memória, ou seja, respeitar a memória é respeitar a História” (OLIVEIRA in MACHADO, 2005, p. 65). Guiar-se ao encaço da memória, do ponto de vista espacial, significa reconhecer o vigor dos lugares enquanto abrigo da experiência humana –, observação que nos conduz à reflexão a seguir.

O que faz um edifício cantar? (s.d., p. 5) Este questionamento de Sócrates em “Eupalinos revisitado: diálogo socrático em torno do ser da arquitectura”, de Pedro Marques de Abreu, põe em xeque a identidade arquitetônica e o sentido do habitar, trazidos a lume pelas reflexões que fazemos acerca da representação do espaço no cinema oliveiriano. Num debate entre o filósofo grego, um arquiteto jovem, um arquiteto velho e Mnemósine, a deusa da memória, confabula-se acerca da funcionalidade da arquitetura.

⁸⁶ Bello afirma ser esta uma das convergências entre a visão estética de Manoel de Oliveira, no cinema, e a de Camilo Castelo Branco, na literatura. Ambos, afinal, quando se toma **Amor de Perdição** (1862) como exemplo, *corpus* da pesquisadora, manifestam obsessão pela dimensão objetiva das coisas. Recorde-se o prefácio da segunda edição da novela camiliana, no qual o escritor relata a sua obstinação em folhear o “livro das entradas no cárcere e no das saídas para o degredo” (CASTELO BRANCO, 1997, p. 14) de Simão Antônio Botelho, seu tio, que protagoniza a sua fábula trágica –, ou ainda as suas alegações, no mesmo prefácio, quanto à pesquisa realizada por ele, consultando contemporâneos de Simão, bem como “maços de papéis antigos” (*ibidem*), os quais encontrara na casa de sua irmã.

Sócrates empenha-se em desvendar a capacidade da arquitetura de criar um espaço onde se edifica um valor cósmico tal, cujo efeito é o de promover uma identificação entre sujeito e espaço. Basicamente, um edifício tem a virtude de transformar-se em “parte constitutiva do eu, da minha identidade, a tal ponto se torna definitivo para eu ser eu; a obra converte-se no lugar onde eu sou, que me diz quem eu sou” (s.d., p. 25). Graças à minuciosa manipulação dos recursos de que dispõe – “escala, proporção, luz, cor...” (p. 26) – a arquitetura concebe uma experiência –, realizando-se plenamente quando a sua razão de ser é alcançada. O uso do instrumental arquitetônico visa, portanto, a atender a necessidades e a questões antropológicas, como nos mostra a hipótese formulada pelo filósofo grego no diálogo ficcional:

O rolar imperturbável do tempo que ofende e minoriza o desejo de imperecibilidade da natureza humana – que o mito do titã Cronos, devorador dos seus filhos (que Goya retratou tão intensamente), figura inexcedivelmente. Para que serve então a arquitetura? Para criar um espaço onde essa avalanche do tempo, que me submerge e me obriga constantemente a dar réplica, seja travada, sustida, que eu possa outra vez ser eu. Não é dito como um “sentir-se em casa” aquela suspensão, ainda que momentânea, do afogo do correr, imparável e insensível, do tempo: da falta de tempo (aquilo a que chamamos *stress*) ou do excesso de tempo (o tédio). A arquitetura só pode ser essa abertura de uma clareira tranquila: um espaço que domestica o tempo. (ABREU, s.d., p. 27)

Sócrates chama a atenção para o fato de que, na tentativa de superar as angústias da nossa finitude, o homem constrói para si um espaço apto a amortecer o confronto futuro com a experiência de vida no tempo e com o seu fim: a morte. Nesse sentido, o espaço doméstico permite-nos existir em plenitude, como se a casa pudesse nos resguardar desse constante enfrentamento do tempo. O filósofo grego prossegue, retomando os conceitos da palavra “habitar”. Os significados possíveis, que a sua exegese evoca, recuperam os campos semânticos “proteção”, preservação e liberdade para ser. O habitar viabiliza o existir em inteireza.

Essa ideia vai ao encontro do modo pelo qual MO trabalha o espaço ficcional doméstico em seus filmes: considerando-o concomitantemente enquanto abrigo do homem, pois o protege das adversidades do mundo, e como uma de suas frações identitárias. **Espelho Mágico** (2005) exemplifica a inclinação de que falamos, na medida em que projeta na casa a expressão da ambiguidade feminina, ou de seu ser, ao mesmo tempo em que se filia ao espírito agustiniano, em razão de ter sido filmado na residência sugerida pela autora, a qual lhe inspirara o romance **A Alma dos Ricos** (2002). Apesar de distinguir-se por sua desacentuada ousadia formal, em contraste com o cinema oliveiriano anterior ao novo

milênio, o longa-metragem equaciona as tendências que apontamos e problematiza a feitura cinematográfica ao fazer o filme dialogar esteticamente, numa relação especular invertida,⁸⁷ com o seu díptico e antecessor, **O Princípio da Incerteza** (2002).

Poder-se-ia esperar que a recuperação realizada em **Espelho Mágico**, um filme sequência do longa-metragem que o precedeu, dar-se-ia num retorno à fábula da primeira película do díptico. A essa lógica obedece ao romance de ABL. Embora o prólogo de **A Alma dos Ricos** apresente-nos a protagonista Alfreda, ausente em **Joia de Família** (2001), primeiro volume da trilogia romanesca, bastam algumas páginas para que o Capítulo I retome os eventos ocorridos a José Luciano, suspeito dum crime na história anterior, preso na atual. Esse é o *cliffhanger* utilizado pela romancista – conduzir-nos ao encontro da personagem encarcerada. MO, contudo, adota caminho diverso. Certamente, José Luciano ou o Touro Azul é a personagem que estabelece uma ponte narrativa entre um filme e outro. Todavia, Oliveira fornece-nos um indício sobre o elo entre os dois longas-metragens, através da composição do espaço, nos primeiros minutos de **Espelho Mágico**: a figura ambígua de um anjo no jardim. Componente estético fundamental para a construção duma sequência, a qual indica o caráter indecifrável de Camila, mulher anjo-demônio que protagoniza **O Princípio da Incerteza** –, a escultura do anjo, no jardim da casa apalaçada de Alfreda em **Espelho Mágico**, aparece no primeiro plano do filme. Neste ponto de partida, está a continuidade de uma questão temática: qualquer coisa de maligno e de impossível apreensão na natureza feminina. Nenhum truque novo vindo de Oliveira, sabemos todos.



Figuras 18 e 19: sequência dos *close-ups* de Camila e do anjo, os quais insinuam a ambiguidade anjo-demônio da protagonista de **O Princípio da Incerteza** (OLIVEIRA, 2002, 35'12''- 35'32'').

⁸⁷ Para aferir sobre as relações especulares invertidas em **O Princípio da Incerteza** e **Espelho Mágico**, cf. CAMARGO: 2017b.



Figuras 20 e 21: sequência inaugural de **Espelho Mágico**. O anjo do primeiro plano recupera a figura angelical do filme anterior (OLIVEIRA, 2005, 8’’- 28’’).

Decorridos poucos minutos desse ponto de partida, José Luciano (Ricardo Trêpa) finalmente cruza a fronteira entre os dois filmes do díptico, com a função de acompanhar a Senhora Alfreda, arrogante aristocrata, que insistentemente deseja ter a aparição de Nossa Senhora, por alimentar a ideia de que a santa imaculada era, como ela, uma senhora rica. A “alma dos ricos”, segundo o próprio Oliveira, está mais preocupada em aparecer ao lado de Nossa Senhora do que em presenciar Nossa Senhora aparecendo ao seu lado. Com um casamento de aparências, no qual o marido não lhe é capaz de encher o ventre, segundo as palavras da protagonista, Alfreda insiste na ideia de ver a Virgem. José Luciano une-se a um falsário e ambos são idealizadores de um engodo da aparição, bem como os mentores de Abril (Leonor Baldaque), mulher que se prepara para teatralmente encarnar a Virgem Maria.

Sem embargo, o nosso maior interesse nesta obra situa-se na trama cinematográfica, ou melhor, na estrutura que organiza a experiência humana em **Espelho Mágico**, responsável por criar um efeito temporal subjetivo para o qual a casa, espaço construído, mostra-se crucial. Nessa discussão, Félix Guattari oferece-nos um *insight*: “o alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas [...], máquinas portadoras de universos incorporais [...]” (1992, p. 140). O que afirma o filósofo é que a arquitetura está o tempo todo operando como produtora de sensação, de sentido, de subjetividade. Ela é, de acordo com o seu pensamento, máquina. Em **Espelho Mágico**, MO coloca na voz da personagem Flório um excerto que no romance pertencia à enunciação narrativa, cujo conteúdo convém, numa ponta, para familiarizarmo-nos com a localização do palacete dos Bahia e, noutra, para conferir ao edifício erguido na Foz do Lima uma temporalidade subjetiva: “ – Lá por trás passa o rio Lima. Dizia-se que, em tempos idos, as tropas romanas, ao chegar à foz desse rio, esqueceram tudo o que as ligava à pátria. E chamaram-no como ao rio Letes, rio do esquecimento” (OLIVEIRA, 2005, 23’17’’- 23’29’’).

Nessas palavras, Flórido introduz-nos num espaço doméstico, cuja ordem das coisas não obedecerá a uma ordem da existência concreta. Há a instauração de um espaço-tempo próprios. Aqui acompanhamos movimentos de câmara que nos conduzem à ideia de monumentalidade do casarão dos Bahia. A mansão tem dimensões colossais. Assemelha-se, como descrito no romance de Agustina, ao teatro de Manaus. E essas imensas proporções conferem-lhe uma aparência de castelo, o que se confirma pela experiência de morar: os corpos que transitam no espaço fílmico da habitação pertencem à religião (padre Clodel), à intelectualidade (professor Heschel), à arte (maestro) e a uma criadagem caracterizada pelo uso do uniforme. Recebe-se para discutir questões bíblicas, culturais, gastronômicas – em encontros que obedecem a uma ritualística de etiqueta: a bebida que se deve servir e os seus acompanhamentos, o café após o jantar, o passeio vespertino pelo jardim. A rotina de Alfreda revela uma característica da alma dos ricos: a necessidade de distinção pelas práticas cerimoniais. Deste modo, devemos concordar com Rui Jorge Garcia Ramos, ao sugerir uma tríade para pensar a construção arquitetônica da casa: “desejo, regra e tempo”.

Desejo, porque a casa é projecção do sujeito, seu reflexo narcísico, reflexo de uma imagem pretendida ou sonhada, e da imagem que nos é devolvida pelo meio que nos rodeia. Regra, porque é território de convergência de ordenações técnicas, sociais e culturais, que irão permitir erguer a edificação enquanto bem material e parte inequívoca da história material que integra. Tempo, porque ‘a vida é um contínuo fluir de experiência; cada acto ou momento de tempo é precedido por uma prévia experiência e transforma-se no limiar para a experiência histórica futura’.⁸⁸ (RAMOS, 2010, p. 48)

O professor catedrático da Universidade do Porto concede à ideia de casa um valor emocional e uma individualidade cultural, como aquela que constatamos na representação oliveiriana da residência de Alfreda. Se a edificação nos remete às construções palacianas, vemos nela, em sua solidez de fortaleza, com dois pisos de janelas manuelinas enfileiradas, sempre fechadas para o mundo, outra semelhança estética –, a de um cubo, ou melhor, a de caixa de surpresas. Fala-se, dentro de suas paredes fechadas, sobre experiências temporais da aristocracia rica, dos tempos do colégio em que Alfreda e a irmã Noémia diferenciavam-se das demais internas por trajarem cintas exclusivas, rememoram-se viagens. Chama-nos a atenção o fato de que Alfreda somente deixa o espaço doméstico através das deambulações da memória, distanciando-se MO, assim, da diegese romanesca. A decupagem não nos permite assistir à personagem em acontecimentos fora do espaço doméstico. O seu universo é territorializado, organizado e significado na habitação.

⁸⁸ GIEDION apud RAMOS. Esta referência foi retirada de GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tempo y Arquitectura*. Madrid: Editorial Dossat, 1982.



Figura 22: *snapshot* do plano do jantar em **Espelho Mágico** (OLIVEIRA, 2005, 30'54'').



Figura 23: o *flashback* evocado pela memória das irmãs Noémia e Alfreda é projetado no espelho do guarda-roupa da protagonista (OLIVEIRA, 2005, 2'51'').

A casa de Alfreda não se oferece exclusivamente à contemplação. Ela é devassável. Dois vasos, que abrigam rosas vermelhas, profanam a requintada fachada celeste. Lembra Mónica Baldaque, que trabalhou como diretora artística na produção, que “a casa [Quinta Villa Beatriz⁸⁹] é azul, dá a impressão dum estado angelical, depois entra-se e tudo é turbulento” (Apêndice C deste trabalho). A câmara atravessa a porta maciça, penetrando os espaços de dentro. Em *travelings*, *plongées* e *contra-plongées* corre-a pelos seus interiores. Em movimento ascendente, mostra-nos que o teto se precipita para o céu. Da claraboia, desce um fecho de luz, a simular um efeito de aparição. As escadas, que segundo o professor Heschel (Michel Piccoli) davam acesso ao paraíso, são cobertas por um tapete vermelho –, e afrontam a sacralidade, sugerida por algumas características do espaço, a madeira escura

usada como material e um *décor* guarnecido de adornos animais (elefantes, cervos, pássaros), os quais se assemelham a objetos de culto. João Bénard da Costa (2006) é certo ao descrever a casa de Alfreda: “embruxada”. Cita o contraste entre planos de luz e de penumbra sobre a edificação; se, por um lado, marcam a passagem do tempo graças a um jogo de imagens encadeadas, semelhantes a fotografias, por outro, fazem-na parecer uma casa mal-assombrada.



Figura 24: Fachada da mansão dos Bahia (OLIVEIRA, 2005, 22'28'').



Figura 25: Contra-*plongée* da escadaria (OLIVEIRA, 2005, 24'10'').



Figura 26: *Plongée* da escadaria (OLIVEIRA, 2005, 24'32'').



Figura 27: José Luciano observa a monumentalidade da casa. (OLIVEIRA, 2005, 24'42'').



Figura 28: Close-up de José Luciano, cujo olhar coincide com o da câmara subjetiva. (OLIVEIRA, 2005, 25'02'').



Figura 29: A claraboia em *contra-plongée* (OLIVEIRA, 2005, 25'07'').

⁸⁹ Esta quinta vinícola localiza-se entre Caldas das Taipas e a Póvoa de Lanhoso, ambas no distrito de Braga, Entre-Douro-e-Minho.



Figura 30: *Décor* constituído por ornamentos animais (OLIVEIRA, 2005, 25'21'').

De fato, este é um espaço onde sagrado e demoníaco coexistem. Convoco, por essa razão, uma passagem do romance de Agustina Bessa-Luís sobre a protagonista:

Era afinal bondosa, ou não? A cultura era um meio de localizar a malícia no coração. De todos os lados nasciam os efeitos de espírito, as palavras cortantes, o riso que estilhaçava as melhores intenções. ‘Tenho que fechar os olhos, tenho que fechar os olhos’ – pensou, com força. Desde menina que era açoitada pelo mal, o mal que ela reconhecia como se fosse um amigo. Sempre prestável, audacioso e constante. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 303)

A dualidade entre bem e mal reafirma-se em diversos elementos duplicados no filme: nos planos em que os corpos de Alfreda e Noémia são colocados lado a lado (elas dialogam, mas não se encaram⁹⁰), nos planos em que o corpo do ator e a sua imagem refletida dividem o quadro; nos diálogos em que se mencionam figuras femininas e se falam delas aos pares, ao exemplo de Sulamita, personagem bíblica do Antigo Testamento, e Cher, cantora pop; nos duplos componentes do *décor*, na relação sugerida entre Alfreda e José Luciano (obscuro relacionamento maternal ou amoroso), no comportamento da protagonista nos ambientes interiores e nos exteriores.

Em **Espelho Mágico**, o interior é o espaço dos rituais de etiqueta e da interdição religiosa (assustam o Padre Clodel os comentários de Alfreda) e sexual. Nos arredores do rio, os devaneios de Alfreda ganham tom confidencial, como se, envolta pela natureza, a profundidade do ser íntimo adquirisse intensidade. A protagonista despe-se do roupão e dos sapatos, caminha entre as árvores e perturba José Luciano com o olhar que lhe lança.

⁹⁰ Para uma discussão acerca da relação entre ator e personagem, no cinema de Manoel de Oliveira, cf. GUIMARÃES in FERREIRA: 2012. Para refletir acerca do posicionamento paralelo dos atores, no âmbito de uma análise do filme **O Princípio da Incerteza**, cf. CAMARGO: 2017.

Interroga-o sobre a *femme fatale* Vanessa, personagem que a mesma atriz (Leonor Silveira) representou no filme anterior. Fortalece-se a ideia de relação dúbia com o rapaz quando, num *close-up* em câmera lenta, um fio de seu roupão, ao desprender-se do tecido, é flagrado na direção do baixo corpo do rapaz, simulando o movimento de uma serpente. É também no jardim que Alfreda expõe algumas de suas angústias à Monja, bem como lamenta o seu ninho vazio a José Luciano.

O ninho desabitado nos conduz novamente à casa palácio, a qual não abriga herdeiros. Guia-nos ao quarto do casal, cômodo onde há um elemento primordial – o espelho mágico, contido no título criado pelo cineasta. Em entrevista,⁹¹ Manoel de Oliveira declara que o seu filme tinha de fazer a evocação das irmãs Alfreda e Noémia na escola, em Vila do Conde. E como a sua deontologia cinematográfica não poderia filmar o que se passa hoje, a ver o que se passou ontem, esta construção de *flashbacks* se daria pela magia do espelho. O espelho, portanto, era o objeto do *décor* onde seria projetado o que se havia passado. Ele é o detentor do mistério do tempo. Por isso, segundo o realizador, decidiu intitular o seu filme **Espelho Mágico**.⁹²

As relações especulares estabelecem, assim, uma dimensão temporal. A partir da memória evocada pelo mágico poder da palavra, refletem o passado, no presente. Reproduzem, também, as marcas do tempo em nossa natureza complexa, quando as personagens se fitam no espelho. O ponto alto da tradução do “eu” no espaço doméstico confirma-se quando a enfermeira Hilda (Glória de Matos), ao encarar-se seguidamente em quatro folhas de espelho, solenemente sentencia: “Eis a inefável presença do nosso inevitável eu” (OLIVEIRA, 2005, 141’01’’ – 141’30’’).

Podemos ver que, confrontado com a representação espacial agustiniana na literatura, o cinema de Manoel de Oliveira desinteressa-se por qualquer perfilhação, a propósito de uma criação do espaço doméstico, que privilegie a perpetuidade de um legado feminino. Constatase tal ruptura entre as obras de ambos os artistas quando contrapomos os romances matriciais às suas adaptações e, sem surpresa, identificamos a ausência das genealogias, marcas identitárias dos livros de Agustina Bessa-Luís, as quais Oliveira opta por excluir. Uma comparação entre **A Alma dos Ricos** e **Espelho Mágico**, por exemplo, permite-nos enxergar esta inclinação com plena nitidez.

⁹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BWesWpQ96iY>. Acesso em 12 de novembro de 2020, às 12 horas e 52 minutos.

⁹² Na entrevista que nos concedeu, Mónica Baldaque informa-nos de uma versão diversa acerca da escolha do título do filme. Cf. no Apêndice C deste trabalho.

Entretanto, o realizador aproxima-se da romancista quando projeta na casa atributos estéticos cujas características orientam a nossa percepção para a expressão da força feminina enigmática, como vimos no exercício de análise que destacou os elementos duplicados, no palacete dos Bahia, enquanto reveladores da ambiguidade de Alfreda. Tal adesão deve-se parcialmente ao conteúdo da literatura de Agustina, mas, irrecusavelmente, aponta para uma fidelidade à poética oliveiriana em retratar a casa como o reduto do homem, em outras palavras, como o abrigo da sua identidade. Também isto observamos, nos excertos em que realizamos uma leitura das casas de vivência do cineasta, as quais são mostradas em seus filmes, propiciando o realce das feições memorialísticas, que muitos de seus filmes concebem.

Diz Gaston Bachelard que sem a casa, “o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é a alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘jogado no mundo’ [...], o homem é colocado no berço da casa” (1989, p. 26). Vemos intensa convergência entre o potencial humano contido no espaço doméstico e a representação espacial que Manoel de Oliveira arquiteta em seus filmes: quando medita sobre a casa por tanto tempo habitada, quando recorda cinematograficamente a lembrança da casa natal ou ainda quando transfere ao espaço habitado os atributos do sujeito, numa espécie de espelhamento da sua identidade. Pode-se ler o homem através de sua morada. Todas essas incursões de análise abrigam-se sob o que Bachelard entende por casa-lembrança-sonho.

O filósofo francês apropria-se das imagens que a natureza proporciona para ponderar acerca do habitar, uma vez que, para ele, a sensação de entrega que o refúgio e a intimidade nos propiciam assemelhar-se-iam a um bem-estar animal. Assim, recorre à imagética do ninho e da concha para representar o refúgio em estado primordial. A casa como ninho caracteriza-se pelo instinto de segurança – que nos põe a salvo das intempéries da vida. “Para o pássaro, o ninho é indiscutivelmente uma cálida e doce morada. É uma casa de vida: continua a envolver o pássaro que sai do ovo. Para este, o ninho é uma penugem externa antes que a pele nua encontre sua penugem corporal” (BACHELARD, 1989, p. 105). Por evocar a ideia de proteção total, afirma Bachelard que o ninho reflete sobre uma confiança no mundo – ao que interroga: “o pássaro construiria seu ninho se não tivesse seu instinto de confiança no mundo?” (p.115) Reforça a robustez da imagem da morada do pássaro para lembrar que a experiência com as hostilidades do mundo é posterior ao ninho – do que alguns dos filmes de Manoel de Oliveira são representativos. Há, com efeito, casas-memória do cinema oliveiriano com caráter de ninho. Presenciamos a imagem de refúgio que tanto a casa natal, em **Porto da Minha Infância**, quanto a casa em **Visita** evocam. Tais imagens são análogas àquela

perseguida pelo ator Gilbert Valence, em **Vou para Casa** (2001),⁹³ para quem o espaço dos afrontamentos humanos ganha ares de hostilidade: leva-lhe a esposa, a filha e o genro; lembra-lhe a todo instante do ritmo impetuoso da passagem do tempo – o qual se abate sobre ele, extenuando o seu vigor físico. Tudo o que Valence deseja, sob a pele de Michel Piccoli, é recolher-se no aconchego do seu canto de casa. “O canto é assim uma negação do Universo. No canto, não falamos a nós mesmos. Se nos lembrarmos das horas do canto, lembramo-nos de um silêncio, de um silêncio dos pensamentos” (BACHELARD, 1989, p. 146). Por um tempo, Gilbert precisa encantoar-se em sua vulnerabilidade, porque “o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade”.⁹⁴ A ânsia do protagonista por chegar à proteção de seu refúgio é lembrada por João Bénard da Costa:

No filme de Oliveira, imediatamente anterior a **Vou para Casa, Palavra e Utopia**, Piccoli deveria interpretar o padre Jerónimo Cattaneo, o jesuíta italiano que, em Roma, foi desafiado pela rainha Cristina da Suécia [Léonor Silveira] para um desses típicos “jogos florais” barrocos em que enfrentou o Padre António Vieira (nessa altura do filme interpretado por Luís Miguel Cintra). A Vieira caberia demonstrar que o mundo era mais digno de lágrimas do que de riso, a Cattaneo caberia defender o riso contra as lágrimas. Só que à última hora (mesmo à última hora) Piccoli teve que declinar o convite. A produção, em apuros, recomendou a Oliveira o actor italiano Renato de Carmine, um veterano com muitas tábuas. De Carmine aceitou, mas o tempo era curtíssimo para decorar uma longa tirada que Oliveira queria filmar, segundo o seu costume e os seus princípios, em plano fixo. Chegado o dia das filmagens, o actor mal sabia o texto e enganou-se repetidamente, obrigando a sucessivas repetições. A certa altura desesperou e, com a frase *‘Ritorno a casa’*, abandonou o *plateau*. Pânico na equipa: como resolver a situação e como filmar a cena? Só Oliveira não entrou em pânico. Pelo contrário: ficou a pensar no drama daquele actor, velho e consagrado, humilhado perante todos [...] e que fugiu para casa como seu último refúgio, único local que lhe restava para, sozinho, se entregar ao seu desespero. E logo ali terá tido a ideia de um filme sobre um actor que renunciava à carreira e trocava a exposição da cena pela intimidade da casa. (BÉNARD DA COSTA apud MIRANDA, 2019, p. 449-450)

A casa pode oferecer-se como refúgio justamente porque abriga a memória e, por conseguinte, a nossa identidade. É dos espaços mais propícios para provocarem em nós a sensação de inteireza. E o homem não prescinde da memória – do que filmes de Oliveira como **Porto da Minha Infância** e **Viagem ao Princípio do Mundo** (1997) são exemplares. Em **Viagem**, o prólogo do filme recupera a busca pela memória e a sua revisitação através de uma citação de Nietzsche: “tornar-se senhor do caos que se é”. A aproximação à memória

⁹³ O escritor e jornalista José de Matos-Cruz (2001, p. 128) rememora o êxito de bilheteria do filme, lançado na Seleção Oficial do Festival de Cannes, tendo recebido, nas primeiras três semanas de exibição, 40.000 espectadores – com 31 cópias na Itália.

enquanto *leitmotiv* dá-se de maneira paralela, através da construção das personagens – a do cineasta Manoel, *alter ego* de Manoel de Oliveira, interpretado por Marcello Mastroianni, cuja diferença de idade em relação à atriz Judite assinala que estamos a conhecer um homem com muitas memórias – muitas delas evocadas pelo espaço que a equipe de produção, responsável pelo filme que ele realizará, visita. E, noutra ponta, a presença do ator francês Afonso (Jean-Yves Gautier), cuja ânsia por (re)conhecer de maneira concreta as memórias do pai norteia a fábula cinematográfica. Se o tema da nostalgia está manifesto na história, também está patente na estética do filme, porque todos os caminhos percorridos para que revivamos as lembranças de Manoel e encontremos esse lugar primordial procurado por Afonso são elaborados com uma câmara posicionada na traseira do automóvel que conduz a equipe de filmagem, fazendo-nos atravessar uma estrada com o olhar apenas dirigido às distâncias já transpostas – um olhar metaforicamente justificado pelo filósofo Mário Jorge de Carvalho:

O que está em causa, portanto, é que o futuro nos vem como que de um quadrante para que temos as costas voltadas, de tal modo que não vemos o que vem; ao passo que o passado já está à nossa disposição para ser percorrido pelo olhar. Temos de algum modo à nossa frente, visível, o que foi – já fixado, já definido, já à mostra. Ao passo que – até que ‘venha’ (quer dizer: até que deixe de ser futuro) – o futuro está completamente atrás de nós (num ‘atrás’ para que não nos podemos virar que não vemos). (CARVALHO, 2010, p. 635-636)

Tal atitude de voltar os olhos ao que já passou, a esse visível possível de que fala Carvalho é um gesto recorrente nos filmes produzidos por Manoel de Oliveira, entre 1997 e 2001, em que não apenas se aproxima do tema da velhice, como da bagagem recheada de memórias ou ainda da maneira pela qual podemos eternizarmo-nos na memória do mundo, como assistimos no primeiro ato de **Inquietude** (1998). Representativos desse modelo são os longas-metragens **Palavra e Utopia** (2000), **Vou para Casa/ Je Rentre a la Maison** (2001) e **Porto da Minha Infância** (2001), inaugurados por **Viagem ao Princípio do Mundo** (1997), em que justamente algumas das respostas quanto a essa origem primordial de Afonso são encontradas numa casa – precisamente a de sua tia paterna, Maria Afonso (Isabel de Castro), na aldeia do Alto do Teso. Até chegar à casa, à medida que a câmara de Oliveira se dirige à antiga freguesia portuguesa de Castro Laboreiro, faz-nos embrenharmo-nos em meio à natureza, às árvores de copas com folhagens cheias, à arquitetura de pedra, de maneira a

⁹⁴ *Ibidem*.

nuclearizar naquela aldeia um princípio de mundo,⁹⁵ onde o ator francês deparar-se-á com lembranças do pai, sob a perspectiva de sua família que permaneceu naquele lugar, bem como com as memórias que a tradição evoca – tais como a refeição servida para a sua recepção, na casa onde vivem a esposa Christina (Cécile Sanz de Alba) e os filhos de seu primo, e o luto manifesto pelas vestimentas das mulheres da família. Todavia, por mais que a casa propicie a Afonso a oportunidade de se acercar de relatos e recordações do pai e da família, instaura-se naquela comunicação uma barreira difícil de transpassar – a língua. Tendo nascido e sido criado na França, não aprendera a falar português. Desse modo, a impossibilidade de acessar às lembranças que diante de si se apresentam, num primeiro momento, é acentuada pela insistente perplexidade da tia, diante do sobrinho que não pode compreendê-la, bem como pela mediação da atriz e colega de trabalho Judite, quem o acompanha e traduz o relato da tia da língua portuguesa para a francesa. Todavia, os laços familiares prevalecem. A pedregosa e aquecida casa-memória-ninho de Maria Afonso faz avultar a proximidade e o elo sanguíneo com o sobrinho.

O cinema de Manoel de Oliveira empreende, assim, uma ostensiva busca pela identidade histórica do lugar, pelos vestígios humanos ali impregnados, como o reconhece quando comenta o caráter imaterial que constitui o espaço doméstico – “a minha casa é o lado imaterial. É uma maneira de fixar o espírito. Temos a sensação de que isso ficará para sempre” (GUIMARÃES in PRETO, 2019, p. 74). Nesse sentido, Bello (2005), ao assinalar as afinidades entre Oliveira e Camilo Castelo Branco, realça que a ambos importa esse germe de concretude do mundo que a experiência oferece – uma vez que recorrentes são, nas obras do romancista e do cineasta, os indícios históricos, como lemos nesta declaração do realizador:

O que me interessa e considero essencial é o histórico; o que há de mais concreto é o real. Ora, a maior objetividade vem-nos do histórico, que se manifesta através do conhecimento, do que nos ensinam nas escolas, até à universidade, ou do que vamos lendo através dos jornais, do que mostra a televisão, o cinema... (MATOS-CRUZ apud BELLO, 2005, p. 344)

O interesse referido pela pesquisadora comprova-se pelo modo escolhido por Oliveira para abordar a presença de Camilo em sua obra, como verifica-se no quarteto camiliano

⁹⁵ Com efeito, há muitos elementos de que Manoel de Oliveira se utiliza para dotar aquele espaço como núcleo originário. Entre eles, estão o nome de família Afonso, oriundo de Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal, de quem os parentes do ator francês afirmam serem descendentes. A ênfase da sequência em que o nome de família é explicado resulta também da citação que José Afonso (José Pinto), marido de Maria Afonso faz do Canto Terceiro d’**Os Lusíadas** (1572), recitados pelos aldeãos como tradição, em que Vasco da Gama narra ao Rei de Melinde os grandes feitos dos portugueses: “Os altos promontórios o choraram, / E dos rios as águas saudosas/ Os semeados campos alagaram/ Com fama suas obras valerosas, / Que sempre no seu Reino chamarão/ ‘Afonso! Afonso!’ os ecos, mas em vão” (CAMÕES, 2018, p. 202).

(JUNQUEIRA, 2018), composto por **Amor de Perdição**, **Francisca**, **O Dia do Desespero** e **O Velho do Restelo**. Em três dos referidos filmes o escritor figura enquanto personagem e o primeiro deles tem como alicerce uma fábula escrita a partir de acontecimentos históricos, recriados por ele em sua literatura. Anteriormente, referimos aqui a uma nomenclatura elaborada por António Preto (2019) para categorizar as casas que povoam o cinema oliveiriano. Claramente, a sua terminologia tem por base um princípio temático, considerando a fábula de cada filme. Alinhados com a análise realizada por Guimarães (2014), da espacialidade no cinema de Manoel de Oliveira, vemos duas principais tendências em sua arquitetura cinematográfica do espaço doméstico – a da casa-memória e a da casa-palco, as quais não invalidam interpretações que incluam novas variedades. Entre as tantas casas que Oliveira edificou em seus filmes, a casa de Camilo em **O Dia do Desespero** (1992) centraliza um e outro modelo. Julguemos.

1.3.2 As Casas-Memória e as Casas-Palco no Cinema de Manoel de Oliveira

Na película, Oliveira retrata os últimos anos do escritor. Ao contrário do Camilo apaixonado, que conhecemos de sua literatura e biografia, ao que no filme assistimos é um homem já envelhecido, desencantado com a paixão que o motivara a fugir com Ana Augusta Plácido, substituída pela aterradora convivência conjugal, a qual rendeu ao casal um filho que os negligenciava, outro atormentado pela loucura, instabilidade financeira, a saúde debilitada e a casa que herdara de seu rival, Pinheiro Alves, primeiro marido de Ana Plácido. Acompanhamos um Camilo a viver na “casa de Ceide [*sic*] juntamente com uma imponderável humilhação; a humilhação de ver-se personagem dum romance trivial” (BESSA-LUÍS, 2007, p. 25). A melancolia dessa representação do escritor inaugura a película, através de um retrato filmado em câmara fixa, reproduzido num papel amarelado pelo tempo, emoldurado de modo a aludir às grades de uma prisão – o contexto em que o ficcionista se encontra, do qual não há saída possível, a não ser a morte.



Figura 31: Retrato de Camilo Castelo Branco inaugura **O Dia do Desespero** (OLIVEIRA, 1992, 3'10'').

Manoel de Oliveira filma na casa de São Miguel de Seide, freguesia portuguesa do concelho de Vila Nova de Famalicão, onde Camilo Castelo Branco viveu com Ana Plácido, desde o inverno de 1863, após a morte de Pinheiro Alves, quem mandara construir a casa, até o fatídico primeiro de junho de 1890, dia da sua morte. Atualmente, o edifício é utilizado enquanto Casa-museu, em homenagem a Camilo. A busca do cineasta por esse componente histórico ultrapassa o local escolhido para filmar – uma vez que se utiliza dos materiais epistolográficos escritos por Camilo Castelo Branco e Ana Plácido, enquanto fio condutor da fábula cinematográfica e impulsionador da dramaticidade da película, porque dá a voz a cada uma de suas personagens para que digam sobre si. A manifesta perseguição por essa identidade espacial faz com que se possa confundir o filme com um documentário, interpretação refutada por Oliveira e que ele se empenha em esclarecer:

Um realizador português disse que **O Dia do Desespero** era um documentário. Não, é ficção. Verdadeira ficção. Mas sem enganar o espectador. Voltamos à noção de ‘histórico’ que referi há bocado. Não se pode introduzir num filme qualquer coisa que não se conheça. Então aproximamo-nos de Camilo pelo que, nele, é histórico. Não fazemos mais do que aproximarmo-nos, pois não sabemos se ele fez tal movimento com o braço para a direita ou a esquerda. Mas o que disse sabemos-lo. É um encaminhamento para a verdade. Uma procura da verdade. A verdade é o facto, a casa, o que Camilo deixou escrito. Confundir o filme com um documentário, como fez o realizador de que falei, é pura ignorância. A mesma ignorância que a da câmara que não sabe distinguir a ficção da realidade. (BAECQUE & PARSI, 1999, p. 56)

Parece-nos que MO transfere mesmo para os lábios das personagens a ideia que acima desenvolve, visto que se dedica a transmitir a mesma noção nos diálogos abaixo, proferidos

pelos intérpretes de Camilo Castelo Branco e Ana Plácido, respectivamente, Mário Barroso (MB) e Teresa Madruga (TM):

TM: – Também não sei. Seria necessário perguntar ao próprio Camilo.

MB: – E a ideia era excelente, se ele cá estivesse. Aqui.

TM: – Mas temos a sua casa, os livros que ele escreveu, o que resta da sua memória. (OLIVEIRA, 1992, 26'57''-27'20'')

Além da escolha da Casa [Museu] de Camilo enquanto espaço para a realização de sua ficção, Oliveira realça nos diálogos o valor de certa miniaturização do *décor*, materializada pelos retratos, pelos livros e cartas enquanto estrutura arquitetônica de sua casa-memória. Tais ruínas são entendidas pela escritora e filósofa María Zambrano como vestígios de uma tragédia testemunhada pelo tempo – “a marca, sempre misteriosa, de uma vida humana gravada na sua matéria. Uma escova usada, um sapato velho, um fato coçado, quase atingem a categoria de ruína” (ZAMBRANO, 1995, p. 217). Os rastros da vida humana robustecem-se em seu valor, pela inserção de outros elementos decorativos, a exemplo das velas em alguns planos, as quais atestam presença dos habitantes daquela casa, que no filme se diferenciam dos atores Mário Barroso e Teresa Madruga, quem, assumindo-se enquanto intérpretes, alternam figurinos contemporâneos aos dos anos de 1990 à moda oitocentista, sinalizadora de que em determinadas sequências encarnam Camilo e Ana.

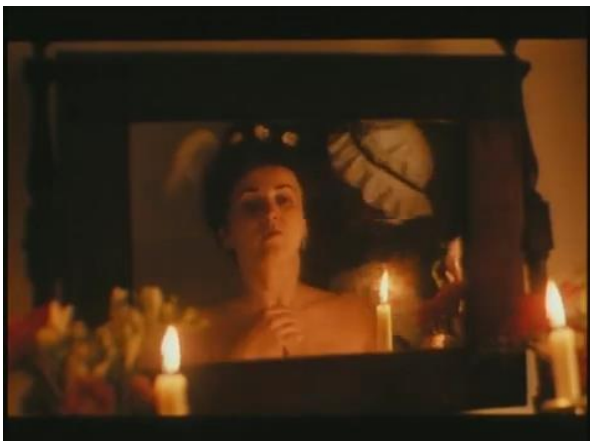


Figura 32: A construção da casa-memória: aplicação do *décor* (velas) como fortalecedor da presença de Camilo e Ana Plácido (OLIVEIRA, 1992).

As velas evocam as vidas que ali habitaram. Chevalier e Gheerbrant rememoram as velas como “símbolo da vida ascendente”, daí serem “a alma dos aniversários” (2019, p. 934). Para Gaston Bacheard, por seu turno, “a chama [da vela] é só, naturalmente só, e deseja permanecer solitária” (1989, p. 36). Entende, assim, a vela como signo da individualização. Corrobora para a transformação da casa-museu de Camilo em casa-memória do escritor, visto que o *décor* se altera nos breves momentos em que os atores se deixam eclipsar pelas personagens. Recupera-se, assim, uma disposição de objetos mais verossímeis ao século XIX, os quais desaparecem quando Teresa Madruga e Mário Barroso reconhecem-se enquanto intérpretes, isto é, quando a casa-memória novamente se transforma em casa-museu. Essa insistência de vida, impulsionada pela inserção das velas, é ainda convocada ao final do filme, numa sequência derradeira em que a câmera nos conduz ao jazigo da família de Freitas Fortuna (Luís Miguel Cintra), amigo de Camilo que lhe concedera a generosidade de que ali fosse sepultado, onde nos deparamos com as velas ainda acesas após seu sepultamento, acompanhadas pela *voz-off*, póstuma, portanto, de Camilo Castelo Branco (Mário Barroso) a proferir: “É bem certo que para além da campa há o que quer que seja que ainda nos prende às coisas mortais. Ai, que frio! Que frio insuportável! Ó carne miserável, custa-te bem a transformar-se em pó” (OLIVEIRA, 1992, 68’46’’-72’52’’).

Essa busca pelo histórico, pela presença, na maneira de erigir a sua casa-memória, ultrapassa o âmbito do habitar n’**O Dia do Desespero**. Renata Soares Junqueira, em **O Cinema Épico de Manoel de Oliveira** (2018),⁹⁶ demonstra a ostensiva referência que MO faz a seu próprio cinema ao longo da película. Ora, sob a perspectiva da casa-memória, apropriando-nos das ideias da estudiosa, vemos, de maneira mais ampla, a produção acerca da vida de Camilo Castelo Branco como uma oportunidade para a construção de uma casa-memória que Manoel de Oliveira realizou de seu próprio cinema. Destarte, Junqueira aponta para a menção a Don Juan, quando Teresa Madruga, diante de um espelho, ao passar-se por Ana Plácido, refere-se a um excerto de George Sand, alcunha de uma escritora francesa, para explicar que publicara um romance em 1871, intitulado **Herança de Lágrimas**, assinando-lhe

⁹⁶ Em 18 de outubro de 2021, em sua apresentação no XXVIII Congresso da ABRAPLIP (Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa), a pesquisadora realizou uma palestra intitulada “Camilo segundo Manoel de Oliveira”, em que reforça tal ideia, afirmando: “Camilo talvez seja apenas um pretexto que o cineasta arrumou para, afinal, falar de si mesmo”.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YU6lIhx0dB0&t=3407s> . Acesso em 22 de fevereiro de 2022, às 17 horas e 05 minutos.

também com um pseudônimo.⁹⁷ A estudiosa recupera, então, **Os Canibais** (1988), “filme em que Dom João é personagem (interpretada por Diogo Dória) e no qual os espelhos desempenham função primordial como objetos cênicos reveladores de que as aparências podem ser enganosas” (JUNQUEIRA, 2018, p. 125-126). Analogamente, Ana Plácido descortina-se enquanto personagem, pois na sequência referida, arranca a peruca, descaracterizando-se e dando-se a conhecer como intérprete. Junqueira relaciona os ventos que sítiam a casa de Seide, por sua vez, durante a apresentação do filho Jorge, ao vendaval e ao subtema da loucura em **Benilde ou a Virgem Mãe** (1975); compara o *duo* Mário Barroso e Teresa Madruga à dupla de visitantes, sob a pele da mesma Teresa Madruga, acompanhada por Diogo Dória, que devassa a casa da Vilarinha em **Visita ou Memórias e Confissões**; aproxima outros detalhes explorados no filme àqueles encontrados em produções precedentes, bem como, verifica afinidades entre o modo de filmar a fachada da casa de Camilo a outras casas que povoam a cinematografia oliveiriana – anteriores e posteriores ao **Dia do Desespero**:

De fato, a casa de Camilo, captada ora em plano panorâmico, ora em plano mais próximo da porta principal, ora com um grande cão a ladrar, preso por uma corrente, ao pé da escadaria da entrada, evoca vários outros casarões antológicos do cinema de Oliveira, como o *atelier* de Julio em **As Pinturas do Meu Irmão Julio** (1967), o de Wanda em **O Passado e o Presente** (1972) e o de **A Divina Comédia**, assim como, vista diacronicamente, reverbera ainda no belo casarão azul de Alfreda em **Espelho Mágico** (2005) e, antes dele, na casa de Ema e do Pai, Paulino Cardeano, em **Vale Abraão** (1993) – filme, aliás, narrado pela *voz-over* de Mário Barroso –, quando na primeira visita de Carlos Paiva, um grande cachorro chamado Jordão, igualmente preso por uma corrente, é desafiado por um atrevido e provocador gato branco, sugerindo os dois animais, respectivamente, a vítima e o seu algoz, ou a parvoíce de Carlos – “Cala-te, Jordão!”, exclama Paulino Cardeano ao cão que ladra ao estranhar o visitante, completando em seguida: “És parvo ou o quê?” – e a astúcia felina da sedutora Ema. (JUNQUEIRA, 2018, p. 126-127)

Partindo-nos dessa diástole, para novo movimento de sístole, verificamos que MO alicerça a sua diegese cinematográfica no já referido componente histórico, assegurado pelo local escolhido para filmar, a casa de Camilo. Todavia, a casa-memória do escritor também esteticamente incorpora o estado melancólico e claustrofóbico em que ele se encontra, a par do que constatamos na análise de **Espelho Mágico**, quanto à transferência para o espaço

⁹⁷ Agustina fará, mais tarde, referência à publicação de Ana Plácido em seu **Camilo: Génio e Figura**, utilizando-se de sua ironia pungente costumeira – “Camilo quis contrariar esse pressuposto do criador, e fundou, com os acontecimentos da sua vida, uma situação. O seu encontro com Ana Plácido, burguesa sentimental que plagia a pretensiosa amazona de *boulevard* que foi George Sand, tornou-se num mesquinho compromisso de honra combinado com certa sensaboria demagógica do amor livre” (2007, p. 30). George Sand fora o pseudônimo da parisiense Amandine Aurore Lucile Dupin (1804 – 1876), baronesa de Dudevant.

doméstico de atributos e situações em que estava envolvida a protagonista Alfreda. Pois bem, o mesmo passa-se em **O Dia do Desespero**.

A começar pelo plano aberto da fachada da casa, que apresenta todas as suas janelas fechadas, pela qual caminha um cão acorrentado em seu curto raio de movimento, ao pé da escada, a estética fílmica apresenta incontáveis signos de fechamento que remetem a uma ambientação claustrofóbica e melancólica. Esse plano, antecedido por uma sequência que combina um *contra-plongée* do interior de um dos cômodos da residência, em que se enquadra uma janela de vidros fechados – a qual nos autoriza ver as árvores no exterior, imagem a que se sobrepõe à suposta *voz-over* de Camilo a lamentar os seus infortúnios, com o topo das árvores em balouço pelo vento lá fora, robustece o valor de claustro a que personagem e espaço são submetidos. Referimo-nos, assim, ao principal plano aberto de ambientação do filme, aquele que estabelece onde a personagem se encontra e vive, bem como aquele que nos situa que estamos diante da casa de Camilo. Além das janelas fechadas, MO filma a fachada, tendo por pano de fundo um dia nublado, o qual diminutamente arrefece a vivacidade das cores no quadro, apresentando-nos uma composição imagética desalumiada, consequentemente, entristecida. Oliveira transfere à casa o contexto situacional de seu protagonista. Abaixo, organizamos outros signos de fechamento dispostos ao longo do filme:

1. A estreiteza dos corredores:



Figura 33: Corredores: signos de fechamento e claustro em **O Dia do Desespero** (OLIVEIRA, 1992).

2. Janelas com as folhas em vidro fechadas:



Figura 34: Janelas: signos de fechamento e claustro em **O Dia do Desespero** (OLIVEIRA, 1992).

3. O *close-up* da expressão desesperada da loucura de Jorge, diante da janela fechada:⁹⁸



⁹⁸ A fisionomia desesperada do filho louco de Camilo, Jorge, diante da janela fechada, recupera outras referências sobre a expressão de desespero que a pintura consagrou, entre elas, **O Desesperado** (1843-1845) do pintor francês Gustave Courbet, pioneiro do realismo pictórico na França, e **O Grito** (1893), constituinte de uma série de quadros do pintor expressionista norueguês Edvard Munch, obra que se celebrizara por retratar uma feição do homem moderno que atravessara o século XIX e inaugurara o século XX, experimentando as profundas transformações do mundo e da sociedade daquele período: a miséria, oriunda do capitalismo industrial, a luta do operariado, duas grandes guerras, as ditaduras europeias, as descobertas e as experiências da psicanálise etc. Justifica-se, portanto, que **O Grito** tenha se tornado a face do homem moderno. Em **O Dia do Desespero**, a semelhança do *close-up* de Jorge com tais obras pictóricas torna-se evidente. Somada à escolha da inserção da janela com as folhas de vidro fechadas, numa composição em que se realçam as grades da peça, acentua-se, claramente, a ideia de claustro.

Figura 35: *Close-up* do desesperado: signos de fechamento e claustro em **O Dia do Desespero** (OLIVEIRA, 1992).



Figura 36: **O Desesperado** (Gustave Courbet, 1843-1845) **Figura 37:** **O Grito** (Edvard Munch, 1893)

4. Excessiva ornamentação no plano e obscuridade cromática:



Figura 38: Excessiva ornamentação no plano e obscuridade cromática: signos de fechamento e claustro em **O Dia do Desespero** (OLIVEIRA, 1992).

Amarrado à restrita casa de Seide, o filme reconstrói esteticamente, na composição espacial de que faz uso, a prisão em que se encontra Camilo em seus infortúnios. Fadado ao sofrimento, o escritor não pode senão desejar o único caminho ao mal incurável do desengano – a morte. “Complementam-se reciprocamente, nesse contexto, funcionando como representações pictóricas da alma [e da mente] do artista atormentado, os dois quadros que a câmera focaliza, em grandes planos, num dos cômodos da casa do escritor” (JUNQUEIRA, 2018, p. 123): uma personificação da imagem da **Liberdade** e uma das ilustrações de **Paraíso Perdido** (1866), realizada pelo pintor e ilustrador francês Gustave Doré, para figurativizar o poema épico homônimo (1667), do poeta inglês John Milton, o qual se debruça sobre a queda do homem. Manoel de Oliveira não apenas produz primeiros-planos das referidas obras, supostamente afixadas nas paredes da casa de Seide, mas insere nos diálogos de Mário Barroso e Teresa Madruga comentários interpretativos quanto às relações daquelas peças e a

situação de Camilo. Lembram-nos os intérpretes de que a aliciante figura feminina, segurando na mão direita um ramo de folhas pequeninas, concomitantemente representa a liberdade e o desejo de alcançá-la. Sendo a morte a única solução para a “liberdade total” (OLIVEIRA, 1992, 26’53’’-26’54’’), a sedutora jovem do quadro indicaria a arrebatadora atração do escritor romântico pela morte, essa senhora fascinante. Com os olhares dirigidos ao desenho de Doré, reconhecem nos traços a concepção de grandes dialéticas metafísicas – “a vitória do bem sobre o mal e do espírito sobre a matéria; o céu contra o mundo; o mundo interior de Camilo – vulcânico e desesperado” (27’30’’-27’46’’) e, por que não, o grande martírio desse anjo caído, Camilo Castelo Branco?

Na economia fílmica, também nos coloca Manoel de Oliveira perante a dialética desse casal outrora apaixonado, agora adaptado, materializando-a na forma de filmar o quarto de ambos, onde dormem em camas separadas. A memória da aparentemente tórrida história de amor entre Camilo e Ana, enquanto grande advogada da liberdade amorosa, em seu rumo irrevogável para a banalidade, é absorvida pela arquitetura da casa-memória, erguida pelo cineasta em sua ficção. No leito do casal, cômodo doméstico prototípico da intimidade protegida, elabora-se uma montagem alternada, a qual exhibe uma dialética dos pontos de vista sobre o relacionamento amoroso já em sua fase frustrada. Assim, concede-se a voz a cada um dos intérpretes, que proferem os textos epistolares de Camilo Castelo Branco e de Ana Plácido, escritos a pessoas de sua confiança, respectivamente, a um amigo e a uma amiga. Nessa sequência, cada um dos atores encontra-se num dos extremos do quarto e a montagem intercala um e outro a enunciar o conteúdo das cartas, evidenciando cada um dos pontos de vista dos amantes e utilizando a configuração funcional do quarto, já dada pelo modo de habitar a casa de seus moradores, enquanto estrutura para potencializar o efeito dialético.

Renove-se agora a perspectiva sobre essa casa-memória[-identidade], para que possamos verificar em que ela se oferece a nós enquanto casa-palco. Pedro Maciel Guimarães, ao analisar a construção espacial no cinema de Manoel de Oliveira, identifica afinidades entre a forma de filmar espaços do cineasta e a de outro realizador, Alain Resnais. Distingue, num desses modos de registrar a espacialidade no audiovisual, “a maneira através da qual a construção espacial serve como reveladora da artificialidade do dispositivo cinematográfico” (2014, p. 193). A análise de Guimarães implica em considerar, para além da configuração espacial *stricto sensu*, a posição dos corpos dos atores no referido espaço e o método de interação desses corpos com o ambiente que os envolve. **N’O Dia do Desespero**, assistimos

aos atores Mário Barroso e Teresa Madruga desmascaramem-se enquanto personagens de ficção, ao identificarem-se como intérpretes das personagens fílmicas Camilo Castelo Branco e Ana Plácido, respectivamente. Em plano americano, posicionado por trás da mesa de trabalho que pertenceu a Camilo, Mário Barroso levanta-se e apresenta-se: “eu sou Mário Barroso, que vai representar e evocar um dos maiores vultos das letras e do romance português do século XIX – Camilo Castelo Branco. Eis o seu retrato no fulgor da vida” (OLIVEIRA, 1992, 13’16’’-13’43’’). No momento em que evoca a imagem pictórica do escritor, a montagem desloca-se para outro plano – um *close-up* da gravura de Camilo. Procedimento correspondente reproduz-se na ocasião que sucede a sequência, em que, em plano próximo, posicionada entre os retratos de Camilo e de Ana Plácido, Teresa Madruga igualmente anuncia-se: “eu sou a atriz Teresa Madruga. Vou encarnar momentos da figura de Ana Plácido. Ana Plácido era uma senhora da alta burguesia da cidade do Porto e foi a última paixão de Camilo Castelo Branco” (14’20’’-14’40’’). Em mecanismo congênere, “didático” (JUNQUEIRA, 2021),⁹⁹ a montagem novamente realiza um *close-up* no plano seguinte, desta vez, no retrato de Ana Plácido.

A familiaridade com o cinema de Oliveira autoriza-nos o reconhecimento do recurso ao desmascaramento ou à denúncia das manobras que a ficção implementa para se construir, como fenómeno recorrente e dileto na obra do realizador. Segundo Guimarães (2012), o cineasta “filma, na mesma medida, atores e personagens, os atores **ao lado**¹⁰⁰ das personagens, num jogo que pressupõe complementação e lateralidade, em vez de anulação ou sobreposição” (p. 168). A adoção de tal “política das formas” (GUIMARÃES in JUNQUEIRA, 2017), demonstra a deliberação do cineasta, adepto a um tipo de cinema avesso àquele cuja linguagem promove um efeito catártico aristotélico, com o objetivo de narcotizar o espectador dentro do universo ficcional, para, sim, estabelecer “um corte brutal na identificação total ou cega entre ‘espectador’ e ‘personagem’, e, sobretudo, entre ‘personagem’ e ‘ator’” (GUIMARÃES, 2012, p. 166). Disso resulta, como assinala o mesmo pesquisador, um carácter documental da feitura fílmica, pois regista-se, para além da diegese cinematográfica, um documento audiovisual sobre “como trabalha um ator”,¹⁰¹ e, conseqüentemente, problematiza-se a representação, com a qual fomos familiarizados pela linguagem clássica do cinema e confronta-a com outras artes – no caso da *mise-en-scène* –

⁹⁹ “Camilo segundo Manoel de Oliveira” Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YU6lIhx0dB0&t=3407s> . Acesso em 22 de fevereiro de 2022, às 17 horas e 05 minutos.

¹⁰⁰ Grifo do autor.

¹⁰¹ *Ibidem*.

com o teatro. Convergindo com as ideias elucidadas por Guimarães (2012), o ator Luís Miguel Cintra assim concedia o seu depoimento acerca da direção do cineasta sobre o elenco:

Nunca esquecerei o dia em que Oliveira pela primeira vez me disse, na minha função de seu actor, o contrário do que diria qualquer outro realizador: “Olhe para a câmara!” E noutro dia diferente (que ele nunca dá lições acabadas) acrescentou: “Lembre-se de que quando você olhar para a câmara está a olhar para a sala de projecção”, podemos nós dizer: “Nada é mais teatral”. Sim, porque no teatro há um jogo ao vivo com a presença do público e porque no teatro ninguém no palco se esquece de que os espectadores estão ali em frente, na plateia, a olhar para nós, e na plateia não há quarta parede que consiga que alguém se esqueça de que os actores estão em cima ou dentro de um palco, num lugar convencional de “representação”. Mas será isto que se faz no teatro, representar para a frente? Muito poucas vezes. No teatro o artifício é o oposto: olhamos sobretudo uns para os outros para parecer que o público não está ali. Mas também as personagens se “quadram” em cena em função dos olhos dos espectadores, como aqui. É em função do que a câmara vê que as figuras se distribuem no espaço, e quase nunca por razões internas à ficção, coisa aliás que confunde muitos actores que aprenderam como regra que no cinema a câmara não existe, é o buraco da fechadura. Não é assim neste cinema. O actor está, como é óbvio e ainda bem, a representar diante de uma câmara, como no teatro diante do público. Quantas vezes Oliveira falseia os olhares dos actores numa situação de face a face, em planos de perfil, em função do que a câmara vê (para que os olhos dos actores não fiquem brancos, sem pupila) ao ponto de os desenquadrar de tal maneira da sua relação natural que a ficção do diálogo que travam passa a ser totalmente artificial? (CINTRA, 2008, p. 35-36)

A preocupação do cineasta em oferecer ao espectador um cinema do qual ele participe, desafiando o próprio repertório estético, evidencia-se nos recursos mobilizados por Manoel de Oliveira para arquitetar uma linguagem fílmica que rompe com a continuidade diegético-cognitiva convencional, em linhas gerais, por Hollywood. Avultam em seu cinema autoral alguns mecanismos reconhecidos pela crítica como marcas de sua poética fílmica. Destacamos, por exemplo, no tocante ao posicionamento do corpo do ator dentro do quadro, a pertinência do olhar, porque, MO corrói nossas expectativas plásticas ao inserir em seus planos personagens que não se entreolham, como bem revelou Cintra. De acordo com António Preto (2018), trata-se de um modo de transferir o confronto intersubjetivo para o exterior da cena, ou seja, de deslocá-lo para a relação entre personagem e espectador, afinal, nas sequências em que as identidades ficcionais falam para a câmara, recusando o olhar do seu interlocutor cênico, elas eventualmente falam a nós.



Figuras 39 e 40: Efeito de artificialidade elaborado pela poética oliveiriana: o olhar e o corpo do ator no espaço de representação – **O Princípio da Incerteza** (2002) e **Singularidades de uma Rapariga Loura** (2009).



Figuras 41 e 42: Efeito de artificialidade da poética oliveiriana: o olhar e o corpo do ator no espaço de representação – **Espelho Mágico** (2005) e **Francisca** (1981).

A cena do cinema de MO privilegia a palavra em detrimento das ações dinâmicas, por exemplo. Sua resistência política sustenta-se na recusa às tendências dominantes de uma produção cinematográfica astronômica, quando se considera, exemplificativamente, a indústria de *blockbusters*, e, portanto, no enjeitamento de vários mecanismos estéticos de que essa mesma indústria lança mão. Entre tais ferramentas, encontra-se o desenvolvimento de ação maximalista, isto é, numa progressão diegética que ocorre de maneira excessivamente movimentada, tanto na variedade de ângulos previsíveis dentro de um plano, quanto na quantidade *raccords*, isto é, de transições entre planos. O tipo de cinema de que falamos não se constrói assim por finalidades estéticas autorais, claro. Contrariamente, é condicionado a determinações mercadológicas por constituir-se, afinal, em mercadoria – de modo que se “subordina a outros interesses, geralmente alheios à arte” (ROSENFELD, 2013, p. 35). Inversamente, Oliveira reduz substancialmente a intensidade performática que faz personagem eclipsar a figura do ator, colocando-os por vezes, como vimos, um fora do outro; renuncia às paletas cromáticas sinteticamente dramáticas, a não ser que intente promover o exato efeito oposto – o de escancarar a artificialidade da ficção; desacerba os sentidos do espectador que o fazem entregar-se em obnubilação à fábula fílmica. Os seus superlativos encontram-se noutras instâncias – nos momentos de contemplação do espaço e de desaceleração discursiva, ou ainda na demasiada manipulação da palavra, a qual, por contrastar consideravelmente da maneira como falamos no cotidiano, uma vez que o

realizador transfere diálogos e excertos dos narradores literários, extraídos diretamente da literatura, para as falas de suas personagens e de seus enunciadores fílmicos em *voz-over*. Prodigioso é o cinema de Manoel de Oliveira em, assim, mostrar-se enquanto artifício – como bem explica, ao discorrer sobre os desafios que os seus filmes impõem ao espectador:

O meu ponto de vista é, precisamente, de pôr o espectador dentro, na caixa e na acção. Assim, o espectador passa de uma atitude passiva e manipulada para uma atitude activa em que ele próprio deve tirar as suas conclusões e fazer a crítica do que vê. Há uma tendência no cinema que consiste em atrair a simpatia do espectador para o lado da polícia ou do criminoso, “este é o bom, aquele é o mau”. Pelo contrário. O espectador deve ser activo e fazer o seu próprio julgamento. Não deve ser amorfo. Parte-se do princípio de que o público é estúpido, bloqueando-lhe as suas qualidades de análise e de inteligência. Se é amorfo, perde toda a iniciativa. [...]. É necessário, pelo contrário, fazer uso das qualidades do espectador. Mas ele está viciado. Isto cria um mau público. (OLIVEIRA apud BAECQUE & PARSI, 1999, p. 127)

Com vistas a tal fim, Manoel de Oliveira também se vale de uma constelação de objetos que povoam o espaço doméstico de suas casas ficcionais, as quais se transformam em casas-palco para ora sugerir, ora escancarar os efeitos de artificialidade. Explora janelas como molduras, sinalizando tratar-se de uma composição ostensivamente montada; duplica as silhuetas das personagens em espelhos, reflexos nas superfícies envidraçadas ou em esculturas e quadros inseridos no *décor*, ora rompendo com uma suposta noção de unidade e integridade das identidades ficcionais; ora para descaracterizar o intérprete enquanto personagem – ,beneficia-se do manuseamento de cortinas pelos corpos dos atores – tanto enquanto índices de denúncia das aparências *versus* sua essência, no âmbito das relações sociais,¹⁰² quanto no da arquitetura artística, uma vez que, num teatro, a funcionalidade das cortinas obedece aos princípios da *mise-en-scène* – ocultar os bastidores e os cenários momentaneamente, atribuir ênfase –, bem como demarcar o território do palco, distinto daquele destinado à plateia –, atribuições oportunas à problematização da representação, realizada por Oliveira em seus filmes, sobretudo pelo confronto que promove entre a linguagem do cinema e a das demais artes, principalmente a teatral. Recorrentes verificam-se ainda as composições em que os corpos dos atores permanecem imóveis, configurando uma disposição espacial análoga àquelas que apreciamos na pintura, como se transfigurassem-se em personagens de um quadro vivo. A propósito da elaboração desses *tableaux vivants*, Preto (2008) reafirma a

¹⁰² Aludimos, em **O Princípio da Incerteza** (2002), à sequência em que, durante a festa de casamento de Camila (Leonor Baldaque) e António Clara (Ivo Canelas), os noivos cortam o bolo, emoldurados por um par de cortinas vermelhas. A obstrução de trilha sonora musical, aliada à composição espacial e ao ruidoso ambiente da festa, denotam a celebração do matrimônio enquanto ritual social e, naquele caso, num grande fingimento, que exclui a pressuposição de existência dum amor verdadeiro entre o casal. Reforça-se, desse modo, a ideia de casamento enquanto convenção.

desaceleração da ação em detrimento da mobilidade da palavra: “numa sucessão de quadros estáticos onde a duração dos planos permite uma apreciação detalhada da imagem, em toda a sua extensão e profundidade, e o movimento resulta mais das palavras e dos sons do que da variação visual” (PRETO, 2008, p. 34). Nos planos em que os quadros são assim ordenados, “Oliveira não se limita a contextualizar o cinema numa longa tradição iconográfica”,¹⁰³ porque corrói a normatividade de uma mobilidade indispensável à arte cinematográfica, esquadrinhando “reequacionamento da sua aptidão expressiva, demonstrando assim que a acção e o sentido nem sempre são directamente proporcionais: um acontecimento mínimo pode desencadear uma significação maior”.¹⁰⁴ Estes recursos enumerados comprovam-se mais facilmente quando verificados *frames* selecionados de filmes distintos:

1) As janelas:



Figuras 43 e 44: As janelas enquanto molduras, como demonstração de ostensiva teatralidade em *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009).

2) Os espelhos:



Figura 45: Teresa Madruga descaracteriza-se enquanto personagem, n’*O Dia do Desespero* (1992).



Figura 46: Em *Espelho Mágico* (2005), como a própria escolha do título sugere, MO recusa a convencionalidade do *flashback*, projetando no espelho do guarda-roupa de Alfreda, cuja moldura é realçada no quadro, as suas memórias de viagem.

3) Os *tableaux vivants*:

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ *Ibidem.*



Figuras 47 e 48: *Francisca* (1981) e *Amor de Perdição* (1978): pausa na mobilidade do corpo de atores e figurantes.

4) As cortinas:



Figura 49: Em *O Passado e o Presente* (1972), Vanda (Maria de Saisset) e Ricardo (Alberto Inácio) coreografam um artificial vaivém na sala de estar da casa do casal, tendo como pano de fundo um par de cortinas.



Figura 50: Em *O Dia do Desespero*, Teresa Madruga, que se apresenta enquanto intérprete de Ana Plácido, fecha as cortinas utilizadas para separar os extremos do quarto do casal, onde Ana e Camilo dormiam em camas separadas, enquanto, ao invés de enunciar a própria voz da personagem, narra-lhe as desventuras.

Comparado às fórmulas prontas dos excessivos *blockbusters* estadunidenses, inquestionavelmente o cinema das maiores bilheterias e de orçamentos elevadíssimos, deparamo-nos, no limiar oposto, com a poética fílmica oliveiriana a desenvolver-se artesanalmente, na mesma proporção que reivindica o seu lugar enquanto obra de arte. Referindo-se também ao cinema de Manoel de Oliveira, Renata Soares Junqueira viria a definir essa estética fílmica que se elabora na contramão das estratégias cinematográficas dominantes, a mobilizar efeitos formais disjuntivos, a partir da terminologia “cinema épico”:

Chamemos de “cinema épico” o cinema de discurso opaco, crítico, autorreflexivo, não-ilusionista (não-aristotélico, portanto), similar ao que Brecht propunha para o teatro em alternativa ao dramático que é, como se sabe, propício à produção do efeito catártico preconizado por Aristóteles. Quero referir-me ao cinema crítico, de resistência, de Godard, de Manoel de Oliveira, de Glauber Rocha etc. (JUNQUEIRA, 2017)¹⁰⁵

Afiliado ao grupo de artistas que não apenas atravessou a transição do século XIX ao XX, em todas as suas profundas metamorfoses, conflitos e misérias, mas enfrentou as encruzilhadas de uma grande e inevitável crise do drama burguês (SZONDI, 2001), Bertolt Brecht (1898-1956) insistentemente perseguiu uma indagação quanto à possibilidade da arte adequar-se ao *zeitgeist* novecentista: “poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?” (BRECHT, 1978, p. 5). Antecessor à filmografia de Manoel de Oliveira, Brecht, analogamente ao que o cineasta futuramente faria,¹⁰⁶ preocupara-se em retratar a sua época no teatro, a partir de um método estético que configurasse uma experiência social e, portanto, fosse propulsor de transformação. O dramaturgo alemão igualmente refutara o entorpecimento do público, promovido pelo então teatro dramático, implementando um modelo teatral que retirasse a plateia desse lugar passivo em relação à obra que contempla, propelindo-o à problematização e à intervenção. O teatro de Brecht sustenta-se, assim, sobre um alicerce social. Com vistas a cumprir tal fim, precisa considerar conteúdo e forma enquanto instâncias distintas, bem como refutar os princípios dramáticos aristotélicos, cujo propósito catártico delega ao público uma posição muito confortável em relação àquilo que vê no palco. Tal entendimento faz com que o dramaturgo nomeie a própria forma dramática como “teatro não-

¹⁰⁵ Excerto retirado do resumo escrito pela estudiosa para a sua apresentação, intitulada “O Uso da Cor no Cinema Épico de Manoel de Oliveira e Glauber Rocha” (2017), na FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) da Universidade de São Paulo – USP. Disponível em: <http://celp.fflch.usp.br/node/373>. Acesso em 10 de março, às 9 horas e 06 minutos.

¹⁰⁶ A produção cinematográfica mais substancial de Manoel de Oliveira ocorre após o falecimento de Bertolt Brecht, em 1956.

aristotélico”. Embora a adoção de um viés político em Manoel de Oliveira encontre-se menos no âmbito de motor social e irrevogavelmente num diálogo quanto à forma da arquitetura cinematográfica, as modificações realizadas por Brecht no teatro lançam luz às subversões estéticas que Oliveira elabora em seus filmes:

| FORMA DRAMÁTICA DE TEATRO | FORMA ÉPICA DE TEATRO |
|---|---|
| A cena “personifica” um acontecimento. | Narra-o. |
| Envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade. Proporciona-lhe sentimentos. | Faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade. Força-o a tomar decisões. |
| Leva-o a viver uma experiência. O espectador é transferido para dentro da ação. | Proporciona-lhe visão do mundo. É colocado diante da ação. |
| É trabalhado com sugestões. Os sentimentos permanecem os mesmos. | É trabalhado com argumentos. São impelidos para um conscientização. |
| Parte-se do princípio de que o homem é conhecido. | O homem é objeto de análise. |
| O homem é imutável. | O homem é suscetível de ser modificado e de modificar. |
| Tensão no desenlace da ação. | Tensão no decurso da ação. |
| Uma cena em função da outra. Os acontecimentos decorrem linearmente. | Cada cena em função de si mesma. Decorrem em curva. |
| Natura non facit saltus. (tudo na natureza é gradativo) | Facit saltus. (nem tudo é gradativo) |
| O mundo como é. | O mundo como será. |
| O homem é obrigado. Suas inclinações. | O mundo deve. Seus motivos. |
| O pensamento determina o ser. | O ser social determina o pensamento. |

Tabela 1 – Forma dramática de teatro e forma épica de teatro (BRECHT, 1978, p. 16).

O sistema em que o teatro épico se organiza, segundo os **Estudos sobre Teatro** (1978) de Brecht, oferece à representação uma nova metodologia dramática – didática e militante – a qual mobiliza a contaminação da forma dramática pela épica, uma vez que recorre a procedimentos narrativos, inclusive ao recurso à tela de projeção audiovisual sobre o palco, ao mesmo tempo que subverte a matéria aristotélica, porque, para Aristóteles, o épico e o dramático eram instâncias consideradas separadamente, isto é, constituíam formas de representação, ou de imitação, distintas. Sob o propósito de apresentar uma *praxis* dramática adequada ao princípio de uma mundividência social e política passível de modificação, a nova linguagem brechtiana, fazendo eco a outros modelos subversivos que vinham, em sua época, realizando performances em palcos que feriam a normatividade do drama burguês, Brecht reconhece o impacto sensorial de estranhamento que o seu teatro provoca no público que o assiste. Contrariamente aos preceitos de Aristóteles na **Poética**, denomina os efeitos

mobilizados pelo seu teatro não-aristotélico, de efeito de distanciamento, o qual contradiz o efeito catártico:

O objetivo desta técnica do efeito de distanciamento era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos. Os meios empregados para tal eram de natureza artística. Para a utilização deste efeito, segundo o objetivo já mencionado, é condição necessária que no palco e na sala de espetáculos não se produza qualquer atmosfera mágica e que não surja também nenhum ‘campo de hipnose’. [...] nem tampouco produzir, através de um ritmo adequado da fala, determinado estado de alma. Não se pretendia ‘inflamar’ o público dando-se rédea solta ao temperamento, nem ‘arrebata-lo’ com uma representação feita de músculos contraídos. Não se aspirava, em suma, pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado. (BRECHT, 1978, p. 103-104)

Alinhado à política contestatária de um ilusionismo fílmico, correspondente ao que Bertolt Brecht realizara na arte dramática, Manoel de Oliveira equipara-se a outros cineastas que aderiram à mesma orientação, tais como Jean-Luc Godard e, no caso brasileiro, Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha e outros expoentes do Cinema Novo, preservando as especificidades autorais desses realizadores, entretanto, lançando luz à resistência que representaram à padronização cinematográfica formal, determinada pela indústria. Reconhece-se em todos eles um valor ideológico, afinal, a mesma linguagem cinematográfica de fascínio que se normatizou no cinema graças ao seu alcance, ao seu volume e às relações de poder da indústria, coloca a sua prática a serviço da manutenção de interesses de classe e da obstrução de caminhos alternativos para a solução de problemas, principalmente no âmbito social. “Os anti-ilusionistas optam por desmistificar, por conscientizar o público sobre os códigos invisíveis, quer sejam eles códigos de perspectiva, de dramaturgia ou de poder político e econômico” (STAM, 1981, p. 143). Isto posto, denominamos **casa-palco**, em alternativa à casa-memória, as casas ficcionais do cinema de Manoel de Oliveira em que, analogamente a Brecht no teatro, o cineasta contesta em sua *praxis* cinematográfica a organização formal da linguagem clássica, mobilizando também a arquitetura do espaço doméstico ficcional e de seus componentes para problematizar a representação. Exemplificativamente, constituem possibilidades interpretativas de casa-palco a residência de Vanda em **O Passado e o Presente**; a de Benilde, em **Benilde ou a Virgem Mãe**; as moradas das famílias Botelho e de Albuquerque, em **Amor de Perdição**; a trágica quinta do Lodeiro, em **Francisca**, a morada do sedutor Visconde d’Aveleda, n’**Os Canibais**; a casa de alienados n’**A Divina Comédia**, a casa de Camilo, n’**O Dia do Desespero**; as quintas de **Vale Abraão**; a casa de Leonor e Rogério, em **Party**; o Salto da Senhora, n’**O Princípio da Incerteza** e a mansão dos Bahia, em **Espelho Mágico**; entre outras.

CAPÍTULO 2: UMA VISITA À TEORIA

“Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E – mesmo que se não queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem – pode ao menos admitir-se que todo estado de alma se pode representar por uma paisagem. Se eu disser ‘Há sol nos meus pensamentos’, ninguém compreenderá que os meus pensamentos estão tristes”.
(PESSOA, 1981, p. 77)

No fim dos anos de 1980, Antonio Dimas chamava a atenção, em seu livro-síntese sobre o espaço na literatura, **Espaço e Romance** (1987), para a insuficiência de estudos sobre o espaço – se comparados àqueles dedicados às demais categorias da narrativa nos estudos literários. Afirmava que “no quadro de sofisticação crítica a que chegaram os estudos sobre o romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do espaço não encontrou receptividade sistemática” (DIMAS, 1987, p. 6). Na mesma direção segue Luis Alberto Brandão, que ao construir um panorama das **Teorias do Espaço Literário**, convoca as reflexões do geógrafo estadunidense Edward W. Soja, segundo as quais até o século XIX se reconhece “nas análises sociais” a tendência de “privilegiar o tempo e a história em detrimento do espaço e da geografia” (BRANDÃO, 2013, p. 20). Também Michel Foucault¹⁰⁷ identifica o favorecimento da História, sobretudo no século XIX. Todavia, infere que o século XX seria o tempo de uma epistemologia do espaço:

Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza a sua trama. (FOUCAULT, 2006, p. 411)

No cenário acadêmico brasileiro da atualidade, pudemos acompanhar, até o ano de 2019, que antecedeu a pandemia do novo coronavírus, uma intensa reversão dessa disposição,

¹⁰⁷ Na entrevista concedida aos editores da revista de geografia e de geopolítica *Hérodote*, Foucault é questionado quanto ao tangenciamento da Geografia em sua obra, ao que responde jamais ter pretendido elaborar um projeto intelectual capaz de oferecer um painel de todas as ciências. Noutro momento, afirma a atração da filosofia pelos recortes no Tempo devido à dimensão polêmica que a História fomenta. Por fim, reconhece a pouca dedicação das demais ciências para o estudo do espaço e justifica: “o espaço era tratado como morto, estabelecido, não dialético. O tempo, ao contrário, era riqueza, fecundidade, vida, dialética”. *“Space was treated as the dead, the fixed, the undialectical, the immobile. Time, on the contrary, was richness, fecundity, life, dialect”* (FOUCAULT, 1980, p. 71).

da qual as próprias publicações de Brandão,¹⁰⁸ no Brasil, são sintomáticas. A Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, campus de Araraquara, ofereceu (2019) a primeira disciplina¹⁰⁹ do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários dedicada exclusivamente aos estudos do espaço na narrativa. O GEN (Grupo de Estudos da Narrativa), também ligado ao PPGELi,¹¹⁰ destinou os seus encontros naquele ano à reflexão acerca do espaço. Ainda em 2019, realizaram-se eventos na Universidade Federal do Piauí, UFPI, a “VII Jornada internacional de Estudos sobre o Espaço Literário”; na Universidade Federal do Maranhão, UFMA, o “I Encontro Internacional de Paisagem em Literatura”, e na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, UERJ, o “Rio de Janeiro e Lisboa – Cidades Literárias”.

Atravessar essas incursões que pensam o espaço ficcional na atualidade é navegar pelas águas da interdisciplinaridade. Como demonstra Brandão (2013), a terminologia “espaço” é empregada nos mais variados domínios do saber, do que resulta grande elasticidade de acepções. Segundo Courtés & Greimas, os quais igualmente sinalizavam tal flexibilidade terminológica,

[...] [o] denominador comum seria o ser considerado como um objeto construído (que comporta elementos descontínuos) a partir da extensão, encarada esta como uma grandeza plena, sem solução de continuidade. A construção do objeto-espaço pode ser examinada do ponto de vista geométrico (esvaziada qualquer outra propriedade), do ponto de vista psicofisiológico (como emergência progressiva das qualidades espaciais a partir da confusão original), ou do ponto de vista sócio-cultural (*sic*) (como a organização cultural da natureza: exemplo, o espaço construído). (COURTÉS & GREIMAS, 1983, p. 156)

Os semioticistas atentam para a especificidade do termo, a qual deve conter as “propriedades visuais” do espaço. Sua definição abriga elementos nucleares para o entendimento mais amplo do espaço – a consideração normativa de suas formas e a sua relação de funcionalidade a partir da perspectiva humana, isto é, da utilização do espaço pelo homem. Convém realçar que a publicação do **Dicionário de Semiótica** (1979) de Courtés e Greimas data de um período em que o verbete “espaço” passara a constar dos grandes volumes de orientação nos estudos literários. O levantamento de Luis Alberto Brandão sinaliza que esse registro acontece em fins de 1960, paralelamente “à difusão dos debates estruturalistas”¹¹¹ (2013, p. 51).

¹⁰⁸ Cf. **Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis** (BRANDÃO & OLIVEIRA, 2001) e **Teorias do Espaço Literário** (2013).

¹⁰⁹ Intitulada “Espacialidade Narrativa”, a disciplina foi ministrada pela Prof^ª. Dr^ª. Juliana Santini.

¹¹⁰ Programa de Pós-graduação em Estudos Literários.

¹¹¹ “Não consta o verbete ‘espaço’ em J. A. Cuddon, **A Dictionary of Literary Terms**; M. H. Abrams, **A Glossary of Literary Terms**; J. Childers; G. Hentzi, **The Columbia Dictionary of Modern Literature and Cultural Criticism**” (BRANDÃO, 2013, p. 51).

Devido à sua amplitude, compreende-se, no arcabouço da crítica literária, o fato “de substituir-se a definição do termo pela elaboração de tipologias a partir dele” (BRANDÃO, 2013, p. 51). Nesse manancial de especificidades, deparamo-nos com “espaço físico, geográfico, social, histórico, simbólico, literário, urbano, psicológico, dentre outros” (BARBIERI, 2008, p. 9). No retrato da abrangência, vê-se um ponto de equilíbrio: a busca pela particularidade, amparada pela pesquisa espalhada em várias áreas do conhecimento.

Na rota de Brandão (2013), no âmbito da filosofia, aludimos ao conceito de espaço em Kant, cuja perspectiva contaminada pelo Idealismo alemão reflexiona o mundo a partir dos sujeitos pensantes. “Tempo” e “Espaço” são duas das subseções de seu **Crítica da Razão Pura**, tendo sido incluídos nas ponderações acerca da “Estética Transcendental”. Para o pensador, o espaço, bem como o tempo, constitui categoria basilar da percepção humana (OTTE, 2007, p. 231). Se o ponto de partida do pensamento encontra-se na sensibilidade, deve existir algum detonador “*a priori*”, alguma forma pura universal, contida no espírito, que a propicie. Entre as possibilidades de intuição prévia está o espaço, como explica a interpretação de Kant:

Com efeito, para que eu possa referir certas sensações a qualquer coisa de exterior a mim (quer dizer, a qualquer coisa colocada em outro lugar do espaço diverso do que ocupo), e, para que possa representar as coisas como de fora e ao lado umas das outras, e, por conseguinte, como não sendo somente diferentes, mas colocadas em lugares diferentes, deve existir já em princípio a representação do espaço. Esta representação não pode, pois, nascer por experiência das relações dos fenômenos exteriores, sendo que estas só são possíveis mediante a sua prévia existência. (KANT, 1781, p. 16-17)

De fato, as ponderações do filósofo estabelecem uma condição apriorística para o espaço. Porém, apesar de ser concebido como algo dado, ele só pode existir enquanto conceito em função do homem, “com a capacidade formal que ele [o sujeito] tem de ser afetado por objetos e de receber assim uma representação imediata, quer dizer, uma intuição, por conseguinte como forma do sentido exterior em geral” (KANT, 1781, p. 18). Vejam que as consequências das ideias kantianas para os estudos do espaço ficcional sucedem no entendimento de que, como *background* da realidade, ele constituiria categoria de menor valor estético, pois posicionar-se-ia prioritariamente na dimensão extraficcional. Luis Alberto Brandão aponta para a importância das manifestações artísticas de vanguarda, no início do século XX, para questionamentos dessa direção de pensamento quanto aos estudos do espaço, porque a “crise dos paradigmas de representação” também acarretou a “recusa de um

pensamento essencializador e o interesse nas formas de mediação entre sujeito e o objeto de conhecimento ou da prática” (2013, p. 55).

De maneira mais consistente e sob uma abordagem fenomenológica, Heidegger, por sua vez, correlacionou o seu conceito de espaço à essência do ser. Em conferência pronunciada na cidade alemã de Darmstadt, proferiu um discurso em que associou “Construir, Habitar, Pensar”. O seu texto alarga a ideia de habitar, aproximando-a do sentimento de conforto e de acolhimento experimentados pelo sujeito, em determinados lugares, e afasta-a da precisa condição de existência numa habitação. Para ele, “habitar seria, em todo caso, o fim que se impõe a todo construir. Habitar e construir encontram-se, assim, numa relação de meios e fins” (HEIDEGGER, 1954, p. 1). E prossegue: “habitar é bem mais um demorar-se junto às coisas. Enquanto resguardo, o habitar preserva a quadratura¹¹² naquilo junto a que os mortais se demoram: nas coisas” (p. 4). Correlacionado à segurança, ao vínculo e a uma dimensão afetiva, o habitar para Heidegger compreende a possibilidade de estreitar laços num lugar, não necessariamente numa casa. O seu raciocínio conclui que uma residência pode ou não propiciar a experiência do habitar. Essa dilatação de formulação mostra-se oportuna para a reflexão do filósofo sobre a concatenação, no âmbito da linguagem, entre o habitar e o construir – a qual culmina na noção de que toda construção tem uma predisposição a oferecer um habitar ao homem, ou melhor, o homem constrói movido pela sua necessidade de habitar:

O que diz então construir?¹¹³ A palavra do antigo alto-alemão usada para dizer construir, "*buan*", significa habitar. Diz: permanecer, morar. O significado próprio do verbo *bauen* (construir), a saber, habitar, perdeu-se. Um vestígio encontra-se resguardado ainda na palavra "*Nachbar*", vizinho. O *Nachbar* (vizinho) é o "*Nachgebur*", o "*Nachgebauer*", aquele que habita a proximidade. Os verbos *buri*, *büren*, *beuren*, *beuron* significam todos eles o habitar, as estâncias e circunstâncias do habitar. Sem dúvida, a antiga palavra *buan* não diz apenas que construir é propriamente habitar, mas também nos acena como devemos pensar o habitar que aí se nomeia. Quando se fala em habitar, representa-se costumeiramente um comportamento que o homem cumpre e realiza em meio a vários outros modos de comportamento. (HEIDEGGER, 1954, p. 2)

Sendo o habitar um comportamento consubstancial ao homem, como aponta Heidegger, entende-se o porquê de uma habitação não ser condição *sine qua non* para se assegurar a ocorrência dum habitar, embora para ele só seja possível “habitar o que se

¹¹² Heidegger entende por “quadratura” o modo primordial de existência do homem sobre o mundo. Os elementos que concebem essa forma originária são: a permanência sob o céu, sobre a terra, perante os deuses e em comunidade com os demais mortais.

¹¹³ O dicionário alemão-português **Langenscheidt** registra como tradução para o verbo construir os seguintes lexemas: *bauen*, *bilden* e *konstruieren*.

constrói” (p. 1). Ao elucidar uma perspectiva linguística do verbo,¹¹⁴ o pensador alemão afirma que “o antigo saxão ‘*wuon*’, o gótico ‘*wunian*’ significam permanecer, ‘de-morar-se’. O gótico ‘*wunian*’ diz, porém, com clareza ainda maior, como se dá a experiência desse permanecer. *Wunian* diz: ser e estar apaziguado, ser e permanecer em paz” (p. 3). E prossegue:

A palavra *Friede* (paz) significa o livre, *Freie*, *Frye*, e *fry* diz: preservado do dano e da ameaça, preservado de..., ou seja, resguardado. Libertar-se significa propriamente resguardar. Resguardar não é simplesmente não fazer nada com aquilo que se resguarda. Resguardar é, em sentido próprio, algo positivo e acontece quando deixamos alguma coisa entregue de antemão ao seu vigor de essência, quando devolvemos, de maneira própria, alguma coisa ao abrigo de sua essência, seguindo a correspondência com a palavra libertar (*freien*): libertar para a paz de um abrigo. Habitar, ser trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. O traço fundamental do habitar é esse resguardo. (HEIDEGGER, 1954, p. 3)

Percebam que o conceito que Heidegger desenvolve acerca do habitar se alinha à representação do habitar a casa no cinema de Manoel de Oliveira em **Visita ou Memórias e Confissões** – um espaço onde o homem se protege e é, – um meio que lhe proporciona a travessia pelo tempo e pelas tormentas até a aproximação da morte. Ainda em Heidegger, essa ânsia humana por habitar, que resulta no construir, constitui o ponto de partida para as definições de lugar e de espaço. Para ele, a construção, ou seja, a edificação de algo, origina um lugar. Se tomarmos uma ponte como exemplo, veremos que, “antes da ponte existir, existem ao longo do rio muitas posições que podem ser ocupadas por alguma coisa. Dentre essas muitas posições, uma pode se tornar um lugar e, isso, através da ponte. A ponte não se situa num lugar. É da própria ponte que surge um lugar” (p. 6). O estabelecimento de lugares, por sua vez, viabiliza o espaço. “Espaço é algo espaçado, arrumado, liberado, num limite, em grego *πέρας*. O limite não é onde uma coisa **termina, mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência**. Isso explica por que a palavra grega para dizer conceito é *ορισμός*, limite”.¹¹⁵ Se, como expõe Heidegger, o espaço é determinado por um arranjo das posições de coisas construídas e, por isso, de lugares por onde o homem transita, entendemos a casa como edificação que concebe um espaço, cujas possibilidades interpretativas na ficção muito nos interessam. Nesse sentido, a obra de Gaston Bachelard, como já anunciamos, oferece-nos contributo profícuo.

¹¹⁴ No dicionário **Langenscheidt**, encontramos o registro *wohnen*, para “habitar”.

¹¹⁵ *Ibidem*.

Bachelard transmitiu-nos um fecundo legado, sobretudo quanto aos seus estudos acerca da imagem poética enquanto aporte para o exame do espaço ficcional. Quando pensa o imaginário, o intelectual francês atravessa um caminho antropológico, aprofunda-se na hermenêutica das imagens que fundam a concepção literária e, por consequência, porque a filosofia bachelardiana entende o sistema simbólico como instância capaz de se metamorfosear e de renascer, alcança não apenas o âmbito humano, mas o cultural.

Os seus **A Poética do Espaço**, **A Terra e os Devaneios do Repouso** e **A Água e os Sonhos**, explorados neste trabalho por uma motivação manifesta – a pesquisa quanto ao espaço, mais precisamente o espaço da casa circundado pelo rio Douro, condições em que se encontram as obras de Agustina Bessa-Luís e de Manoel de Oliveira –, trazem parte do amplo estudo de Bachelard acerca dos quatro elementos, o qual se debruça sobre a poesia enquanto material de conhecimento, uma vez que o gênero lírico abriga as camadas mais profundas do ser e do sensível.

Denominado fenomenológico, o método de Bachelard consta da abrangência da imagem na qualidade de instância objetiva e no seu confronto em perspectiva com o sujeito – alcançando não apenas as possibilidades interpretativas da imagem, mas os sentimentos que ela desperta nesse sujeito. Ao investigar a hermenêutica simbólica da matéria, o pensador francês dedicou-se a estudos que refletem sobre o espaço literário, bem como se deteve nesse objeto. Dentre as seções exploradas em seu **A Poética do Espaço**, a casa, os seus cômodos e elementos constitutivos ocupam extensão privilegiada.

Para Bachelard (2019), olhar para o interior das coisas constitui uma disposição do homem. O desejo de explorar a intimidade origina-se na nossa inclinação em tocar o aspecto mais primitivo do universo. Essa sanha por atravessar uma fronteira adentro, de aventurar-se pelos interiores verifica-se no nono capítulo de **A Alma dos Ricos**, intitulado “Para que saibam o que se passou no túnel” (BESSA-LUÍS, 2003, p. 307). Nessa seção do romance, o estado de coma da protagonista, Alfreda, é figurativizado através de sua passagem por um túnel, onde graças à supressão do tempo, ela pode se reencontrar com a sua genealogia, encarnada pela avó Silva e suas filhas. Esse espaço de devaneio, ao qual Bachelard confere particular atenção, por ser ele a dimensão mais livre da linguagem, desprovida de censura, ocasiona a Alfreda o reconhecimento de figuras célebres, tais como Cleópatra, Herodes e até mesmo Churchill. A sua viagem pela confusão avança enquanto, no enfoque da realidade, era capaz de perceber a movimentação de pessoas dentro de seu quarto, contudo; “o túnel era mais aliciante” (p. 311).

Em **Espelho Mágico**, Manoel de Oliveira também faz referência ao acesso de Alfreda a esse estado primitivo. Transfere a experiência da protagonista ao diálogo entabulado por José Luciano e o Falsário, Filipe Quinta, enquanto Abril os testemunha, de maneira que desenredam a ideia de passagem pelo interior do túnel nas “duas pontas da vida”¹¹⁶ humana:

José Luciano: O Bahia disse que a Alfreda, quando veio a si do estado de coma, lhe contou ter visto num momento uma luz ao fundo do túnel. [...] uma luz ao fundo do túnel.

Falsário: Sim, mas é correto dizer-se.

José Luciano: Sabes, Filipe, eu tive [sic] a meditar sobre isto e veio-me esta ideia à cabeça: a de que isso será o retorno da remota visão que terá ficado no subconsciente do bebê, quando este sai do ventre da mãe. Essa luz ao fundo do túnel será então o retorno à memória esquecida do bebê. (OLIVEIRA, 2005, 127’59’’ – 128’37’)

Por perseguir essa disposição humana em desbravar certa topografia interiorista, denúncia do interesse do homem pela intimidade, Bachelard propõe-se a investigar a imagem da casa em sua dimensão mais profunda, ou como ele mesmo define, “encontrar a concha inicial em toda moradia, no próprio castelo” (1989, p. 24). Do seu ponto de vista, “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (p. 27).

As ponderações de Bachelard, exemplificadas através dos versos selecionados pelo filósofo, prontamente transportam-nos por uma escrita da casa. Nessa direção, como desconsiderarmos Odisseu, que no poema homérico atravessa um sem-número de aventuras movido pela sua obsessão de regresso ao lar? Ademais, conhecendo **Hamlet**, não se pode deixar de rememorar o seu diálogo com Guildenstern e Rosencrantz, em que o herói shakespeariano reconhece o mundo como uma prisão, “sendo a Dinamarca uma das piores” (SHAKESPEARE, 2017, p. 226) –, constatação que desencadeia uma das suas linhas mais célebres: “oh Deus, eu poderia viver preso numa casca de noz e me sentir um rei de espaços infinitos, se não fossem os maus sonhos que tenho”. Hamlet, em sua meditação acerca do “*being bounded in a nutshell*”, reconhece na casca de noz um espaço protetor, com função de concha, capaz de salvaguardar das hostilidades do externo. Estar isolado numa casca de noz pode significar encontrar-se fechado consigo, dentro da própria consciência. A metáfora recupera a concepção de interioridade como recinto da unidade do sujeito, de maneira que “no interior do ser, no ser do interior, um calor acolhe o ser, envolve-o” (BACHELARD, 1989, p. 27).

¹¹⁶ Expressão notabilizada por Machado de Assis em **Dom Casmurro** (1899).

No caso da escrita da casa na literatura brasileira, emblemático é um dos mais populares romances de Machado de Assis, no qual um narrador-protagonista-escritor em idade avançada, obstinado pelas próprias memórias, mandou “reproduzir no Engenho Novo” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 7) a casa em que havia sido criado “na antiga rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra [a casa natal], que desapareceu”. O mesmo **Dom Casmurro**, ao narrar a aproximação com o amigo Ezequiel Escobar, constrói uma analogia entre a casa e o homem:

A princípio fui tímido, mas ele fez-se entrado na minha confiança. [...]. Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até ao fundo do quintal. A **alma da gente, como sabes, é uma casa** assim disposta, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas, ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. Outrossim, capelas e bazares, simples alpendres ou paços suntuosos. (ASSIS, 2008, p. 138-139)¹¹⁷

As observações de Bento Santiago estabelecem a ideia de corpo enquanto análogo à casa, espécie de imaginário já referido neste trabalho por uma afirmação de Manoel de Oliveira, que identifica o corpo como morada primeira do homem. Recorrentes são sistemas simbólicos dessa associação; afinal, “não seria possível considerar a casa como reduto do espaço doméstico, perante a ausência do corpo” (RAMOS, 2010, p. 49). Destarte, “a habitação, a casa e o círculo do seu espaço doméstico são o registo desse corpo, físico, tridimensional e em movimento”. Chevalier & Gheerbrant (2019) registram a imagem do reconhecimento do próprio corpo com a ideia de casa, com destaque para correspondências dessa analogia no Budismo. Outrossim, identificam na psicanálise tal reconhecimento, como argumento para reforçar a recorrência da imagem:

O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência: os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizaria o local das transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2019, p. 197)

Na poesia brasileira, João Cabral de Melo Neto realiza o mesmo movimento, ao correlacionar o corpo feminino à textura de uma casa:

A Mulher e a Casa

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

¹¹⁷ Grifo nosso.

Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
com seus vazios, com o nada;
pelos espaços de dentro,
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:
seus recintos, suas áreas,
organizando-se dentro
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,
paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la. (MELO NETO, 1994, p. 241-242)

Embora Bachelard constitua o alicerce teórico-filosófico primordial deste trabalho, o domínio da filosofia oferece-nos outros valiosos contributos para uma investigação acerca do espaço doméstico, isto é, a maneira como a domesticidade estabelece-se em perspectiva relacional com o mundo, posto que não se pode negligenciar o seu caráter de unidade com ele. Compatíveis com esta reflexão revelam-se as elucubrações de Michel Foucault, as quais voltam-se para o espaço de fora. Apontando o espaço no século XX enquanto centro epistemológico, como acima pontuamos, Foucault correlaciona tal mudança de rota aos desdobramentos científicos da obra de Galileu Galilei (1564-1642), três séculos antes. Para o pensador, a comprovação do físico italiano de que os demais corpos celestes não orbitavam a Terra e, portanto, não ocupávamos o centro do universo, fez cair por terra a teoria geocêntrica – cuja consequência se observa na transformação do pensamento acerca da hierarquização do

espaço medieval –, de que resultaram as inquietações acerca do posicionamento do homem no mundo e em relação à humanidade e suas práticas.

Em conferência de 1967, as reflexões foucaultianas debruçavam-se sobre o espaço “pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo” (2006, p. 414). Se Bachelard já nos havia demonstrado as qualidades dos espaços de intimidade, Foucault projeta a sua análise para o exterior da domesticidade, reconhecendo do mesmo modo a sua organização desuniforme.

O filósofo francês mostra a “vida humana [...] compartimentalizada” (p. 420) em suas práticas. Atenta para os espaços designados à sociabilidade, espaços que duplicam a imagem do corpo (espelho), aqueles destinados ao afastamento para fins específicos – tais como casas de prostituição, prisões, casas de repouso, clínicas psiquiátricas, cemitérios – outros, por sua vez, – fundadores da acumulação do tempo, como é o caso de bibliotecas e museus. Tratando-se de Foucault, a distribuição da geografia social mostra-se indissociável das relações de poder. Dessas considerações acerca dos espaços dos “afrontamentos sociais” (BRABANT apud BARROS & ZANOTELLI, 2016, p. 9), importam-nos as representações ficcionais das relações entre personagens, fábula e forma literária, enquadradas em espaços específicos –, neste caso, em espaços cuja disposição ocupa uma zona repartida em torno do Douro, onde muitos dos rituais sociais atribuídos por uma ciência do espaço à topografia exterior são, na verdade, trazidos para dentro do espaço doméstico, como vemos na exemplaridade de **Vale Abraão** com o funeral de tia Augusta no Romesal, o *debut* de Ema na sociedade de Vale Abraão, o qual ocorre nas Jacas, e a iniciativa de Maria do Loreto ao mandar construir um cômodo anexo à quinta da Caverneira, residência da família, para as relações sexuais extraconjugais de seu marido.

O pensamento de Foucault coloca-nos num ângulo que aqui já tangenciamos – o ponto de contato irrevogável que o espaço ficcional compartilha com a realidade. “Trata-se, pois, não de indagar o que é espaço, mas de interrogar em que medida a obra literária é capaz de fazer uso daquilo que em certo contexto cultural é identificado como espaço” (BRANDÃO, 2013, p. 66). No caso das obras de Agustina Bessa-Luís e de Manoel de Oliveira, artistas cuja filiação é fortemente associada ao norte de Portugal, ou ainda criadores em cujos projetos artísticos reincidem as recorrências indeléveis da memória, não se podem desprezar as leituras das divisões da vida humana em sociedade. Michel Foucault¹¹⁸ denomina os espaços reais

¹¹⁸ Convém realçar que o pensamento foucaultiano incide sobre a cultura ocidental. Embora o Brasil seja citado entre os seus exemplos, a sua perspectiva é, sem dúvida, eurocêntrica.

onde a vida social se organiza e acontece de heterotopias – subdivididas noutras categorias a partir de sua função. Sua herança fundamental mostra-se ainda mais relevante quando se nota “em que medida, na operação representativa – e mantendo o horizonte de reconhecimento –, os espaços extratextuais podem ser transfigurados, reordenados, transgredidos” (BRANDÃO, 2013, p. 66) na ficção literária ou cinematográfica.

Similarmente, sob influência estruturalista, Roland Barthes debate a necessidade de elaboração de uma “semiologia urbana”, tomando como introito a explicação de que “o espaço humano em geral (e não apenas o espaço urbano) sempre foi significativo”¹¹⁹ (BARTHES, 1987, p. 181). Segundo Barthes, “a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos à nossa cidade, a cidade onde nós nos encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos” (p. 184). Ao advogar a semiologia urbana, o semiólogo francês reitera a incompatibilidade entre a significação do espaço da cidade e os dados registrados pela geografia oficial, ou seja, as informações de cariz administrativo são incapazes de fornecer conhecimento orgânico acerca das funções e significados das microestruturas citadinas. Em vista disso, convoca uma análise de caráter específico da cidade, do ponto de vista funcional de seus componentes, de maneira a discriminá-los como “pequenos fragmentos de uma frase num período longo” (p. 187).

Por outras palavras, mesmo nesse sector, o melhor modelo para o estudo semântico da cidade será fornecido, creio eu, pelo menos no início, pela frase do discurso. E reencontramos aqui a velha intuição de Victor Hugo¹²⁰: a cidade é uma escrita; quem se desloca na cidade, isto é o utente da cidade (o que todos nós somos), é uma espécie de leitor que, conforme as suas obrigações e os seus deslocamentos, faz um levantamento antecipado de fragmentos antecipados para os actualizar em segredo. Quando nos deslocamos numa cidade, estamos todos na situação do leitor dos **100 000 milhões de poemas** de Queneau,¹²¹ onde podemos encontrar um poema diferente mudando apenas um único verso; sem nos darmos conta, somos um pouco esse leitor de vanguarda que estamos numa cidade. (BARTHES, 1987, p. 187)

De acordo com Barthes, o processo de concepção de uma semiologia urbana pressupõe o uso de instrumental interdisciplinar – semiótica, geografia, História, urbanismo, arquitetura e psicanálise –, bem como de uma inclinação à decifração, tal qual aquela assumida pelo leitor

¹¹⁹ A leitura de Barthes aproxima-se da de Foucault ao considerar o caráter funcional da distribuição da vida humana em espaços: “a concepção utilitária de uma distribuição urbana, baseada em funções e utilizações, que prevalece incontestavelmente nos nossos dias, aparecerá mais tardiamente” (BARTHES, 1987, p. 182).

¹²⁰ Referência a **Notre-Dame de Paris** (1831).

¹²¹ **Cent Mille Millions de Poèmes** (1961) é uma obra do poeta francês Raymond Queneau, em que seus dez sonetos são impressos num livro, cujo papel fora recortado de maneira a separar cada verso em uma tira diferente. O volume oferece ao leitor a possibilidade de jogar com um sistema de poesia combinatória.

diante da literatura. As ponderações de Jacques Lacan acerca da composição cultural e psicológica, a qual nos defronta com correntes de metáforas, na interpretação que delas faz Roland Barthes são empregadas para pensar a cidade numa “dimensão erótica” (1987, p. 188). Com efeito, a cidade é “o lugar de encontro com o outro” e a exegese de Barthes¹²² recai sobre a potencialidade significativa de suas partes – entre elas –, o centro e a periferia, além doutras divisões repartidas por funcionalidade, tais como os lugares da alimentação e das compras, “verdadeiramente, atividades eróticas na sociedade de consumo” (p. 188). A abstração dos significados urbanos – os quais são sempre mutáveis – demanda maior precisão do que a investigação a partir de uma aproximação funcional. Deve-se “multiplicar as leituras da cidade, de que, infelizmente, até o presente, só os escritores nos deram alguns exemplos” (p. 189). Analogamente a Bachelard quanto ao espaço doméstico, Barthes busca uma proposta de decodificação das imagens urbanas, todavia reafirmando a natureza instável de tais imagens. De qualquer modo, o seu projeto sugerido de semiologia para a cidade depara-se com ressonâncias na nossa inquirição acerca dos significados possíveis para a representação dos espaços durienses na ficção de Agustina Bessa-Luís e de Manoel de Oliveira, pensada a partir de sua parceria e de uma compartimentação que privilegia o espaço doméstico e o posiciona em perspectiva com outros elementos – o rio Douro, a paisagem vegetal, as representações de práticas sociais, as personagens femininas e os deslocamentos. Com efeito, todos esses modelos de diretrizes epistemológicas para uma análise do espaço ficcional mostram-se não excludentes, mas complementares, dada a pertinência da espacialidade em variados campos do saber, bem como de sua amplitude de abordagem mesmo quando considerada apenas a teoria da literatura.

Faz objeção a Foucault e a Barthes a orientação de Henri Lefebvre, cujo propósito se assume a “denunciar o sofisma que encontra na base do pensamento estruturalista: a fetichização do espaço decorrente do pressuposto de que a instância mental envolve a social, sem qualquer mediação” (BRANDÃO, 2013, p. 74). Afirma-se central, de acordo com a ideia de espaço social concebida por Lefebvre, a noção de **produção**, isto é, de meios de produção, além dos elementos que ela acolhe – “as forças produtivas e seus componentes (natureza, trabalho, técnica, conhecimento), as estruturas (relações de propriedade), as superestruturas

¹²² Luis Alberto Brandão alude à falta de proposta metodológica inteligível do texto de Barthes para que se conceba a semiologia urbana, cuja urgência o pensador francês advoga: “parece haver, pois, no texto de Barthes, um movimento que, inicialmente, motivado por compromisso de ordem científica, desaprova a metaforização dos conceitos, ou seja, recrimina o uso de termos sem a delimitação de seu sentido. À medida que o texto avança, porém, a imprecisão vai sendo retomada. É como se o assentimento de que o objeto a abordar – no caso, o espaço da cidade – é impreciso justificasse a imprecisão da abordagem. A propagação metafórica, assim justificada, torna inevitáveis as dificuldades de se delinear uma proposta metodológica clara” (2013, p. 82).

(as instituições e o próprio Estado)” (LEFEBVRE, 2006, p. 75). No prefácio de seu **A Produção do Espaço**, o sociólogo francês elucida a sua concepção de espaço – a qual manifesta um patente alicerce marxista:

O espaço não pode mais se conceber como passivo, vazio, ou como de fato não tendo outro sentido, tal como os ‘produtos’, senão o de ser trocado, de ser consumido, de desaparecer. Enquanto produto, por interação ou retroação, o espaço intervém na própria produção: organização do trabalho produtivo, transportes, fluxo das matérias-primas e das energias, redes de distribuição dos produtos. À sua maneira produtivo e produtor, o espaço entra nas relações de produção e nas forças produtivas (mal ou bem organizado). Seu conceito não pode, portanto, isolar-se e permanecer estático. Ele se dialetiza: produto-produtor, suporte das relações econômicas e sociais. (LEFEBVRE, 2013, p. 125).

O pensamento de Lefebvre lança luz sobre um prisma da espacialidade que considera a sua percepção e experiência pelo viés da produção social – em modelos sociais capitalistas e pré-capitalistas. A par das reflexões de Michel Foucault, os seus argumentos contribuem para não apenas pensarmos o ambiente urbano, mas o doméstico e o rural em inter-relação. Foucault, por exemplo, comenta em linhas gerais certa compreensão do espaço durante a Idade Média, cuja organização se disporia “num conjunto hierarquizado de lugares” (2006, p. 412), em paradas de oposições – sagrado vs. profano, proteção vs. defesa, aberto vs. fechado, urbano vs. rural, celeste vs. terrestre. Quando Witold Rybczynski (1987, p. 70-71) comenta a presença das mulheres nos interiores domésticos de Emanuel de Witte (1617-1692), chama a atenção para a relação entre as representações da domesticidade vinculadas ao feminino, num momento histórico, a Idade Moderna, em que o trabalho dos homens, bem como a sua vida social, já se realizava alhures. O arquiteto confere realce ao fato de que não há aí novidade ao retratar mulheres sob os telhados de suas residências, pois pinturas medievais já os registravam séculos antes. Contudo, durante o medievo, essas produções exibiam as atividades das mulheres envoltas por outras atividades, cercadas por tarefas masculinas ou outras práticas coletivas – a alimentação, os negócios, etc. Tais quadros da vida doméstica testemunham que nem sempre existiu uma separação entre ambiente de residência e ambiente de trabalho ou de vida social. A distinção de ambientes para as práticas sociais acarretou a compartimentação da casa, em cômodos pensados pela sua funcionalidade. A casa medieval, todavia, conjugava todas essas práticas, com exceção de alguns rituais. Portanto, a figura feminina enquanto núcleo da domesticidade não constitui, em absoluto, uma inovação, como vemos no óleo sobre tela de Witte; o seu isolamento no ambiente doméstico, sim.



Figura 51: *Interior with a Woman at the Virginal* (Emanuel de Witte, 1665-1670)

Fonte: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/3594/interior-with-a-woman-at-the-virginal>

Para Henri Lefebvre (2013, p. 124), não se pode dissociar o espaço das relações de produção e de suas implicações na vida humana, na mesma medida da impossibilidade de desagregar a espacialidade do curso histórico. A sua recusa em tomar o “espaço (social)” e o “tempo (social)” como “fatos de natureza mais ou menos modificada” ou “fatos de cultura” converte-se na compreensão do espaço enquanto “produto”. Em artigo elucidativo acerca das ponderações de Lefebvre, Christian Shimid explica o entendimento do filósofo francês quanto às práticas espaciais:

Este conceito designa a dimensão material da atividade e interação sociais. A classificação espacial significa focar no aspecto da simultaneidade das atividades. A prática espacial, em analogia com a dimensão sintagmática da linguagem, denota o sistema resultante da articulação e conexão de elementos ou atividades. Em termos concretos, poder-se-ia pensar como as redes de interação e comunicação se erguem na vida cotidiana (ex. a conexão

diária entre casa e o local de trabalho) ou no processo de produção (relações de produção e troca). (SCHMID, 2012, p.99)

Pertinentes são as ideias de Lefebvre como repertório para a crítica literária e também cinematográfica, uma vez que o cinema se reconhece enquanto arte moderna por excelência – inseparável das relações de produção. Nessa orientação, fazem-se fáceis as convocações de filmes que problematizaram algumas das consequências do capitalismo industrial como detonador assombroso das desigualdades sociais, da mecanização do trabalho, do crescimento populacional nas cidades etc. Exemplar representação desse cenário é a célebre sequência protagonizada por Chaplin, em **Tempos Modernos** (1936), na qual ele não apenas é tragado pela linha de montagem acelerada em que trabalha, mas transforma-se em engrenagem da própria maquinaria. Anos mais tarde, Jacques Tatit aprofundar-se-ia na contestação iniciada em **Mon Oncle** (1958), quando exhibe em **Playtime** (1967) um espaço urbano recheado de residências tão automatizadas – que transferem o seu automatismo aos habitantes da cidade. O homem citadino revela-se incapaz de usufruir de qualquer sentido de bem-estar que a arquitetura contemporânea possa eventualmente lhe oferecer. No caso português, esse olhar para a modernidade também se encontra nos filmes de Manoel de Oliveira. Na crítica que escrevia para o “número 43” da **Presença**, José Régio aludia ao **Douro, Faina Fluvial** como conteúdo de confronto entre o maquinal e o humano:

Com um mínimo de condições, Manuel de Oliveira [sic] realizou o que outros não realizaram com o máximo. A moderna poesia do ferro e do aço, o encanto da natureza através dos seus vários aspectos e nuances, a tonalidade das horas, a alegria e a miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão de cada dia. Tudo ao longo dum dia de actividade à margem do Douro nos é dado com verdadeira grandeza. Precioso como documentário, o **Douro** excede assim, e em muito, o valor dum mero documentário. Nem um documentário se volve em obra de arte na medida em que, sem deixar de documentar o que pretende documentar, é, também, documento de um temperamento do artista. Manuel de Oliveira [sic] é artista e poeta, no alto sentido em que, afinal, estas duas palavras são sinónimas. E não é tão fácil de ver que era isso o que ainda não aparecera no nosso cinema? [...] [o Douro] já deixa de ser matéria de aprendizagem para ser manifestação duma vocação própria – é conseguir criar esse halo poético, e transmitir essa vibração humana que revelam realmente artista (tão artista como o mais sincero cultor de qualquer outra arte) o realizador dum filme. E eis, entre nós, a grande novidade do **Douro**: ser uma obra de arte. (RÉGIO apud SILVA, 2020, p. 71)

As palavras de Régio¹²³ conferem realce às qualidades artísticas do documentário inaugural do cinema oliveiriano, conjuntamente à dialética **modernidade vs. exploração do**

¹²³ De fato, ao aplicar ao seu discurso as palavras “miséria” e “luta”, José Régio lança alguma luz sobre a ideia de confronto entre homem e máquina – o que pretendemos sublinhar. Contudo, parece-nos que apesar da efetiva denúncia inserida por MO quanto à modernidade não-inclusiva neste filme, Régio aparenta estar mesmo

trabalho que o curta-metragem engendra, como lemos em “a moderna poesia do ferro e do aço, o encanto da natureza através dos seus vários aspectos e nuances, a tonalidade das horas, a alegria e a **miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão**”.¹²⁴ Como defende Lefebvre, a expressão da espacialidade duriense nos filmes de Manoel de Oliveira exhibe o espaço urbano e os traços da modernidade enquanto produtos do trabalho, das forças produtivas, não se isentando o diretor de também mostrar as suas consequências mais sombrias. Exibido pela primeira vez em 21 de setembro de 1931, no V Congresso Internacional da Crítica, o filme foi embalado pela trilha¹²⁵ sonora de Luiz de Freitas Branco, entre 1934 – ano de sua estreia comercial – e 1994, quando, insatisfeito com a harmonia eufórica que a combinação entre som e imagem conferia ao **Douro**, Oliveira optou pela substituição da trilha pela composição musical de Emmanuel Nunes. A nova versão produz, ao contrário da primeira, verdadeiro efeito-confronto entre som e imagem – o qual resulta num recurso de “política das formas” (GUIMARÃES in JUNQUEIRA, 2017, p. 9), como assinala Renata Soares Junqueira:

Trata-se, pois, em qualquer desses casos, de estéticas sem propósitos ilusionistas – avessas ao paradigma clássico, portanto –, concebidas e aprimoradas para alertar o espectador, desafiando-o a arrostar-se com obras autorreflexivas cuja compreensão requer pensamento crítico e, em boa medida, consciência política também. (JUNQUEIRA, 2019, p. 15)¹²⁶

A estética a que a pesquisadora se refere constitui a poética cinematográfica oliveiriana e se manifesta tanto no cinema documental quanto no ficcional de MO, de maneiras diversas. No caso do **Douro**, destacamos sobretudo o contraste provocado pela montagem nos moldes de Sergei Eisenstein, que justifica o **conflito** como “princípio

deslumbrado com a representação da modernidade no curta-metragem, conferindo apenas uma ênfase sutil ao desequilíbrio das relações de produção, mostrados por Oliveira no **Douro**.

¹²⁴ Destoa da crítica de Régio o excerto redigido por Paulo José de Miranda, quem salienta a incompreensão, a arrogância de classe e a acidez da recepção doméstica a propósito do *debut* de MO. “Nas palavras do crítico e amigo Henrique Alves Costa: ‘Esta antestreia foi um escândalo. Perante a surpresa dos congressistas estrangeiros, os espectadores portugueses, na sua maioria, vaiaram ruidosamente o filme. O tema, o ritmo, a montagem rápida de algumas sequências, irritaram o público (em grande parte seletos e burros). A projecção foi sublinhada com constantes assobios e terminou com uma estrondosa pateada. Ao intervalo e, ainda, já terminado o espetáculo, muitos espectadores e alguns dos críticos portugueses ferviam de indignação: ‘um sem jeito aquelas imagens vertiginosas! Uma vergonha mostrar a estrangeiros aquelas mulheres enfarruscadas, com carretos de carvão à cabeça, de pé descalço...aquelas nojentas vielas do Porto...aqueles prédios leprosos do Barrêdo’”. (COSTA apud MIRANDA, 2019, p. 67). A crítica francesa, por outro lado, dedicou ao **Douro** um artigo elogioso no *Temps*, escrito por Emile Willermoz. Convém destacar que discordamos do biógrafo de Oliveira, o qual recusa qualquer viés político no documentário. Alinhamo-nos, nesse sentido, às investigações de Renata Soares Junqueira (2017, 2018, 2019), às ideias de Guimarães (in JUNQUEIRA, 2017) e ao entendimento de Henrique Alves Costa (apud MIRANDA, 2019), quanto ao cariz político do filme.

¹²⁵ Banda sonora, em português europeu.

¹²⁶ Quando se refere a um cinema autorreflexivo, a estudiosa alude ao método dialético empregado por Brecht no teatro épico e, portanto, ao método político que esse cinema desenvolveu. Escreve Junqueira: “estratégia crucial, nesse projeto político, é evitar a identificação catártica do espectador com a cena, lançando mão de recursos aptos a provocar o chamado efeito de distanciamento” (2019, p. 15).

fundamental para a existência de qualquer obra de arte e de qualquer forma de arte” (EISENSTEIN, 2002, p. 50). O cineasta soviético apontava para a expressão do conflito na criação artística sob uma tripla orientação – “ (1) de acordo com sua missão social, (2) de acordo com sua natureza, (3) de acordo com sua metodologia”. Em “Manoel de Oliveira, a Modernidade e os Pobres”, Junqueira reforça a relevância da forma para o desenvolvimento do cinema autorreflexivo de Oliveira, paralelamente à presença de figuras humanas em situação de vulnerabilidade social, cuja presença contrasta com o entusiasmo em relação à mesma modernidade que a produz.

A mesma pesquisadora também aponta, em **O Pintor e a Cidade** (1956), a “focalização do casario pobre com as fachadas cheias de roupas estendidas defronte às janelas, das ruelas escuras e sujas [...]” (2017, p. 211) como contraponto à exaltação urbana que o filme projeta. Sem ineditismo na alusão, abundam as menções quanto à relação que MO estabeleceu com o Porto – assinalada em toda a extensão de sua obra. A prática de espaço portuense concedeu-lhe viscosa matéria-prima criativa e essa primeira incursão pelo cinema em cores é produzida em sua urbe-fetice sob o enfoque das aquarelas¹²⁷ do pintor António Cruz, portuense também ele. No filme, acompanhamos o aquarelista caminhar porta fora de seu ateliê e enveredar cidade adentro.

Ao celebrar a cidade que o viu nascer, Manoel de Oliveira beneficia nesse filme alguns recantos distintivos do Porto, tais como a linha férrea, apresentada nas primeiras sequências da película, seguida pela chegada do trem à estação São Bento, a transição aos seus arredores, de que participa a zona central, onde a câmera enquadra o vaivém dos portuenses, controlado pela regência do semáforo e da guarda de tráfego urbano, bem como o movimento metálico do elétrico. Das ruas íngremes do Porto, destaca-se o conjunto arquitetônico barroco, constituído principalmente pela Igreja do Carmo – a qual tem a sua monumentalidade eclesiástica evidenciada graças ao *travelling* ascendente, percorrendo a sua verticalidade; e pela Torre dos Clérigos. A escolha por filmar tais espaços clericais, salientando os seus monumentos e detalhes, intensifica a aura venerável criada pelo curta-metragem, cujo tom é orquestrado pela trilha sonora sacra, entoada pelo coro misto de madrigalistas do orfeão do Porto, dirigidos pelo maestro Vergílio Pereira. A trilha predomina por toda a extensão da película, sendo suprimida em breves sequências, entre as quais realçamos a sinfonia urbana composta pelos sons de vozes dos pedestres em suas idas e vindas, pelos ruídos dos motores de automóveis, pela composição eufórica que contextualiza

¹²⁷ Aquarelas/ aguarelista, do português europeu.

os portuenses ao ar livre, nos seus momentos de lazer, pela marcha cadenciada dos cavalos do batalhão em seu desfile solene, pela percussão que ritma a brincadeira das crianças a espelhar os soldados e pelo arrebatamento da torcida a prestigiar uma partida de futebol no então Estádio das Antas, hoje Estádio do Dragão. Curiosamente, quando a arquitetura moderna ocupa a quase totalidade do plano, a sacralidade da trilha também se altera, para outra mais metálica e violenta, a qual contrasta com a anterior. Modifica-se similarmente a maneira de filmar a cidade, dessa vez em câmara fixa, num *modus* que evidencia uma recusa quanto a qualquer tentativa de enobrecimento da geometria concreta desses espaços contemporâneos, menos poética, menos caracterizadora do Porto, que parece macular a sua tradição arquitetônica.

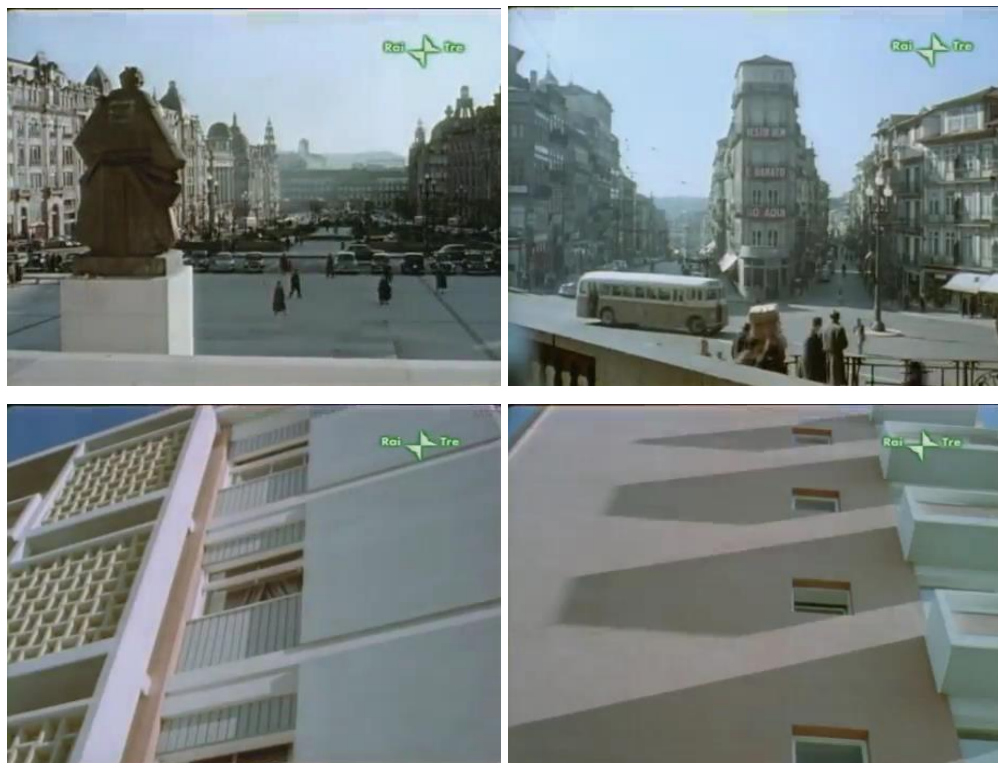


Figura 52: Descontinuidade urbana entre o presente e a tradição: planos em **O Pintor e a Cidade**.
(OLIVEIRA, 1956, 18'06'' – 18'03'')

Embora a câmara do cineasta caminhe no encaixo de António Cruz, o artista encontra-se ausente de diversas sequências. Aliás, raras são aquelas em que se produzem planos subjetivos, ou seja, em que o enquadramento coincide com o olhar do aquarelista. Tal desagregação reafirma a presença, pela linguagem artística distinta, da pintura e do cinema e, para mais, a de duas vozes autorais – a de Cruz, no âmbito de sua arte pictórica, e a de Oliveira, na seara da composição cinematográfica. Não se pretende simular que a câmara se instala nos passos do aquarelista, do que também resulta uma perambulação dual pela cidade: aquela realizada por ele e outra, que muitas vezes com ela coincide ou se cruza, articulada

pelo cineasta. Coincide com essa dupla visão da cidade, elaborada a partir de caminhos cruzados, a expressão do *flâneur* por excelência da literatura portuguesa, a qual encontramos na poesia de Cesário Verde – poeta de “luneta de uma lente só” (CESÁRIO VERDE, 1880, p. 3).¹²⁸ Pela seleção de planos que faz, conjugada ao método de filmar espaços, os quais combinam o passado com a sua contemporaneidade, Manoel de Oliveira promove no filme uma acumulação do tempo – o que, nos termos de Walter Benjamin (2007, p. 53-54) a propósito da composição da figura do *flâneur* oitocentista, consistiria na construção ficcional de certa “fantasmagoria” cidadina, capaz de coadunar tempos distintos. Ao analisar a obra do poeta francês Charles Baudelaire, o pensador alemão interroga essa figura andarilha como aquele que “vaga pelas ruas, lançando sobre a cultura urbana um olhar simultaneamente atento e distraído, crítico e cúmplice” (BRANDÃO & OLIVEIRA, 2001, p. 85). Analogamente, Michel de Certeau reflexiona acerca da imagem de *voyeurs* e de caminhantes, estabelecendo o seu ponto de partida na ideia de cidades que souberam “envelhecer curtindo todos os passados” (1998, p. 169).

Segundo Certeau, “os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses ‘sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade’” (p. 176). Nesse sentido, o Porto que nos é apresentado por Manoel de Oliveira produz uma ideia de modernidade “marcada pelo selo da fatalidade de ser um dia antiguidade [...]. A face da própria modernidade nos fulmina com um olhar imemorial” (BENJAMIN, 2007, p. 63). Desta cidade não está ausente a vida privada. Para Benjamin, quando se volta para o interior, o homem confirma a sua “inclinação imperiosa” (p. 54) de “deixar nos cômodos em que habita a marca de sua existência individual privada”. Assim, “o quadro fictício de sua vida se constitui na casa particular” (p. 61). Manoel de Oliveira utiliza-se da marca mais humana do homem na arquitetura, a própria casa, para conduzir-nos à reflexão de que “o século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social” (p. 67). Exercício que põe em prática desde o **Douro** (1931), porque o cineasta filma o Porto extraindo-lhe as suas profundezas, como quem filma a terra-mãe:

Essa relação de uma pessoa consigo mesma comanda as alterações internas do lugar (os jogos entre suas camadas) ou os desdobramentos caminheiros das histórias empilhadas num lugar (das circulações e viagens). A infância que determina as práticas do espaço desenvolve a seguir os seus efeitos, prolifera, inunda os espaços privados e públicos, desfaz as suas superfícies

¹²⁸ Lê-se no poema “Sentimento dum Ocidental”: “E eu, de luneta de uma lente só, / Eu acho sempre assunto a quadros revoltados: / Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados, / Ao riso e à crua luz joga-se o dominó”. (*ibidem*).

legíveis e cria na cidade planejada uma cidade “metafórica” ou em deslocamento, tal como a sonhava Kandinsky: ‘uma enorme cidade construída segundo todas as regras da arquitetura e de repente sacudida por uma força que desafia os cálculos. (CERTEAU, 1998, p. 191)



Figura 53: Primeira seqüência do casario em *O Pintor e a Cidade*.
(OLIVEIRA, 1956, 02'59'' – 03'04'')





Figura 54: Sequência final do casario periférico em **O Pintor e a Cidade**.
(OLIVEIRA, 1956, 24'35'' – 25'27'')

A memória enquanto condutora dessa película nos oferece uma temporalidade em sobreposição, beneficiada pelo caráter espacial no âmbito cinematográfico, uma vez que “o espaço, enquanto dimensão fulcral da narrativa cinematográfica – e presente também na narrativa literária [...] – não pode, de facto, deixar de ser contemplado, devido ao seu valor como elemento básico” (BELLO, 2005, p. 123).

2.1 Espaço Literário e Espaço Cinematográfico

Categoria narrativa motivadora de inferências distintas no cinema e na literatura, o espaço encontra nos estudos literários definições que se agrupam às tendências que acima mencionamos, as quais reconhecem a amplitude do termo, lançando luz às suas tipologias, e consideram-no em relação às demais categorias da narrativa. Tome-se, então, a definição de espaço de Reis & Lopes, teóricos que inserem o espaço em seu **Dicionário de Teoria da Narrativa**, no grupo de conceitos pertencentes ao âmbito da história, ou seja, da fábula – em oposição àqueles agrupáveis na ordem do discurso (trama):

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). O destaque de que pode se revestir o espaço atesta-se eloquentemente na concepção de tipologias que compreendem o romance de espaço como uma das suas possibilidades, tornada efetiva naquele gênero narrativo, por força das suas dimensões e configuração estrutural. (REIS & LOPES, 1988, p. 204)

À medida que articulam a conceituação da categoria, os estudiosos assinalam que, se confrontado com as demais, o espaço está mais substancialmente suscetível ao ponto de vista narrativo – “quer quando o narrador onisciente prefere uma visão panorâmica, quer quando se limita a uma descrição exterior e rigorosamente objetual, quer sobretudo quando ativa a focalização interna de uma personagem” (p. 204-205), embora estabeleça relações estreitas com outros aspectos de uma obra, tais como o tempo, as personagens e a ação.

No domínio brasileiro dos estudos literários, Osman Lins, em sua tese de doutorado intitulada **Lima Barreto e o Espaço Romanesco** (1976), realizava uma leitura espacial da obra do escritor carioca, perspectiva que reflexionava acerca de seus romances sob dois enfoques prevaletentes – o “ilhamento”, definido pela “inadequação” da personagem “ao meio” (p. 58), e também no tocante à personagem, a sua imobilidade, caráter que o estudioso denomina de “inoperância”. Na vereda de Reis & Lopes, a abordagem de Lins desenvolve-se pelo entendimento do espaço no romance em associação a outras categorias da narrativa. As principais noções articuladas por ele beneficiam os laços estreitos entre a composição espacial romanesca, o foco narrativo e os tipos de focalização. Ademais, a visão espaciotemporal do pesquisador converge com as ideias de Mikhail Bakhtin em **Questões de Literatura e Estética** (1975), na medida em que, conforme o conceito de cronotopo criado pelo pensador russo, Lins defende a inseparabilidade do tempo e do espaço romanescos. Temos agora de retornar à sua definição de espaço na prosa de ficção para então pensarmos as suas contribuições quanto às investigações na seara da narrativa literária:

Podemos, apoiados nessas preliminares, dizer que o espaço no romance tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. Difere, portanto, nossa compreensão do espaço, da de Massaud Moisés, para quem ‘no romance linear (o romântico, o realista ou o moderno), o cenário tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, estático, fora das personagens, descrito como um universo de seres inanimados e opacos’. (LINS, 1976, p. 72)

Assinala Osman Lins o valor da construção espacial para a elaboração da personagem de ficção. Destaca entre ambas as categorias uma relação que se dá menos pela subjugação do espaço aos desígnios da constituição da personagem e mais pela complementaridade. Isso significa afirmar, por exemplo, que “o ser [da personagem] é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. [...] Só compreendemos que algo é ao descobrirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a quem esse algo está” (BRANDÃO & OLIVEIRA, 2001, p. 68). Dentre a profusão tipológica que apresenta, encontramos a

definição do que o autor qualifica como **ambientação**, distinguindo-a da noção de espaço. Lins desembaraça as duas ideias ao esclarecer que:

Por **ambientação** entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado **ambiente**. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77)¹²⁹

Nesse sentido, Osman Lins partilha da visão de Reis & Lopes quanto à inserção do espaço na esfera da história. Todavia, alerta que para a avaliação da ambientação é necessário se mover na direção do discurso, porque ela é responsável por solucionar os problemas de ordem técnica sempre que o ficcionista dá vida à personagem. Por isso, particulariza três tipos de ambientação – a **franca**, a **reflexa** e a **oblíqua** ou **dissimulada**. Persevera na distinção de cada uma delas, levando em conta a perspectiva narrativa. A primeira qualifica a concepção espacial “pela introdução pura e simples do narrador” (p. 79), como lemos no excerto abaixo, de **Fanny Owen**, ainda que tal intervenção possa estar contaminada por uma enunciação apreciativa ou “mediada pela presença de uma ou mais personagens” (p. 80):

Em novembro de 1849, Camilo estava na casa do Lodeiro e era hóspede de José Augusto. É uma época desmantelada, no Douro. As vinhas apresentavam-se de cabeleiras dispersas, a redra não se fez ainda. As folhas apodrecem e perdem o seu ruivo esplendor. Chove; e dos armazéns ouve-se o gemido da prensa que espreme os últimos bagaços. Nas réstias de sol aberto seca a grainha em cima de sacos tingidos de mosto. A terra barrenta pega-se às grossas botas de atanado, salpica as calças justas do morgado do Lodeiro que se apeia do seu cavalo à porta do salão. (BESSA-LUÍS, 2009, p. 13)

A ambientação **reflexa**, por sua vez, é marca de narradores homodiegéticos ou autodiegéticos, porém é ostensivamente percebida em romances cujo narrador constitui o tipo heterodiegético, porque para que ela se realize é necessário que o autor produza um enunciado em que o ponto de vista da percepção é atribuído à personagem, isto é, que se recorra à focalização interna (fixa ou variável), conforme consta nas páginas de **Vale Abraão**:

Quando Ema voltou do Vesúvio, achou a casa duma mediocridade exasperante: a criada, de aspecto pobre, andava descalça a lavar o pátio da cozinha. Havia bacalhau cozido para o jantar e o cheiro pareceu-lhe plebeu, capaz de denunciar até aos limites da comarca o seu viver mesquinho. (BESSA-LUÍS, 2019d, p. 81)

Note-se que ao fazer passar a assimilação do espaço pelo olhar de Ema, Agustina Bessa-Luís leva-nos a inferir a inconformidade da protagonista quanto ao meio em que vive,

¹²⁹ Grifos do autor.

do que resultará um certo arrivismo social, relacionável ao de Emma Bovary, que à medida que conhece o mundo fora de seu vilarejo passa progressivamente a depreciar o lugar onde vive. No caso do texto flaubertiano, o recurso à ambientação reflexa serve de detonador para que a fábula avance em duplo prisma espacial – “a realidade dum recanto de província” e “o sonho de países longínquos”, ou melhor, os “espaços imaginários” da Bovary (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 137). Como podemos ver, reconhecer os dois primeiros tipos de ambientação parece uma tarefa descomplicada, principalmente por serem identificáveis nos fragmentos descritivos do texto.

A terceira variedade criada por Lins, nomeada de **ambientação oblíqua** ou **dissimulada**, atravessa, tal qual a reflexa, o viés da personagem. Entretanto, ao passo que a primeira refletia apenas a inteligência espacial do sujeito ficcional, o terceiro tipo implica numa ação. A ambientação reflexa apresenta uma personagem “passiva”, que vê, percebe, pensa o mundo. A oblíqua, por outro lado, demanda uma personagem que age; e pode ocorrer tanto em prosas de ficção com narradores heterodiegéticos, quanto homodiegéticos ou autodiegéticos. Lançando luz à definição, vejamos como escreve a pluma de Agustina nas linhas de **A Ronda da Noite**. Naquela manhã, Josefa, a criada, recebera um telefonema de seu patrão, avisando-a que não retornaria à casa para o almoço. O seu ardor para as tarefas domésticas mostrava-se diretamente proporcional às ausências de Martinho, evidenciando o desconforto que a abalara com a notícia de que o patrão desejava se casar – potencializando outro incômodo manifesto: a atenção que Martinho devotava à **Ronda da Noite** (1639-1642), óleo sobre tela de Rembrandt, cujo exemplar consistia numa herança da família Nabasco, crido como o original. Vejamos:

Voltando para dentro, o olhar dela pousou n’**a Ronda**, que estava no último salão [...]. O fato do lugar-tenente, com as suas galochas de luxo, causava uma boa impressão. Era um belo homem, com o bigode loiro, e as plumas brancas no chapéu. “O resto está muito sujo, não se vê nada” – pensou Josefa. E, num repente, decidiu-se. Ia lavar **A Ronda** com os seus detergentes e esponjas duras. Até o cão não sabia de que raça era, tendo escondido a cauda entre as pernas, assustado pelo rufar do tambor. Ela preparou-se, todo o seu material de campanha foi trazido e Josefa começou a limpeza. Até onde chegava a sua estatura, que não era alta, ela esfregou, inundou, raspou, até que fios de tinta começaram a correr. Voltou-se para trás, julgava ter ouvido passos. [...]. Já não se intimidava; cada vez que atacava um figurante d’**A Ronda** fazia-o com mais empenho e atrevimento. O desastre estava consumado e ela recuou um pouco; só o porta-bandeira e o jovem do capacete de bombeiro, como ela dizia, tinham ficado intactos. Saskia tinha simplesmente desaparecido com a sua galinha à cinta. Josefa deu uma última demão de água limpa ao rosto diluído numa mancha mais clara. Sentia uma espécie de contentamento que lhe fazia bater o coração com força. (BESSA-LUÍS, 2019b, p. 274)

À medida que concebe o espaço ficcional, pelo detalhamento da obra-prima de Rembrandt, o fragmento exprime o desenrolar da ação, e, com ele, o quadro como um espelho dos anseios de Josefa. A passagem constitui um exemplar coadunável àqueles apreciados por Lukács em seu capítulo “Narrar ou descrever” (1968), como bem sublinha Osman Lins. Outro pesquisador no âmbito brasileiro dos estudos do espaço na literatura, Oziris Borges Filho aponta como uma das funções do espaço, motivar a “personagem a agir de determinada maneira” (2008, p. 6). O estudioso estabelece sete principais funções para o espaço literário, entre outras tantas incontáveis e possíveis: “1. Caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem”, “2. Influenciar as personagens e também sofrer suas ações”, “3. Propiciar a ação”; “4. Situar a personagem geograficamente”; “5. Representar os sentimentos vividos pelas personagens”; “6. Estabelecer contraste com as personagens”; isto é, quando se institui uma “relação de heterologia” (p.6) entre a construção da personagem e a composição do espaço ficcional, que lhe é estranho (alheio); “7. Antecipar a narrativa”. Num texto literário ou num mesmo fragmento de texto é comum concorrerem mais de uma função. Em **Fanny Owen**, o mecanismo da obra dispersa ao longo dos capítulos objetos expostos, impressões das personagens, índices sinistros, os quais sucedem no desenlace fúnebre que conhecemos. Com efeito, o espaço caracteriza José Augusto, propicia o desfecho trágico e antecipa a narrativa, como verificamos na maneira de Camilo perceber o Lodeiro, ainda no primeiro capítulo do romance: “‘Belo sítio!’ – pensou Camilo. – Ou se fica santo ou doudo. Ou se comete um crime” (BESSA-LUÍS, 2009, p. 23).

Alicerçados no desenvolvimento teórico proposto por Lins (1976) e por Borges Filho, os estudos de Claudia Barbieri (2008) aplicam conceitos similares aos dos seus antecessores, propondo uma nomenclatura mais precisa para particularizar os tipos de espaço na literatura. Nesse sentido, propõe quatro manifestações da espacialidade literária, a fim de investigá-la na obra de Eça de Queiroz – o “**espaço-representado**”, o “**espaço-cena**”, a “**espacialidade**” e o “**espaço do texto**”.¹³⁰ Para a estudiosa, o **espaço-representado** designa o sentido que a composição espacial sugere, as “conotações novas” (2008, p. 23) que se podem extrair de sua constituição, as quais podem se relacionar à primeira função determinada por Borges Filho, porque não raras vezes estão atreladas à personagem, à alusão de sua caracterização, graças à “força representacional” (p. 24) que imprimem no texto. O **espaço-cena**, por sua vez, refere-se às minúcias, aos “elementos cênicos do espaço-representado”, a saber, “objetos, luz, sons, texturas, cheiros” (p. 24) – fundamentos para que se erija aquilo que Osman Lins nomeia por

¹³⁰ Neste trabalho, o termo “espacialidade” é encontrado em sentido duplo – enquanto conceito proposto por Barbieri (2008) e em acepção ampla, como sinônimo imperfeito de “espaço”.

ambientação, como assinala Barbieri. São visíveis os constituintes do espaço-cena, quando o narrador, novamente em **Fanny Owen**, anuncia Camilo Castelo Branco como hóspede de José Augusto, no Lodeiro:

Em **novembro** de 1849, Camilo estava na casa do Lodeiro e era hóspede de José Augusto. É uma época **desmantelada**, no Douro. As vinhas apresentavam-se de **cabeleiras dispersas**, a redra não se fez ainda. As folhas **apodrecem** e **perdem o seu ruivo esplendor**. **Chove**; e dos armazéns ouve-se o **gemido** da prensa que espreme os últimos bagaços. (BESSA-LUÍS, 2009, p. 13)

O excerto descritivo lança mão de recursos vocabulares que desconstroem qualquer resquício de exuberância outonal. Ao contrário da vivacidade de cores terrosas, o novembro que recepciona Camilo no Lodeiro tem feição desarranjada, aparência que se elabora através da menção à apresentação dos elementos da natureza. O aspecto apático das folhas é disforme e mal apanhado; a ausência das redras – segundas cavas que servem para limpar a terra de ervas – descaracteriza as vinhas, contaminadas pela relva. Ademais, ao desalinho do lugar somam-se a umidade e o efeito sonoro, produzido pelo gemido da prensa, os quais corroboram para a contextura lúgubre desse espaço-cena.

Os dois últimos termos criados por Barbieri, a fim de reflexionar o espaço literário na prosa de ficção, encontram-se externamente à esfera semântica. Nomeia-se “**espacialidade**”, à semelhança da poesia, o “uso de recursos artísticos e plásticos empregados na sua composição, tais como ritmo, sonoridade, pausas, repetições” (BARBIERI, 2008, p. 31) etc. Já o “**espaço do texto**”, por seu turno, diz respeito à sua disposição em “capítulos, parágrafos, frases”.¹³¹ Em **Vale Abraão**, a obsessão de Ema pela atribuição do lexema “rosa” para nomear a flor é apresentada num fragmento em que a espacialidade tonifica, em efeito estético, o significado manifesto pelo enunciado:

– Porquê [*sic*] Rosa?
 – Porque é assim que se **chama**. Que disparate! Tia Augusta impacientava-se como se tivesse de provar a existência de Deus. Ela percebia que a existência de Deus estava implícita, e alheava-se daquele diálogo. Rosa, como Ema soube mais tarde, significava, de origem sânscrita, balançante ou a que baloiça. Tão breve imagem dum flor na sua haste, tocada pelo vento e prestes a deixar cair as suas pétalas, dera ocasião a um sem-número de ideias, sentimentos, símbolos e expressões. (BESSA-LUÍS, 2019d, p. 188)

A intangibilidade de Ema, a sua impalpabilidade devida à sua personalidade que transita do campo semântico feminino a um campo semântico masculino, análoga ao ciclo pendular da rosa – a qual é e deixa de ser –, é restaurada na configuração plástica do texto,

¹³¹ *Ibidem*.

graças à escolha e combinação vocabulares, aliadas ao emprego de consoantes que simulam a sonoridade do vento, elemento provocador das transformações da flor. Note-se o uso, no excerto, das consoantes fricativas em negrito, ou seja, aquelas cuja produção no aparelho fonoarticulatório se dá pela fricção do ar em um obstáculo, gerando o timbre sibilante na leitura da passagem. Destacam-se os fonemas fricativos alveolares, tais como o /s/ e o /z/, produzidos pelo contato entre a língua e os alvéolos dentais; o fricativo palatal /x/, pronunciado pelo contato entre a língua e o palato; e os fricativos labiodentais /f/ e /v/, cuja pronúncia se realiza pelo contato entre os lábios e a arcada dental superior. A aplicação de tais consoantes e, por consequência, desses fonemas, resulta num sibilar que reitera um dos principais atributos da protagonista de **VA**: a sua identidade etérea.

Como se vê, também se mostra indispensável para a aferição do espaço ficcional a consideração acerca da percepção sensorial humana. Enriquecem-se as contingências semânticas da toponímia quando ela é capaz de trabalhar os traços perceptuais, figurados na literatura através do reconhecimento de elementos pertencentes ao campo dos cinco sentidos, nomeadamente, a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar, bem como de seu detalhamento, quando questionamos, por exemplo, o emprego das cores: por que o uso do amarelo e não do azul? Por que o emprego de uma paleta mais vibrante e não de uma mais escura? Nesse sentido, assinala Osman Lins que

Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações. (LINS, 1976, p. 92)

Outra maneira ainda de investigarmos o espaço sob uma abordagem sensorial diz respeito à experiência espacial quanto às distâncias, as quais definem a estrutura do espaço social, como aponta Borges Filho, na síntese que faz dos estudos do antropólogo estadunidense Edward Hall:¹³² “distância íntima, distância pessoal, distância social e distância pública” (2009, p. 186). Constata-se, desse modo, a infinidade de aproximações possíveis à literatura para um exame minucioso da composição espacial e de sua função no âmbito da forma, de maneira a incidir sobre as demais categorias da narrativa. Confirma-se também a valiosa contribuição dos estudiosos da literatura no Brasil,¹³³ que sob perspectivas diversas desenvolveram teorias no campo da toponímia.

¹³² A referência citada por Borges Filho encontra-se em HALL, Edward T. **A Dimensão Oculta**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹³³ Além dos trabalhos citados, conferimos destaque aos brilhantes ensaios de Antonio Candido com enfoque no espaço literário, entre os quais salientamos “De Cortiço a Cortiço” (1993), acerca da obra do escritor brasileiro

Quando nos movemos dos estudos literários para os estudos fílmicos, deparamo-nos com novos problemas quanto à representação do espaço ficcional. Ao contrário da literatura, materializada em seu código linguístico, num filme “a unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial” (GAUDREAULT & JOST, 2009, p. 105). Diferentemente da prosa literária, o cinema, ao narrar, simultaneamente mostra (ou descreve) – o que afirma o seu caráter irrevogável de arte narrativa que privilegia o espaço, como explicam André Gaudreault e François Jost:

O cinema é um fenômeno que implica de maneira constante uma multiplicação de informações topográficas, mesmo quando se trata de planos aproximados. Quaisquer que sejam os objetos que ele nos apresenta, eles podem ser decompostos em partes menores, que se espalham necessariamente em um espaço dado e mantêm, umas com as outras, uma forma qualquer de relação espacial. Mesmo o primeiro plano é um bom exemplo da capacidade do cinema de liberar uma quantidade indefinida de informações (dentre aquelas informações do tipo espacial). (GAUDREAULT & JOST, 2009, p. 107)

Segundo os pesquisadores, “é muito difícil, no cinema, abstrair a ação de seu quadro situacional” (p. 108), graças à sua capacidade informacional polifônica. Se compararmos um breve excerto literário que narra uma personagem a refletir, por exemplo, sem que o texto se dedique a dilações descritivas, à sua respectiva representação audiovisual, teríamos certamente dificuldades em negar ao espectador os índices espaciais. Claro que há exceções à regra. Convocamos, como caso extremo, a realização de **Branca de Neve** (2000), do cineasta português João César Monteiro, uma recriação da peça homônima do escritor suíço Robert Walser, na qual o diretor do filme priva-nos de quaisquer imagens, com poucos planos desviantes inseridos, deixando-nos a encarar a projeção que apresenta diálogos em *voz-over*, sobrepostos à tela escura. Podemos ainda pensar o caso do cinema surrealista, o qual turva em alguns momentos o nosso olhar quanto à precisão das informações espaciais, como faz Luis Buñuel em **Um Cão Andaluz** (1929). Embora existam tais possibilidades de “desaparição” ou “amenização” (GAUDREAULT & JOST, 2009) do quadro situacional, elas são incursões menos frequentes no âmbito da linguagem cinematográfica que se desenvolveu no ocidente.

Isso porque a orgânica do cinema dispõe de um laço sólido com a matéria da realidade. Recorrentes na literatura fílmica são as indagações acerca desse condão do “engodo que a representação fílmica constitui” (AUMONT, 1995, p. 29), uma vez que facilmente conduz o espectador à impressão de estar diante do espaço real, desprezando o caráter

representacional que também é inerente à sua constituição. André Bazin jamais negligenciaria essa discussão em seus textos, chegando a afirmar que “para que haja plenitude estética do filme, precisamos acreditar na realidade dos acontecimentos sabendo que houve trucagem” (2018, p. 95). Em “A Evolução da Linguagem Cinematográfica”, desenvolve a sua noção de imagem, a qual concebe o espaço no cinema:

Por “imagem”, entendo de modo bem amplo, tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada. Essa contribuição é complexa, mas podemos reduzi-la essencialmente a dois grupos de fatos: a plástica da imagem e os recursos da montagem (que não é outra coisa senão a organização das imagens no tempo). No tópico “plástica” devemos incluir o estilo do cenário e da maquiagem, de certo modo até mesmo o da interpretação, aos quais se acrescentam, naturalmente, a iluminação e, por fim, o enquadramento que fecha a composição. (BAZIN, 2018, p. 102-103)

Como vemos, Bazin sintetiza uma fórmula para explicar a essência da imagem cinematográfica, segundo a qual **IMAGEM = COMPOSIÇÃO PLÁSTICA DO QUADRO + MONTAGEM**. Para ele, a grande distinção do cinema enquanto linguagem artística deve-se às potencialidades da montagem, as quais afastam o filme da fotografia animada, por exemplo. Crucial para examinarmos a concepção do espaço fílmico como um todo, ela arquiteta, por um princípio analógico e, portanto, metafórico, “transformações estéticas” – uma vez que suscita “a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações” (p. 104). Sob tal lógica, “o sentido não está na imagem, ele é sua sombra projetada, pela montagem, no plano de consciência do espectador”. Ao destacar a função vital da audiência para o reconhecimento da existência do cinema, pois ele só existe se pressupomos aqueles que o prestigiam – ao contrário da arte pictórica, que independe do observador –, avizinha a arte cinematográfica da arquitetura, cujo âmago se sustenta sobre um alicerce praticável. Desse modo, “a única comparação contemporânea possível seria com a arquitetura, pois uma casa só tem sentido quando habitável. O cinema também é uma arte funcional” (p. 143).

Para discutirmos a composição espacial da imagem cinematográfica é preciso que especifiquemos certa nomenclatura que a ela se associa. Empenhados em sistematizar uma teoria para a leitura do espaço fílmico, Gaudreault & Jost denominam tudo aquilo que compõe o quadro projetado na tela, ou seja, a composição que se recorta “diante da câmera” (2009, p. 110) como espaço **profílmico**. Distinguem assim dois tipos de espaços primários – a sala

do Comportamento em *L'Assomoir*”, de Emile Zola, (2006).

onde se localiza o espectador¹³⁴ e aquele que consta da projeção. Noël Burch, por sua vez, enfatiza que “tudo está no enquadramento, que o único espaço no cinema é o da tela, que ele é infinitamente manipulável através de uma série de espaços reais possíveis [...]” (1973, p. 18), dividindo-o então em dois fragmentos espaciais – “o que está compreendido no campo e o que está fora de campo” (p. 27). Jacques Aumont (*et al*), na apreciação que faz da proposição de Burch, concorda com o crítico estadunidense ao designar o campo e o fora de campo enquanto partes de um todo denominado de **espaço fílmico** ou **cena fílmica** – unidade desse “espaço imaginário perfeitamente homogêneo” (AUMONT, 1995, p. 25). É justamente na homogeneidade imaginária referida que discorda dele, porque Burch entende o campo enquanto composição concreta, atribuindo ao espaço que lhe é exterior um sentido imaginário. Já Aumont opõe-se a essa interpretação, ao assinalar que, sim, o campo produz uma ilusão de concretude, porém a sua constituição é naturalmente intangível¹³⁵. Vale destacar que o teórico de cinema entende por campo o espaço percebido pelo espectador em três dimensões” (p. 29), cuja continuidade imaginária definir-se-ia, dessa maneira, por um fora de campo. Quando menciona a ideia de quadro, Aumont recupera o contexto de produção fílmica. Por essa razão, o aparato técnico, a condução do cineasta e as operações de produção e escrita localizam-se, em sua terminologia, num “fora de quadro”.¹³⁶

Embora haja deslocamentos quanto à ênfase na maneira de apresentar o espaço fílmico, distinções entre as ponderações de Burch e aquelas que lemos em Gaudreault & Jost, os três teóricos caminham em direção análoga quanto à maneira de ler as relações ocorridas nos *raccords*, ou melhor, na transição de um plano a outro. O espaço de que falam André Gaudreault e François Jost constitui a superfície onde se reproduz o enunciado. Como referência acerca das investigações sobre a instância narrativa no cinema, o trabalho dos pesquisadores estende aos tipos de relações espaciais criadas pela narrativa cinematográfica uma perspectiva que considera, em sua interpretação, a figura do narrador ou, em outras palavras, a do “grande imagista” –, outrossim pensam a associação de um plano a outro a

¹³⁴ Reflexionamos aqui acerca da sala de cinema e não de outras formas de exibição cinematográfica, como por exemplo o uso de plataformas de *streaming*, em que o espectador pode porventura encontrar-se nos mais diversos ambientes e detém todo o controle sobre o processo de projeção – podendo inclusive interrompê-lo ou ainda em dimensões de tela completamente díspares daquela com a qual nos defrontamos numa sala de cinema.

¹³⁵ Jacques Aumont ainda justifica a unidade do espaço fílmico quando menciona a ocorrência sonora no fora de campo. Tal técnica delega ao espectador a compreensão de que o elemento produtor de som, o qual ele não vê, compartilha do mesmo espaço visto na tela – do que resulta um sentido de unidade espacial.

¹³⁶ Adotamos a nomenclatura de Jacques Aumont *et al* (1995) para referir a composição espacial nos filmes de Manoel de Oliveira, precisamente nos casos em que o cineasta a explora de maneira a revelar os bastidores da produção, problematizando a representação fílmica. Nesse sentido, entendemos que, nas referidas situações, o cineasta descortina o fora de quadro.

partir de sua articulação espacial. Desse modo, definem os seguintes tipos de relações espaciais:

1. **Identidade espacial:** desenvolve a qualidade de explorar um mesmo espaço, por isso, opõe-se à relação de alteridade espacial. Para que ela ocorra, recorre-se à técnica de engatar um plano noutro pela apresentação de um enquadramento mais geral, seguido de seu detalhe e vice-versa. Outro meio de realizá-lo dá-se através de recursos como o *travelling* e a panorâmica – a serviço da construção de uma “impressão de identidade” ou de um “espaço-tempo contraditório” (p. 60), porque viola a compreensão do que deveria ser uno.

2. **Alteridade espacial:** refere-se às situações de deslocamentos de personagens – segundo a sua “saída do campo” ou não. A alteridade divide-se noutras duas subcategorias – a **contiguidade** e a **disjunção**. A primeira identifica-se quando dois planos seguidos apresentam informações que apontam para uma “continuidade direta”. Assim estabelece-se uma caracterização visual de sequência. Exemplar de tal construção, como sublinham os autores, é o recurso do clássico diálogo em campo-contracampo, como se a voz responsável pela enunciação proferisse: “reparem, é a esse personagem situado aqui (nesse segmento espacial bem diante dele), que se dirige este outro” (p. 122). Por essa razão, Gaudreault e Jost afirmam que no modelo de alteridade espacial em contiguidade, “a câmera captura em contínuo” (p. 123). A disjunção, por sua vez, manipula duas noções espaciais, criando uma ideia de aproximação ou de distanciamento. A primeira decorre quando o filme aproxima, pela montagem, “dois espaços visuais não contíguos” (p. 124); por isso, denominam-na de **disjunção espacial proximal**. Constituem amostras desse caso o artifício aos binóculos – os quais amplificam a visão que a personagem tem de um alhures, ou ainda o telefone, propício para comunicar uma personagem num aqui com outra num lá. Afasta-se desse modelo a **disjunção espacial distal**, a qual apresenta uma transição de um segmento a outro de espaços distintos, desprovida de ferramentas que funcionem como vasos comunicantes. “Quando o grande imagista nos mostra esses dois planos, é como se dissesse: ‘olhem! A jovem garota está aqui, enquanto o garoto está lá’” (p. 126).

Ao introduzir as suas reflexões acerca da estética cinematográfica, Burch (1973) discerne *raccords* de espaço de *raccords* no tempo. Estes competem, exemplificativamente, à inserção de elipses no enunciado, bem como de recuos e avanços

na temporalidade narrativa, isto é, do emprego de *flashbacks* e do *flash-forward*. Aqueles, por seu turno, são especificados em três categorias: a de continuidade espacial/ assunto/ cenário; a de descontinuidade, a qual subdivide-se noutros dos tipos – um primeiro que manifesta uma relação de proximidade do plano A para o plano B e um segundo que promove uma transição em descontinuidade radical.

E o que mostram, afinal, essas maneiras de esmiuçar os recursos técnicos que o cinema oferece para a construção da imagem e da sua representação ficcional do espaço? Confirma-se a ruptura, promovida pelo filme, da percepção que experimentamos no mundo real em relação à realidade outra que a película engendra, concebida por “dimensões relativas sem relações reais com suas dimensões próprias”¹³⁷ (MITRY, 1986, p. 6). Assim, a arte cinematográfica corrói a ininterruptão perceptiva que temos sobre o mundo. Consequentemente, reorganiza-a sob um princípio de descontinuidade, como afirma Jean Mitry:

Desse modo, a continuidade fílmica, formada por uma sucessão de espaços e tempos constantemente diferenciados, cria entre essas células – ou planos – uma série de relações que acrescentam às relações dramáticas ou simbólicas de seu conteúdo. O filme se apresenta, portanto, como um desenvolvimento espaciotemporal descontínuo totalmente diferente do *continuum* unívoco do espaço-tempo real (em todo caso do contínuo de nosso universo imediato), apesar de refletir o esquema contínuo.¹³⁸ (MITRY, 1986, p. 5)

Com efeito, a História do cinema, sobretudo no decorrer do século XX, registra o empenho para que se estabelecessem recursos técnicos determinantes de uma linguagem autenticamente cinematográfica, desprendida das amarras das demais artes que a precederam. Ao definir os propósitos estéticos dos modos de filmar, Ismail Xavier (2008) singulariza um cinema da opacidade em oposição à decupagem clássica, de que Hollywood é exemplar, norteadada pela função dramática preconizada por Aristóteles, que, como vimos no capítulo anterior, definira a tragédia a partir da defesa de seu efeito catártico, como lemos em: “É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão completa, em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual,

¹³⁷ “Si a esto añadimos que los planos restituyen las cosas según dimensiones relativas sin relaciones reales con sus dimensiones propias [...]”. Tradução nossa.

¹³⁸ “De este modo la continuidad fílmica, formada por una sucesión de espacios y de tiempos constantemente diferenciados, crea entre estas células – o planos – una serie de relaciones que se añaden a las relaciones dramáticas o simbólicas de su contenido. El film se presenta, por tanto, como um desarrollo espaciotemporal discontinuo totalmente diferente del *continuum* unívoco del espacio-tiempo real (en todo caso del *continuum* de nuestro universo inmediato), pese a reflejar el esquema coninuo”. Tradução nossa.

inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções”¹³⁹(ARISTÓTELES, 2014, p. 24).

Todos os mecanismos desse tipo de cinema são trabalhados com minuciosa sistematização técnica e estética para que dele resulte um sentido de continuidades. Por dedicar-se ao objetivo de tornar o aparato cinematográfico invisível aos olhos do espectador, impelindo-o à identificação com aquilo a que assiste na tela, como se o mundo projetado no quadro constituísse uma fração em conformidade com a realidade, esse modo de filmar é nomeado de transparência. Xavier demonstra como esse cinema da transparência opera como mais uma das ferramentas que servem à manutenção da ideologia burguesa, uma vez que, ao invés de incitar a audiência à reflexão, aliena-a.

A peça bem-feita, o romance mimético e o realismo de Hollywood têm uma coisa em comum: os três tentaram reconstituir as continuidades aparentemente impecáveis do mundo burguês. No cinema, existe todo um sistema de decoro cinematográfico para tentar preservar essas continuidades, um cânon de regulamentos obedecidos por diretores e montadores e difundidos nos livros acadêmicos e nas escolas de cinema. [...]. São, ainda, tabus que afirmam que a câmera nunca deve ser vista, que os atores não devem olhar para a câmera, que toda imagem deve ser “legível” e assim por diante. Juntos, esperava-se que essas convenções e tabus representassem o “natural” e o “razoável” no cinema, esperava-se que refletissem um mundo seguro e perfeitamente previsível em que o espectador, embalado por uma ilusão reconfortante da realidade, estaria a salvo de toda agressão. (STAM, 1981, p. 114)

Seguramente, Manoel de Oliveira distancia-se desse modelo de representação do espaço cinematográfico. Sendo assim, fez-se necessário realçá-lo porque, de um lado, ele conduz e regula a composição espacial no quadro e, por outro, mostra-se crucial enquanto parâmetro para que examinemos a obra do cineasta – a qual corrói a normatividade de tal “Arte-Encantamento” (STAM, 1981), deixando manifestas as inferências políticas que incidem sobre a sua estética cinematográfica, marcada por “planos interminavelmente longos, atores desprovidos da tão procurada espontaneidade teatral ou televisiva, adaptações literárias ou dramáticas que se colam de maneira profunda ao texto adaptado” (GUIMARÃES in JUNQUEIRA, 2017, p. 10).

¹³⁹ Grifo nosso.

PARTE II



Figura 55: Manoel de Oliveira em ilustração de Ana Oliveira.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/04/02/p3/fotogaleria/vamos-ilustrar-manoel-de-oliveira-385008#&gid=1&pid=8> . Acesso em 22 de março de 2022, às 23 horas e 26 minutos

CAPÍTULO 3: À APRECIÇÃO DE VALE ABRAÃO

*“Oliveira é alheio aos romances **Fanny Owen** e **Vale Abraão**. Agustina é alheia aos filmes **Francisca** e **Vale Abraão**. Cada um prosseguiu – e perseguiu – as suas próprias evasões e o seu próprio fascínio”.*

(BÉNARD DA COSTA, 1993, p. 40)

Sinal oportuno para as possibilidades, o imprevisito recebera sempre um olhar de alto valor, tanto de Agustina Bessa-Luís, quanto de Manoel de Oliveira. Curiosamente, fora um imprevisito o determinante para a sua icônica parceria nas artes portuguesas, que teve início nos anos de 1980, mais precisamente em 1981, com o lançamento de **Francisca**. A origem do relacionamento criativo entre a romancista e o cineasta coincide com a parceria entre Oliveira e o seu produtor Paulo Branco, outro divisor de águas na carreira do realizador, sobretudo sob o aspecto de sua internacionalização. No fim da década de 1970, Manoel de Oliveira pretendia produzir um filme intitulado **O Negro e o Preto**, adaptado de um texto dramático homônimo, escrito por uma sugestão sua, de autoria de Vicente Sanches – o mesmo autor da peça que originara **O Passado e o Presente** (1972). Devido às diversas objeções colocadas por Vicente Sanches, desde a inserção de novos acontecimentos na peça, até outras de ordem contratual, Manoel de Oliveira desistira da proposta, já munido de toda uma estrutura de produção.

Na mesma altura, a RTP portuguesa recebia do cineasta João Roque o projeto de um filme sobre o escritor Camilo Castelo Branco, cujo roteiro seria assinado por Agustina Bessa-Luís. Neste caso, o realizador igualmente abandonara o projeto. A persistente Agustina, entretanto, segue a trabalhar no texto de **Fanny Owen**, trazendo Camilo à sua fábula enquanto personagem, e transformando-a em romance. A propósito de sua publicação, enviou o seu livro a Manoel de Oliveira e à sua esposa, Maria Isabel. O cineasta, conhecendo os fatos que inspiraram a diegese,¹⁴¹ guarnecido de suporte para filmar, propõe a Agustina a realização do filme. Pelo fato de que João Roque possivelmente detivera os direitos sobre o título fílmico homônimo do romance, bem como para distanciar-se do primeiro projeto falhado de Roque, MO renomeia o seu filme de **Francisca**.¹⁴² A circunstância da produção do filme não foi,

¹⁴¹ Cf. nota 76 deste trabalho.

¹⁴² MO assim relata o contexto em que se deu a produção de **Francisca**, indicando a influência de Agustina para que ele desistisse de filmar a peça de Sanches: “[...] ainda em 1979-1980, estava eu já preparado para filmar, como toda a equipa, **O Preto e o Negro** [sic – **O Negro e o Preto**], história com base no que eu tinha contado ao autor Vicente Sanches e que ele cruelmente aumentou. Apenas faltava o acordo com Vicente Sanches, com quem eu já tinha filmado **O Passado e o Presente**. Agustina escreveu-me a dizer que não fizesse tal coisa. O

obviamente, a mesma em que Oliveira e Agustina se conheceram. Recorremos às investigações de Isabel Rio Novo (2019), acerca da biografia da ficcionista, para meditarmos quanto a algumas hipóteses:

Há diferentes versões acerca do modo como Agustina e Manoel se conheceram. Segundo uma delas, ter-se-ão encontrado pessoalmente em finais de 1950, quando Agustina e Alberto Luís ainda moravam na rua da Boa Vista, tendo sido apresentados pelo pintor português Carlos Carneiro. Agustina acabara de publicar **A Muralha**. Manoel contou-lhe que gostaria de fazer um filme intitulado **A Caça**. Agustina achou graça à ideia, mas logo aí discordaram pela primeira vez, pois divergiram quanto ao desfecho. Depois, Agustina oferecera-lhe um exemplar de **A Sibila**, e aí voltaram a discordar, porque Oliveira exprimiu a sua preferência por **Os Incuráveis**. Segundo outra versão, teria sido José Régio a proporcionar o encontro entre ambos. Agustina e Manoel eram, já vimos, parte integrante da tertúlia estival que todos os anos se reunia no Diana Bar da Póvoa de Varzim. A presença física de José Régio, que ambos admiravam e com quem ambos mantinham uma relação de amizade, e, mais tarde, a recordação do autor de **Benilde ou a Virgem Mãe**, eram um laço que os unia. (RIO NOVO, 2019, p. 336)¹⁴³

José Régio significou um elo, em meio a tantos outros, entre Agustina e Oliveira.¹⁴⁴

Elo esse que ela insistia em rememorar nos seus depoimentos sobre o realizador. Em **Manoel de Oliveira: o Cinema Inventado à Letra** (PRETO, 2008), assina um texto em que manifesta sua admiração por Oliveira, atribuindo realce à sua aparição na morosidade do Douro, afirmando que “o génio percebia-se sem se dar a conhecer” (p. 146). Linhas adiante, associa elogiosamente a figura do cineasta à de José Régio, quem introduzira MO à tertúlia: “o Régio tinha dedo para escolher amigos. É preciso ser assim quando se conta com a posteridade”.¹⁴⁵ No mesmo texto, ABL viria a sublinhar outra característica do cineasta – a qual, para ela, convergiria com a sua própria postura de artista – a daquele que jamais submete a própria voz autoral: “a obra é mais dele, não a reparte com ninguém” (p. 147).

crítico literário João Gaspar Simões escreveu um artigo em que ia, também, ao encontro da opinião que Agustina me tinha manifestado. Acontece que se tentou chegar a um acordo entre mim e o produtor com o Vicente Sanches, mas que não produziu qualquer efeito. Como conhecia bem a história de **Fanny Owen**, propus ao produtor Paulo Branco que fizesse o contato a Agustina em que eu prometia que, em menos de um mês, teria a planificação para realizar **Francisca**” (OLIVEIRA, 2009, p. 50).

¹⁴³ A primeira hipótese fora provavelmente retirada de uma declaração de Manoel de Oliveira, num texto seu em homenagem a Agustina. Afirma: “O nosso encontro deu-se quando ela tinha acabado de escrever **Os Incuráveis**. Nessa altura, o pintor Carlos Carneiro apresentou-me a Agustina e ao Novais Teixeira, jornalista português do jornal brasileiro **Folha de São Paulo**. Ela morava, por essa altura, na Rua da Boa Vista. Conte-lhe que gostava de fazer um filme de minha autoria, **A Caça**. Ela achou interessante, não obstante não estarmos inteiramente de acordo sobre a forma como o filme terminava. Depois ela ofereceu-me **A Sibila**, que eu já tinha lido, depois de ter acabado de ler **Os Incuráveis**. E, de novo, estivemos em desacordo. Eu, imprudentemente, disse-lhe que gostava antes que me oferecesse **Os Incuráveis** de que eu gostava mais. Imprudentemente por quê? Porque quando alguém nos oferece algo não temos senão que aceitar” (OLIVEIRA, 2009, p. 50).

¹⁴⁴ “Eu costumo dizer que sou, para o Manoel de Oliveira, uma herança do Régio. Assim como se pode deixar a mobília, um quadro, também se pode deixar uma amizade [...]”, afirmava ABL no documentário **Manoel de Oliveira: o Caso Dele** (2007).

¹⁴⁵ *Ibidem*.

Com efeito, Agustina e Oliveira compartilharam um sem-número de afinidades. Ambos se interessaram pela relação que a própria seara artística estabelece com as demais artes. Ele, primeiramente, por um patente fascínio em relação ao texto literário,¹⁴⁶ bem como pela correspondência entre o cinema e as demais artes, como a pintura, o teatro, a fotografia, a dança e a música. Agustina, analogamente, encantou-se pelo cinema. Em **Dicionário Imperfeito** (2008, p. 50), lemos a escritora comparar Reiner Werner Fassbinder a Erich von Stroheim, demonstrando um conhecimento invulgar sobre a sétima arte. Mónica Baldaque, em seu livro de memórias, assim comenta a sedução que o cinema exercia sobre os olhos de Agustina:

Um escritor inglês, Henry Blackwood, tinha uma teoria singular: ele dizia que sempre à meia-noite se formava uma fenda minúscula entre o dia que acabava e o que começava, e que uma pessoa que conseguisse deslizar nessa frincha sairia do tempo e encontrar-se-ia num reino independente de todas as mudanças que nos acontecem; nesse lugar encontram-se todas as coisas que nós perdemos. O cinema tinha esse significado para minha Mãe. Numa sala escura, a tela iluminada era como a estreita passagem de uma vida para uma outra possibilidade. Com os filmes do Manoel de Oliveira, as adaptações de romances de minha Mãe, iniciou-se um tempo novo, que minha Mãe vivia como um desafio. (BALDAQUE, 2020, p. 128)

Engana-se, todavia, quem julga que a relação entre Agustina e o cinema tivera 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, Artur Teixeira de Bessa:

Meu pai entrou no mundo do espetáculo com o Jardim Passos Manuel, um café-concerto com teatro ligeiro, canto, palhaços. E um cinema. Às quintas-feiras levava-me e deixava-me em liberdade. Ia para o escritório dele ver fotografias de atrizes que acompanhavam os filmes. Era um mundo de beleza ao alcance da imaginação, e aí tive companhia de grandes astros, de perfil, a fumar um cigarro turco. O cinema, os livros e a D. Inês deram comigo em escritora. Tudo o que eu podia desfrutar do tempo infantil me parecia vulgar e estranhamente impróprio para mim. Eu amava a vida dos adultos, os seus perigos, mistérios, paixões, desgraças. O erotismo da infelicidade depressa o entendi como se fosse a vocação das pessoas. (BESSA-LUÍS, 2014a, p. 36)

Agustina reconhecia, do mesmo modo, a importância da cinematografia, agora oliveiriana, para a sua notoriedade na França, conquistada a partir de **Vale Abraão**.¹⁴⁷ As compatibilidades entre os dois extrapolavam o *duo* literatura-cinema ou a origem nortenha em comum e a amizade com José Régio, como vemos. Paralelamente a MO, trabalhou com

¹⁴⁶ Cf. MARQUES:2001.

¹⁴⁷ Cf. o depoimento da ficcionista no documentário **Manoel de Oliveira: o Caso Dele**, realizado por Sérgio C. Andrade, a propósito das celebrações dos 99 anos do realizador, em 2007. ABL fizera a mesma afirmação no

António Cruz, tendo escrito **O Pintor e a Cidade** (1982), em que um texto seu acompanha 20 aquarelas da cidade do Porto, pintadas pelo aquarelista. A relevância da pintura reforça-se ainda em sua obra noutras publicações, como aquelas realizadas em parceria com as artistas Paula Rego, Graça Morais e Maluda, a escrita de **Longos Dias Têm Cem Anos: Presença de Vieira da Silva** (1982), sobre a pintora portuguesa e amiga Maria Helena Vieira da Silva, ou até mesmo na feitura de seu último romance, **A Ronda da Noite** (2006), cuja diegese se centraliza no quadro homônimo de Rembrandt. Equitativamente, aventurou-se pelo teatro, não apenas via autoria de peças e de diálogos dramáticos para o cinema, mas quando assumiu a função de diretora do Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, de 1991 a 1993. Duas personalidades marcantes, Manoel e Agustina, criaram em contínuo diálogo com a obra de outro artista nortenho – a de Camilo Castelo Branco. Como Camilo, desenvolveram textos (literários e fílmicos) impregnados de tipos de humor e de ironia peculiares. Igualmente, tiveram de pagar, pela autenticidade, a fatura da severidade da crítica doméstica ou a do desafio da compreensão e adesão:¹⁴⁸

O nome de Agustina – nem sempre bem tratado – inscreve-se junto do daqueles escritores que, sem serem, e por não serem, *best-sellers*, ficarão para a eternidade. Naturalmente que as suas obras surgem numa sociedade virada para a superficialidade e o imediatismo que ainda não percebeu que a cultura dá trabalho e que o facilitismo é efémero, em nada contribuindo para uma felicidade que se prolongue no tempo e, muito menos, para uma sólida formação cultural. (MENDES & LEÃO, 2017, p. 9)

Não se deve negligenciar, contudo, que, tal-qualmente, a história compartilhada entre os dois artistas extraordinários se pavimentara com muitas pedras no caminho e também dessemelhanças. Aqueles que conhecem essa trajetória participada sabem dos afamados e saborosos desacordos entre Oliveira e Agustina. Num desses diálogos, refletiam acerca de

documentário **Agustina Bessa-Luís: Nasci Adulta e Morrerei Criança** (2005), de realização de António José de Almeida.

¹⁴⁸ Em diálogo com João Fernandes, João Bénard da Costa assim comentava a recepção do cinema de Manoel de Oliveira no cenário português: “Isso aconteceu sempre, constantemente. Em todos os filmes. Não conheço nenhum filme de Manoel de Oliveira cuja recepção tenha sido unanimemente boa ou unanimemente má. A pouco e pouco, e à medida que a obra do Manoel de Oliveira se ia tornando conhecida e consagrada no estrangeiro, começou a haver um escrúpulo maior em atacar Oliveira do mesmo modo como ele foi atacado quando o *Amor de Perdição* estreou na televisão. Lembro-me que, quando o **Amor de Perdição** se estreia em Paris e obtém um sucesso colossal – o *Le Monde* publica a crítica ao filme na primeira página, coisa que raramente um jornal como esse faz (chamar um filme à primeira página só acontece com obras-primas do cinema!); lembro-me que, quando isso aconteceu as pessoas por cá não acreditavam! Chegou mesmo a circular um boato que a Gulbenkian que tinha pago ao *Le Monde* para publicar na primeira página a crítica! Como se coubesse na cabeça de alguém que o conselho de Administração da Fundação Gulbenkian – nunca eu, que não tenho esse dinheiro – ia comprar o *Le Monde* e o *Le Monde* se deixava comprar pelo Conselho de Administração da Gulbenkian para dizer bem do Manoel de Oliveira! Era a coisa mais absurda deste mundo, mas ela correu e foi repetida com um ar muito sério. ‘Foi muito dinheiro que conseguiu isto’, comentava-se, como se fosse uma vigarice. Quando o filme estreou finalmente em Portugal nas salas de cinema, as reacções

seu processo criativo, cada um ao seu modo. Enquanto o cineasta meditava sobre a própria criatividade como experiência no tempo, a romancista exteriorizava a sua maneira torrencial e disciplinada de escrever. Acreditamos que esse contraste – a prática criativa contemplativa de Manoel de Oliveira – a da espera, a da maturidade da ideia – e o exercício literário diluvial de Agustina não determinaram suas respectivas estéticas, porém, muito nos dizem sobre elas:

Manoel de Oliveira: [...] se eu faço a transposição para o cinema de um livro seu, não é a memória que está presente, mas sim, o seu livro. Leio o texto para saber o que fazer. Eu vejo lá uma frase e penso: “Como é que vou resolver isto em imagem?” E depois fico a pensar. 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. Ele guardou as minhas preocupações, trabalhou-as e, depois, atirou-as cá para fora. E vem-me a ideia: “Esta é excelente! Boa ideia!” É a isto que eu chamo inspiração.

[...]

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. Escrevo sempre, a qualquer hora, e sou interrompida, mas é um processo que tem uma história. Sempre me habituei a ser interrompida no meu trabalho, não sei se isto é uma característica feminina... (BESSA-LUÍS & OLIVEIRA in AVELLA, 2007, p. 67-69)¹⁴⁹

Em muitas de suas declarações sobre Agustina, Manoel de Oliveira viria a qualificá-la pelo uso do adjetivo **vulcânica** – como comprovamos pelo título de seu texto sobre a amiga e parceira, na revista **Ler**, em 2009: “Genial e Vulcânica”. Três anos antes, ao comparar a escritora a Régio e a Camilo, afirmaria que a “Agustina surge de modo mais malévolo” (AVELLA, 2007, p. 23). Eduardo Lourenço, por sua vez, atribuía à ficcionista o qualificativo “indomável” (2009, p. 40). Já o realizador Paulo Rocha definiria a autora como “uma bruxa com a faca nos dentes”.¹⁵⁰ O que tais referências a ABL mostram, afinal, quanto ao confronto entre a sua literatura e o cinema de Manoel de Oliveira? Agustina cruza a fronteira do que há no homem de mais brutal, cruel, desprezível, indecoroso; fazendo com que as profundezas da alma e da psicologia humana, em seu caráter grotesco, complexo e incoerente venham a jorrar nas suas páginas. Esse é um território que Manoel de Oliveira se recusa a transpor, o que bem confirmamos em **Belle Toujours** (2006), no qual o cineasta, em seu filme-diálogo com o

mudaram substancialmente. E muita gente que tinha atacado ferozmente o filme começou a mudar de campo e de posição” (BÉRNARD DA COSTA, 2008, p. 62). Cf. ainda a nota 128 deste trabalho.

¹⁴⁹ O referido diálogo consta da transcrição de **Conversazione a Porto** (2006), um documentário dirigido pelo diretor italiano Daniele Segre, que apresenta uma interlocução entre Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís. O transcrito foi publicado em Avella (2007).

¹⁵⁰ In: **Manoel de Oliveira: o Caso Dele**. (ANDRADE, 2007, 35’30’’-35’34’’).

clássico buñueliano **Belle de Jour** (1967), supostamente responderia¹⁵¹ 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),¹⁵² se submetia para a realização de suas fantasias eróticas. Opostamente ao que se poderia eventualmente esperar, Oliveira arquiteta uma cinematografia pela manutenção da dúvida e do silêncio. A propósito da representação desse silêncio no filme de MO, assevera Maria do Rosário Lupi Bello:

O silêncio pode, aliás, ser lido, na estética oliveiriana, como uma espécie de palavra total, que exprime num plano distinto, frequentemente de natureza transcendente, aquilo que as palavras parciais não podem dizer. Ora a impossibilidade de viver plenamente o amor entre homem e mulher é um tópico fundamental na obra global de Oliveira, o qual remete para a eternidade a realização desse desejo que na terra considera revelar-se ultimamente inatingível. E deste modo o realizador português estabelece igualmente pontes com o universo buñueliano, fazendo do seu **Belle Toujours** uma resposta possível ao intenso desejo de redenção que atravessa a obra do cineasta espanhol. (BELLO, 2012, p.13)

Recorrentemente, MO preserva certa instância de mistério, de etéreo, de dúvida metafísica 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, sem reserva à referência, compara-se ao efeito que Dostoiévski obtém em **Crime e Castigo** (1866), por exemplo, menos pela submersão na mente de Raskólnikov do que pela construção e pelo detalhamento de exposição de uma personagem como o seu antagonista, Svidrigailov,¹⁵³ uma figura extremamente sombria e imoral. Convocamos ainda, em “A Revolta”, capítulo que antecede o conhecido “O Grande Inquisidor”,¹⁵⁴ no Livro V d’**Os Irmãos Karamázov** (1879), o tipo de violência detalhada no discurso de Ivan Karamázov, em seu empenho de testar a fé de Aliócha, seu irmão.¹⁵⁵

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

¹⁵¹ Para aferir sobre o silêncio enquanto recurso épico no cinema de Manoel de Oliveira, ver ROMÃO:2019.

¹⁵² No filme oliveiriano, a personagem Séverine Serizy é interpretada pela atriz Bulle Ogier.

¹⁵³ Arkady Ivanovich Svidrigailov.

¹⁵⁴ Ambos os romances de Dostoiévski, **Crime e Castigo** e **Os Irmãos Karamázov**, mais precisamente a revisitação do texto d’“O Grande Inquisidor”, constituem intertextos do longa-metragem **A Divina Comédia** (1991), de Manoel de Oliveira.

¹⁵⁵ Ivan problematiza a existência de Deus, a partir de relatos cruéis. Essa ordem de matéria, a de assuntos controversos, aparece demasiadamente na literatura agustiniana – a referência a personagens que realizaram abortos, relações incestuosas sugeridas e concretizadas entre pais e filhas, o parricídio, a violência, contestações acerca de uma suposta solidez bíblica etc. Nenhum desses temas é tratado em teor de sutileza ou de grande mistério preservado nos romances de Agustina. Em seu romance **Antes do Degelo** (2004), a escritora escreve sobre um suposto assassinato, fazendo com que o crime se relacione com o **Crime e Castigo**. Secundariamente, inclui a menção a outras personagens do repertório literário de Fiódor Dostoiévski, entre elas d’**Os Irmãos Karamázov**, d’**O Jogador** (1866) e de **O Idiota** (1869). Os romances de ABL estabelecem uma reiterada intertextualidade com os textos do escritor russo.

sua Ema Cardeano Paiva, em **Vale Abraão**. No romance, na ocasião da primeira visita de Carlos Paiva ao Romesal, quando Ema ainda era uma adolescente, o narrador anuncia a sua entrada na sala, descrevendo-a: “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, 2019, 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). Ora, já vimos na literatura agustiniana a configuração da água enquanto atributo pertencente ao 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.¹⁵⁶ 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 pelo realizador se adequa melhor à aparência da atriz que encarna a jovem Ema em sua ficção, Cécile Sanz de Alba. Contudo, a alteração do texto de Agustina simultaneamente arrefece, na fábula cinematográfica, a ligação entre Ema e a sua ascendência feminina. A Ema de Oliveira é outra.

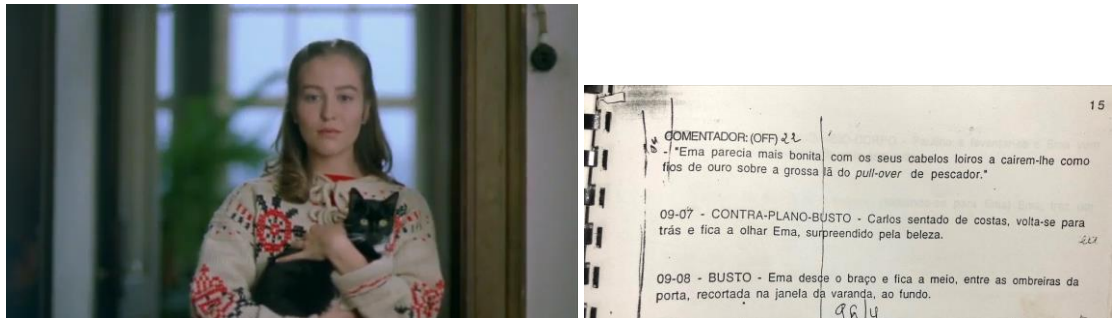


Figura 56: A caracterização da jovem Ema em **Vale Abraão**.
(OLIVEIRA, 1993, 9’38’’-9’48’’) ¹⁵⁷

O realizador rompe com a tessitura narrativa de ABL ao, exemplificativamente, abandonar o nome composto da personagem – Ema Luísa,¹⁵⁸ “como a mãe. E, ao olhar para o retrato da defunta, com cabelos soltos até à cintura, parecia ter que contribuir para algo que

¹⁵⁶ Cf., na seção 1.3 deste trabalho, a citação que recupera a maneira pela qual Alfreda, n’**A Alma dos Ricos**, flerta com o mal. Equitativamente, o coxear de Ema é associado à figura de Satã: “Não lhe faltava o defeito físico, excitante da beleza que a corrupção contempla. Também Satã era representado manco, porque a formosura precisa de ter um aviso nela, que descomponha e torne imperfeita” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 90).

¹⁵⁷ O roteiro do filme foi-nos acessado graças ao professor Pedro Maciel Guimarães, da Universidade Estadual de Campinas, que gentilmente o concedeu a nós.

ela deixara incompleto” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 30). Oliveira transporta para o seu filme os laços entre Ema e a mãe ao fazer com que a personagem adulta, interpretada por Leonor Silveira, tome nas mãos o retrato da mãe, em que a fotografia tem o rosto de Cécile Sanz de Alba, a atriz que interpretara a protagonista durante a adolescência. 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 personagens da pintura, do teatro, por referência a personagens de Shakespeare (MacBeth, Romeu); e às atrizes de cinema e *femmes fatales*. 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 (1746-1828), em **Maja e Celestina em uma Varanda** (1808-1812). Como confirmamos abaixo, 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 toda 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, 2019, p. 57). Poderia essa antítese de mulheres, a jovem solar Maja e a envelhecida sombria Celestina, oferecer-nos uma síntese de Ema, 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?¹⁵⁹

¹⁵⁸ Vemos na composição do nome composto de Ema, Ema Luísa, uma referência a outro romance da literatura portuguesa que também dialoga com o **Madame Bovary** (1856) – **O Primo Basílio** (1878) – de Eça de Queiroz.

¹⁵⁹ Consideramos ainda o destaque atribuído à imagem da mulher envelhecida como uma sugestão à existência da própria escritora, a criadora, por detrás da composição de sua criatura, a personagem. Essa seria uma intencionalidade que aproximaria Agustina à estética oliveiriana de ostentar o trabalho de carpintaria artística. Entretanto, ela reforçaria a autoria da romancista, sendo compreensível a sua omissão no filme, pelo cineasta. Como em declarações MO confortavelmente afirmava – o texto literário era dela; o filme, por seu turno, era dele.



Figura 57: Maja e Celestina em uma Varanda (Francisco de Goya, 1808-1812)

Fonte: <https://www.francisco-de-goya.com/maja-and-celestina-on-a-balcony/>. Acesso em 03 de março de 2022, às 17 horas.

Na prosa assinalada por associações dúbias, ou melhor, na adaptação que dela faz MO, altera-se a iconografia de constituição da personagem – deliberação que não se mostra gratuita. O realizador cala a referência ao trabalho do pintor espanhol e acresce, em sua diegese cinematográfica, a ênfase a outras duas imagens para recriar a figura de Ema, nesse grande mosaico de sua composição – as enigmáticas **Vênus de Milo** e **A Gioconda** (ou Mona Lisa), (1503), de Leonardo da Vinci, ambas obras de arte que abarrotam as salas do Museu do *Louvre*, com multidões a prestigiá-las. 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, Paulino Cardeano, são ícones da arte ocidental envolvidos em grandes auras de mistério. A primeira, escultura encontrada no século XIX durante uma expedição francesa à ilha de Milos, Grécia, fora durante mais de um século circundada por polêmicas em relação à sua real autoria – hoje atribuída a Alexandre de Antioquia (atual região da Turquia) – outrora reconhecida como sendo de Praxiteles, escultor da Grécia Antiga e, conseqüentemente, em relação 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. Apresenta-se também insolúvel o enigma quanto à posição dos braços daquele busto de mulher nua. **La Gioconda**, por seu turno, representa o retrato mais esfíngico

da arte pictórica, sobretudo quando consideramos a curiosidade inesgotável do público e da ciência em relação aos segredos que a obra-prima de da Vinci esconde – os rumores quanto à identidade real da (o) modelo, a expressão de sentimentos do sorriso enigmático, entre outros. É uma modelo ou é Da Vinci? Seria um homem ou uma mulher? No meio das duas representações, Ema tem a sua beleza, bem como o seu caráter de feminino insondável elevados, como abaixo observamos:

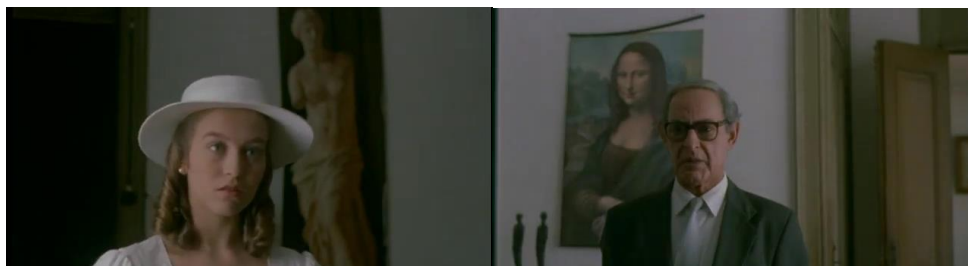


Figura 58: Vênus de Milo e La Gioconda: campo-contracampo em Vale Abraão.¹⁶⁰
(OLIVEIRA, 1993, 23'46''-24'20'')

O espaço do filme é escasseado de elementos da atmosfera da casa-*mater* agustiniana, 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. Há, de fato, duas referências à Vênus no romance de Agustina – uma delas tonifica os laços de Ema com a mãe morta: “A mãe deitada, como um mármore de Milo pronto a ser despachado para o museu, dentro do caixão vermelho” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 216).¹⁶¹ No entanto, o realizador parece conduzir a escolha do *décor* para outras direções interpretativas, a despeito de ser inevitável, àqueles que conhecem o romance agustiniano, a sua evocação. Quando MO edifica a sua mulher ficcional que tende à idealização, haja vista a escolha de Leonor Silveira, em seu auge de beleza extraordinária, correspondente aos ideais clássico e renascentista das representações artísticas que espelham a Ema adolescente, para dar vida à pequena Bovary, outrossim exclui de sua diegese fílmica episódios proporcionais à mediocridade da vida banal, entre eles, a pujança do arrivismo social de Ema e a derrocada financeira de Carlos, análoga àquela experimentada por Charles Bovary. Em **A Alma dos Ricos**, o realizador mostra procedimento similar, ao atenuar as longas explicações do professor Heschel em sua contestação bíblica ou ao apresentar certa complacência entre o casal Alfreda e Bahia que, no romance agustiniano estabelece uma relação matrimonial muito mais hostil. Aos questionamentos de Agustina

¹⁶⁰ A inserção de tais representações no *décor* do Romesal resulta no estilo *kitsch* dos interiores, ao qual MO confere especial atenção. No romance, o *kitsch* é conferido, de maneira mais substancial, à quinta de VA.

¹⁶¹ Outra menção a Vênus é lida no diálogo entre Pedro Lumières e Ema, em que ele lhe aconselha a evitar a quinta do Vesúvio: “ – Não voltes ao Vesúvio – disse Pedro Lumières. – Vénus não ama as mulheres como tu, que não conheces o ofício da ilusão” (p. 186).

quanto aos acréscimos de Oliveira nos filmes que recria a partir dos romances da ficcionista, ele impecavelmente responde: “é preciso não confundir nunca o modelo com o retrato. O retrato é do artista. O modelo serve ao retrato do artista”.¹⁶² É igualmente inconfundível o retrato criado pelo realizador de sua Ema, numa composição que acena à idealização, com a Ema-modelo de Agustina, apresentada na banalidade do cotidiano, a “esfregar as pernas com um creme destinado a dar-lhes uma cor bronzeada” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 86).¹⁶³

Segundo acima afirmamos, a colaboração inaugural entre os dois artistas ocorre com a produção de **Francisca** (1981), último filme reconhecido enquanto pertencente à “tetralogia dos amores frustrados” de Oliveira e segundo romance a compor o quadro, constituído simetricamente por duas peças e duas narrativas literárias. No filme, tal qual observamos no romance histórico, recupera-se um imaginário romântico – relativo também à presença de Camilo Castelo Branco enquanto personagem de ficção –, outrossim, à uma ideia de amor funesto, isto é, aquele que conduz jovens à morte. Francisca Owen é filha de um coronel britânico, Hugo Owen, e de uma brasileira, Maria Rocha Owen. Numa noite brumosa, cuja ambientação premonitória sugere um caminho do idílio para a fatalidade, foge da casa dos pais com José Augusto Pinto de Magalhães, jovem morgado e intelectual medíocre, grande amigo de Camilo. No deslocamento, Fanny abandona o Vilar do Paraíso, sua casa natal, para instalar-se na sinistra quinta do Lodeiro, propriedade de José Augusto por herança, ainda habitada pela fantasmagoria de sua mãe. O clímax deve-se ao embrulho enviado a José Augusto por Camilo, cujo conteúdo abrigava uma série de cartas supostamente enviadas por Fanny ao escritor. Embora ainda se case com Francisca, há uma recusa de José Augusto à consumação do casamento, o que faz com que o casal submerja num imenso martírio de existência – o qual os levará à morte ou à consecução do amor fatal: Francisca vitimada por uma tuberculose e, posteriormente, o marido, devido à causa misteriosa. No filme, algumas escolhas de Manoel de Oliveira potencializam a aura mórbida que o longa-metragem engendra – o empenho em retratar uma juventude fortemente byroniana e a seleção de Diogo Dória para dar vida à José Augusto, leitor de Lord Byron – o que concedeu ao personagem, graças à figura do ator, e combinada com a sua talentosa atuação, um caráter ainda mais

¹⁶² In: **Manoel de Oliveira: o Caso Dele**. (ANDRADE, 2007, 34'-37'13''). Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manoel-de-oliveira-o-caso-dele/>. Acesso em 09 de abril de 2020, às 20 horas e 14 minutos.

¹⁶³ Cf., no anexo 6 deste trabalho, a carta do cineasta a Jacques Parsi, em que trata de sua ideia de planificação para o **VA**, a partir da leitura do romance de Agustina.

funesto. Interessantemente, a relação indefinida entre Camilo Castelo Branco e José Augusto é, neste caso, também transposta à fábula cinematográfica.¹⁶⁴

Após a primeira colaboração bem-sucedida, seguiu-se a produção de **Visita ou Memórias e Confissões** (1981) e, então, a realização de **Vale Abraão** (1993) que, em maior proporção do que **Francisca**, baseia-se num romance que se assume enquanto material intertextual. Ao prefaciá-lo **Fanny Owen** (1979), Agustina explicaria que se utilizara de um método de colagem para a feitura do texto: “Pareceu-me necessário e útil trazer Camilo Castelo Branco à luz de nossa experiência humana sem o traduzir na opinião de escritor que é a minha. Por isso usei a colagem, e quase todas as suas falas são autênticas, que ele escreveu, em novelas, nos dispersos e nas folhas em que anotava os seus pensamentos” (BESSA-LUÍS, 2009, p. 13). Indicamos, aliás, duas fontes possíveis de pesquisa para a escritora, nas quais Camilo discorreria sobre a sua relação com José Augusto e Francisca: **Dois Horas de Leitura** (1858), e os artigos de **No Bom Jesus do Monte** (1864), mais precisamente na seção 1854. Quanto ao VA, ocorrem referências explícitas ao **Madame Bovary** (1856), de Gustave Flaubert, enxertado ao texto de Agustina, pela alcunha da protagonista – a bovarinha, ou pequena Bovary – bem como à nomeação das personagens: Ema Cardeano Paiva, em vez de Emma Bovary, e Carlos – a versão portuguesa de Charles. Diferentemente do que se passara com **Fanny Owen**, a escrita do romance fora determinada pela possibilidade de sua adaptação cinematográfica, como se lê nas palavras de Miranda:

Quando Manoel de Oliveira decidiu filmar **Madame Bovary**, Claude Chabrol¹⁶⁵ estava já a filmar a **Madame Bovary** em França, e Manoel teve a ideia de propor a Agustina Bessa-Luís que escrevesse uma Bovary portuguesa. Acontece que Agustina tinha conhecido uma mulher que muito a impressionara pelo seu comportamento singular quando vivera em Esposende e resolve inspirar-se nela para a construção do seu romance, a partir do qual depois Oliveira fará o roteiro. (MIRANDA, 2019, p. 365)

O biógrafo de MO traz à tona as linhas iniciais, enunciadas do documentário realizado por Adriano Nazareth, **Ema e o Prato de Figs** (2017), as quais recuperam informações sobre Claudine,¹⁶⁶ a amiga em que Agustina se inspirara para escrever a sua Ema:

Assim como Flaubert se terá inspirado em Delphine, uma provinciana com todo um historial de ambição e desassossego, Agustina inspirou-se em Claudine, que conheceu e com quem privou naquele tempo raro e

¹⁶⁴ Segundo Paulo José de Miranda, **Francisca** “é também o filme com maior êxito de bilheteria em Portugal de todos os filmes de Manoel de Oliveira, 76.132 espectadores, de acordo com os dados do Instituto Português de Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA)” (2019, p. 277).

¹⁶⁵ O filme de Chabrol, de título homônimo ao romance flaubertiano, fora lançado em 1991, ano de publicação do romance de Agustina. As filmagens de VA aconteceram entre 1992 e 1993.

¹⁶⁶ Encontra-se no apêndice C deste trabalho, na entrevista com Mónica Baldaque, um relato mais minucioso sobre o relacionamento entre ABL e Claudine.

paradisiaco de Esposende. Foi uma amiga especial, culta e muito bonita. Mas descontente, o que criava inquietação à sua volta. Agustina sempre a recorda com afecto e saudade. (MIRANDA, 2019, p. 356)¹⁶⁷

A par da escassez de diálogos do romance agustiniano, tomado pela pujante presença de sua narradora demiurga e, portanto, das dificuldades de adaptação do discurso literário da autora para a tela, como lemos na carta de Manoel de Oliveira a Jacques Parsi no “anexo 6” desta tese, **Vale Abraão** coloca-se em patente relação com o **Madame Bovary**. Ema (Luísa) Cardeano, órfã de mãe e filha de Paulino Cardeano – mais um lavrador decadente do entorno duriense, crescera presa ao Romesal, sua casa natal, na companhia da beata tia Augusta e das criadas Marina, Branca, Alice e Ritinha. Casa-se com o médico Carlos Paiva, recém enviuvado e marcado pela parvoíce, passividade e pela mediocridade profissional. O matrimônio é a oportunidade para que Ema, agora Ema Cardeano Paiva, deixe a casa paterna e vá residir na quinta onde Carlos vivera com a primeira esposa, a quinta de Vale Abraão.



Figura 59: Ema e o Prato de Figos (2017), documentário de Adriano Nazareth.
Fonte: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p37364>. Acesso em 11 de março de 2022, às 12 horas.

O *debut* social da protagonista sucede na Quinta das Jacas, *soirée* favorável para a reunião e apresentação das personagens secundárias, que também habitam o vale – Pedro Lumiares,¹⁶⁸ que se transformará em conselheiro de Ema, segundo o seu próprio nome denuncia – e a sua mulher Simona; Pedro Dossém, personagem de maior relevo no romance do que no filme, lido como o pajem de Ema; a sólida Maria Loreto Semblano e o marido, o

¹⁶⁷ N’O **Livro de Agustina**, sua autobiografia inconclusa, a romancista admite ter se inspirado num acontecimento da história de seus pais para compor um dos episódios de **VA**– a primeira vez que Carlos vê Ema: “há uma cena num filme de Manoel de Oliveira, o **Vale Abraão**, em que um desconhecido, num restaurante, lhe oferece um prato de figos. Foi assim que meu pai abordou a jovem Laura, que estava vestida de preto, não por luto, mas por promessa. Casaram e não tiveram muitos meninos. Fui só eu e meu irmão José Artur. Meu pai julgou que a jovem Laura do hotel de Entre-os-Rios era viúva. Como Byron, não gostava de meninas em flor, provavelmente porque são cheias de surpresas, nem sempre boas surpresas” (2014a, p. 27).

Semblano, 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, num consumismo vicioso, fruto desse arrivismo social, equiparável ao da Bovary flaubertiana e, na mesma proporção, no adultério com vários amantes. Ao contrário da personagem que lhe nomeara, Ema Cardeano Paiva deixa os seus *affairs* antes que eles a abandonem –, tampouco deposita nesses romances quaisquer expectativas de elevação social.¹⁶⁹ Com efeito, vemos na personagem central tanto uma inclinação ao bovarismo,¹⁷⁰ quanto a um Donjuanismo (MENDES, 2016) –¹⁷¹ aspecto que o filme opta por enfatizar – pois desacentua o realce nos 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 seu 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, por Roma¹⁷² e até pelos recantos mais profundos da província – como em Carlão, aldeia onde vive a família da cozinheira que trabalha na quinta do Vesúvio. Não há lugar para ela – é uma *nowhere woman*. No longa-metragem adaptado, entretanto, o raio de movimento da protagonista é limitado à extensão do vale. Nem a maternidade é capaz de confortá-la num contentamento de existência, 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 que recupera a ideia, segundo seu nome indicia, de vulcão extinto. A esse território ou a essas águas entrega-se Ema, afadigada de flunar por espaços em seu descontentamento perene. Carlos vem a falecer pouco tempo depois. Oliveira aceitou as sugestões de Agustina para a seleção das casas e quintas

¹⁶⁸ O nome “Lumiares” pode ser entendido como aquele que ilumina, que lança luz sobre algo.

¹⁶⁹ O interesse por Fernando Osório é, de fato, 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.

¹⁷⁰ “**Bovarismo**. [do fr. *Bovarysme*, termo criado por Jules de Gaultier (*Le Bovarysme*, 1902) com base no ficção. Emma Bovary, do romance **Madame Bovary**, de Flaubert. **S.m.** 1. *Psic.* Insatisfação neurótica que se observa em mulheres, sobretudo jovens, decorrente da mistura de vaidade, imaginação e ambição, e que resulta de aspirações acima do permitido pelas condições sociais que ocupam. 2. Tendência de certos espíritos romanescos para emprestarem a si mesmos uma personalidade e/ou condição fictícia e desempenharem um papel que não combina com a realidade” (FERREIRA, 1999, p. 325). Devemos esta definição a Lopes (20110). Hauser (1995, p. 809) atribui o lugar conquistado por **Madame Bovary** no cânone literário mundial por sua “veracidade artística e oportunidade à intensidade com que ele vivenciou o problema dessa fantasia da vida, as crises de autossugestão e de falsificação de sua própria personalidade”.

¹⁷¹ Referimo-nos a um comportamento compulsivo de sedução e de conquista, reflexionado a partir de releituras da personagem Don Juan Tenorio, representada na peça *El Burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra*, do dramaturgo espanhol Tirso de Molina.

¹⁷² Ema, no romance, ainda visita a França e o Marrocos.

onde filmaria o seu longa-metragem. Escreve a tinta da parceira e amiga sobre a sua experiência de visita ao *plateau*:

De maneira muito inesperada, indo ao Douro onde ainda há uma casa de família meio entregue a fantasmas competentes e que não pomos em dúvida, encontrei-me com Madame Bovary ali ao lado. Filmava-se um mortório, e as jovens do lugar, vestidas de preto, rodeavam o caixão da Dona Augusta, que era a Laura Soveral muito engripada. É estranha essa encarnação dos nossos personagens em figuras que os não inspiraram. Mas a casa [o Romesal], que na minha infância me serviu de laboratório de memórias, ainda era semelhante ao que foi. Falei dela em muitas ocasiões, sempre com uma emoção cautelosa, para não destruir as pisadas que lá deixei. (BESSA-LUÍS apud RIO NOVO, 2019, p. 342).

Sobrevém ao sucesso de **Vale Abraão** um atrito na parceria entre os artistas, deflagrado pela adaptação do romance **As Terras do Risco** (1994), transposto à tela pela câmara oliveiriana como **O Convento** (1995). Manoel de Oliveira pedira uma fábula a Agustina, que arrancou a escrita de seu então **Pedra de Toque**,¹⁷³ o qual serviria à adaptação que contaria com a participação de um elenco com grande proeminência internacional: Catherine Deneuve e Gérard Depardieu, substituído posteriormente por John Malkovitch. A diegese, que tem o Convento da Nossa Senhora da Arrábida, localizado na Serra da Arrábida, região pertencente ao município de Setúbal, Portugal, como espaço ficcional, fora escrita com vagar ou com menos celeridade do que ansiosamente aguardavam as expectativas de Manoel de Oliveira que, desejoso de iniciar a produção, usa um resumo da história que Agustina lhe relatara ao telefone, estando o romance em processo de escrita. Então ele procede com as filmagens.¹⁷⁴ Nos créditos finais do longa-metragem, Oliveira sinaliza o distanciamento com o romance de Agustina, afinal, a sua diegese fílmica fora desenvolvida num argumento seu, a partir da fábula resumida da escritora. Assim, lemos no desfecho do filme que ele fora “inspirado numa ideia original de Agustina Bessa-Luís” (OLIVEIRA, 1995, 80’29”). No entanto, uma carta da romancista ao cineasta comprova que a nota sobre o afastamento entre livro e filme não a satisfaria. Na ácida correspondência, afirma basear-se nas figuras de Deneuve e de Depardieu para construir as suas personagens e mostra indignação ao ler a

¹⁷³ No fim de contas, ambos, Oliveira e Agustina, desistiram do título **Pedra de Toque**.

¹⁷⁴ Encontramos algumas versões para justificar a fricção em que Oliveira e Agustina se envolveram. Segundo Paulo José de Miranda (2019, p. 391), o empecilho à agilidade de escrita do romance devera-se às atribuições de Agustina como diretora do Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa. Entretanto, contradiz a alegação do biógrafo do cineasta o fato de que a gestão da escritora no teatro tivera fim em 1993, isto é, antes que o realizador iniciasse a produção d’**O Convento**. Mónica Baldaque, por sua vez, alegou-nos que à medida que a mãe escrevia, Alberto Luís digitava os manuscritos e os entregava ao cineasta, para que pudesse filmar. De qualquer modo, as motivações mais precisas dessa zanga entre os parceiros e amigos permanecem ainda turvas.

découpage cinematográfica – chegando a solicitar a Oliveira que deixe de mencioná-la nos créditos.¹⁷⁵

As Terras do Risco coloca no centro da ação um casal de franceses. A motivação da viagem dos dois a Portugal deve-se à pesquisa do professor, que se aventura na paisagem indômita dos arredores do Convento da Arrábida para, nos arquivos do convento, procurar documentos que comprovem uma origem judaica e ibérica de William Shakespeare.¹⁷⁶ Profundamente mergulhado na investigação, o acadêmico envolve-se num *affair* com Piedade, assistente administrativa do convento. Atormentada pelo derruimento de seu casamento, a estratégica Précieuse persuade o guardião do monastério, Baltar, a assassinar Piedade. Vitoriosa em seu propósito, a esposa de Martin finalmente vê o próprio casamento reconstituir-se – sendo esse desenlace congruente com o artil feminino dos romances de ABL.

Cardoso (2010) contrapõe a maneira pela qual romancista e o cineasta comentavam as suas respectivas criações. Curioso é o modo como Oliveira, de fato, leva ao seu filme numerosos elementos e aspectos do romance – a despeito da diferença de nomes – Michael (John Malkovitch) e Hélène (Catherine Deneuve) – da nacionalidade divergente do professor, que no filme é estadunidense; da reduzida amplitude do espaço ficcional, restrito ao Convento da Arrábida e ao seu entorno selvagem; bem como do tom sarcástico do humor agustiniano, o qual Oliveira deduz para conferir à sua fábula cinematográfica uma espessura exacerbadamente macabra.¹⁷⁷

[...] enquanto no romance a história do casal é montada em tom jocoso, zombeteiro mesmo, no filme a presença do mal é tão sufocante que não sobra espaço para a galhofa. Por ora, importa dizer que em **As Terras do Risco**, por influência do tom jocoso da narrativa, o leitor é lançado em estado de expectativa distendida, graças à qual acha que faz muito ocupando-se em acompanhar a história detetivesca do “caso Shakespeare”,

¹⁷⁵ Cf. a carta de Agustina a Oliveira no anexo 7 desta tese.

¹⁷⁶ A propósito da aproximação intertextual da obra de ABL com os textos de Shakespeare, Laura Fernanda Bulger comenta a presença da obra shakespeariana na literatura de Agustina, mais precisamente, em **As Terras do Risco**. Insistimos, pela menção ao artigo de Bulger, no tratamento do feminino no âmbito da ficção agustiniana: “A. Bessa-Luís serve-se das investigações do obscuro Professor para insinuar que Shakespeare não era afinal inglês, mas ‘judeu espanhol ou filho de converso’. Embora o romance chegue ao fim sem que se prove coisa nenhuma, a ficcionista não deixa de pôr em causa a autenticidade do poeta enquanto símbolo da mais genuína e patriótica *Englishness*, levada depois a todos os cantos do império. E como se isso não bastasse, acusa-o de ser ‘misógino’, em sintonia com um coro de feministas que nunca perdoaram o dramaturgo ter posto Ofélia à mercê de um desequilibrado como Hamlet; ter feito de Lady MacBeth a mais convincente das megeras a seguir a Medusa; ou de Goneril e Regan, as filhas de Lear, verdadeiros ‘monstros’” (2015, p. 130).

¹⁷⁷ Encontramos na crítica de Manoel de Oliveira a informação de que ele, de fato, nunca chegou a ler **As Terras do Risco** (JOHNSON, 2007). Impressiona-nos ainda mais o seu feito de produzir o filme com tantos constituintes do romance, sobretudo a intertextualidade patente com o **Fausto II** (1832), de Goethe, a figura do estudioso Michael, o francês Martin do romance, como especular a Fausto e o cariz mefistofélico de Baltar ou ainda Hélène (filme) / Précieuse (livro) e Piedade como faces de um duplo. Tudo isso é originalmente agustiniano.

um elemento bastante presente em toda a narrativa. Em **O Convento** o “caso” fica relegado a pano de fundo, o que o impede de constituir-se em atração que distraia o espectador. Resulta dessa mudança de tom e de foco a substituição da distensão pela tensão. Dito isso, cabe definir o modo de operar os instrumentos que esses dois criadores têm à sua disposição para saber o que, a partir de um tema comum, cada um mobiliza para obter resultados aparentemente tão diferentes como o que separa o medo da galhofa [...]. (CARDOSO, 2010, p. 221)

Há muitos fragmentos do romance que induzem os leitores de Agustina a identificarem a sua jocosidade pungente, entre eles, a obstinação do professor em destruir os laços de Shakespeare com a sua pátria: “Se fosse capaz de eliminar Shakespeare do número de génios ingleses, dava-se por satisfeito” (BESSA-LUÍS, 1994, p. 13). Em **Dicionário Imperfeito**, Agustina define o humor enquanto um “elemento terrivelmente desconhecido” (2008, p.137). Parece-nos que Oliveira, sem saber dessas linhas, compreendeu muito bem o aspecto de ‘terrivelmente desconhecido’ quando transpõe a “ideia original” de Agustina para o seu cinema, como descreve João Bénard da Costa ao abordar algumas das características que ganham vulto n’**O Convento**:

Há homens tentados pelo Diabo, mulheres cúmplices do Diabo. Matas embruxadas, florestas terciárias. E depois de ver, diante dele, sucessivamente as duas mulheres, como se fossem uma só, o Professor recorda-se que Helena de Troia, personagem faustico, tinha o dom da ubiquidade. (BÉNARD DA COSTA, 2001, p. 26)

Seguem-se, ao **Convento**, **Party** (1996), filme que marca o restabelecimento da concordância entre ambos os artistas, **Inquietude** (1998), a participação de Agustina em **Porto da Minha Infância** (2001), **O Princípio da Incerteza** (2002) e **A Alma dos Ricos** (2005). Entre tais parcerias, todas as que constituem adaptações de textos de ABL, isto é, à exceção do longa-metragem de 2001, apresentam um desequilíbrio de forças entre os sexos, com preponderância feminina, bem como um especial relevo ao espaço ficcional, indissociável das mulheres da ficção. Abaixo, organizamos uma tabela com a relação de produções de Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira, sucedidas, assim, da análise mais detida das casas e quintas que povoam as margens do rio, com suas janelas e varandas debruçadas sobre ele.

| Produções de Manoel de Oliveira com Agustina Bessa-Luís | | | |
|--|---|--|---|
| Filme | Texto | Localização | Casas de Destaque |
| Francisca (1981) | Fanny Owen (1979) romance histórico | Santa Cruz do Douro Porto | Lodeiro Vilar do Paraíso |
| Visita ou Memórias e Confissões (1981) | A Casa (1981) diálogos | Porto | Casa da Vilarinha |
| Vale Abraão (1993) | Vale Abraão (1991) romance | Nordeste Transmontano (Douro) | Romesal Quinta de Vale Abraão Quinta das Jacas A Caverneira Quinta do Vesúvio |
| O Convento (1995) | As Terras do Risco (1994) romance | Convento da Arrábida, na Serra da Arrábida, atual município de Setúbal, Portugal. | ----- |
| Party (1996) | Party: Garden-party dos Açores (1996) Diálogos | Paço de Nossa Senhora da Vida São Miguel dos Açores | Casa de Leonor e Rogério |
| Inquietude (1998) | “A Mãe de um Rio” (1971) Conto | Serra da Nave Viseu, região Duriense | Casa da Mãe do Rio |
| Porto da Minha Infância (2001) | Agustina participa de apenas uma sequência, em que é filmada a ler um texto seu sobre a figura da gueixa. | Porto | Casa Natal de Manoel de Oliveira |
| O Princípio da Incerteza (2002) | Joia de Família (2001) Romance Trilogia O Princípio da Incerteza – Volume 1 | Peso da Régua, Distrito de Vila Real, Norte de Portugal. | O Salto da Senhora Quinta da Família de Camila |
| Espelho Mágico (2005) | A Alma dos Ricos (2002) Romance Trilogia O Princípio da Incerteza – Volume 2 | Ribeira Lima, sub-região do Minho-Lima, no Norte de Portugal. | Casa apalaçada dos Bahia. |

.Tabela 2 – Produções de Manoel de Oliveira com Agustina Bessa-Luís. Autoria nossa.

3.1 O EXTERIOR: JANELAS E VARANDAS SOBRE O DOURO

O filme **Vale Abraão** está enlaçado à região que lhe nomeia, representada pela espacialidade portuguesa de Trás-os-Montes, na paisagem do Nordeste Transmontano a preencher o espaço que, em **Madame Bovary**, era constituído pelo cenário de Yonville. Esse é o espaço onde toda a ação transcorre – restrita às casas que povoam o vale. O romance matricial que lhe originara, todavia, estabelece um espaço diegético mais amplo, definido pelos próprios 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, 2019, p. 165). Agustina Bessa-Luís transfere a errância interior de Ema, em sua “vida com espaços que era preciso preencher” (p. 73) 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 que igualmente caminha para a ruína. O percurso de ambas – o da protagonista e o das quintas – que ao longo das margens ensombrecidas do Douro se dispõem, tem na passagem pelas casas as etapas de tal itinerário.

Por seu lado, Manoel de Oliveira artesanalmente elabora no cinema uma região duriense elevada a um patamar universal. O que queremos dizer com isso? Se tivéssemos de espacializar a representação desse Douro que Oliveira filma e daquele que Agustina escreve, diríamos que o espaço agustiniano em **VA** se ocupa de um lugar mais ancorado às banalidades da vida burguesa e aristocrata (a exemplo da família Semblano) que habita o vale, bem como da expressão de fealdade em suas práticas e rituais – o que não significa que o seu romance seja desprovido de beleza, pelo contrário –, a pluma da romancista provoca-nos deslumbramento em muitas passagens de seu texto. 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, ou ainda a citação a um dos temas recorrentes em seu cinema: “um desequilíbrio de forças entre os sexos: diante do enigma da mulher, os homens são impotentes. A densidade existencial das identidades femininas nunca será satisfeita ou preenchida pelo masculino” (CAMARGO, 2017, p. 145), assunto também dileto de Agustina – porém diferentemente aproximado por ela.

Sabemos assim, 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, exemplificativamente, que uma nulidade profissional

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 Bovary, na segunda parte do capítulo XI da prosa flaubertiana (2007, p. 158-164), em que o Doutor Bovary opera o pé aleijado 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 viera resolver o problema, o Dr. Canivet. 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, 2019, p. 152)

A passagem, perturbadora pelo seu conteúdo, torna-se ainda mais impactante porque ABL elege como vítima da incompetência e da irresponsabilidade do Dr. Paiva uma mãe em vias de dar à luz ao seu bebê, uma vez que a força feminina, nem sempre apresentada com feições positivas em seus romances, constitui justamente um assinalamento de sua obra. Por essa razão, devido a esse 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. Dessa aparente antinomia entre texto matricial e sua transposição para a tela trata Maria do Rosário Lupi Bello:

O problema da chamada ‘fidelidade’ na adaptação só pode colocar-se a este nível: não ao nível de uma identificação de estilos ou de uma reprodução sistemática dos elementos que compõem a obra, mas sim através da posição que reconhece na obra que se pretende adaptar ‘qualquer coisa’ de tão sugestivo e coincidente com um modo próprio de olhar a realidade que se deseja poder captá-la e transformá-la, dar-lhe corpo e voz, som e imagem sensivelmente perceptíveis, através desse sistema de tão poderosa impressão de realidade que é o cinema. (BELLO, 2008, p. 168)¹⁷⁸

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 d’água consoante a um movimento de busca – “Que poderá dizer-se dos rios? Que todos aqueles, os

¹⁷⁸ Tal reflexão ampara-se, segundo justifica a estudiosa, nas ideias de TARKOVSKY, Andrei. **Sculpting in Time. Reflections on the cinema**. Austin: Editora da Universidade do Texas, 1996.

maiores e a grande maioria dos outros, vão de afluyente em afluyente engrossando a massa das suas águas que corre à procura da foz do oceano que o destino para cada um marcou” (OLIVEIRA in 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, bem como a sua natureza; nuclearizam a fábula cinematográfica e vertebralizam-na – “esta herança coletiva e gregária que é o Douro” (MATOS, 2001, p. 60), para onde todas as janelas se voltam. Semelhantemente, não seria a liquidez duriense uma possível espinha dorsal para o cinema de Manoel de Oliveira?

A sua 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 em qualquer outro lugar. Em *voz-over* do narrador Mário Barroso,¹⁷⁹ 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’’) ¹⁸⁰

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 seu 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. Comparado ao fragmento de Agustina, o cineasta acrescenta um novo tempo verbal ao excerto – ela, a escritora, diz “passavam-se coisas”; ele, o cineasta, reformula – “passavam-se e passam-se coisas”, numa demonstração da peculiaridade do lugar, e de sua atualidade, em que nos embrenhamos. 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

¹⁷⁹ Mário Barroso também é responsável pela fotografia do filme.

¹⁸⁰ 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, 2019, p. 146).

Abraão e Sara, intitulada “Origem do Povo de Deus”, de acordo com a passagem bíblica abaixo:

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 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 câmera adentra o território do vale, transportando-nos para o seu lugar ficcional. Retorna-se então à enunciação *over* de Mário Barroso:

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’’) ¹⁸¹

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 câmera é composto de planos gerais do Douro, em câmera fixa – à semelhança das fotografias, em trechos imagéticos de acentuado lirismo – os quais reforçam o caminho à universalização da obra. A câmera longamente permanece num enquadramento que nos dá a ver a totalidade das margens do rio. A estratégia do cineasta parece-nos conduzir a duas vias complementares: recorrer às imagens para retomar as primeiras palavras de

¹⁸¹ 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, 2019, p. 13-14). Percebam que o narrador evoca, através da expressão da imobilidade do vale a sua configuração física de lugar empoçado.

Agustina no romance, isto é, a referência às margens do rio, fundando um elo entre o texto literário e o cinematográfico – 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.

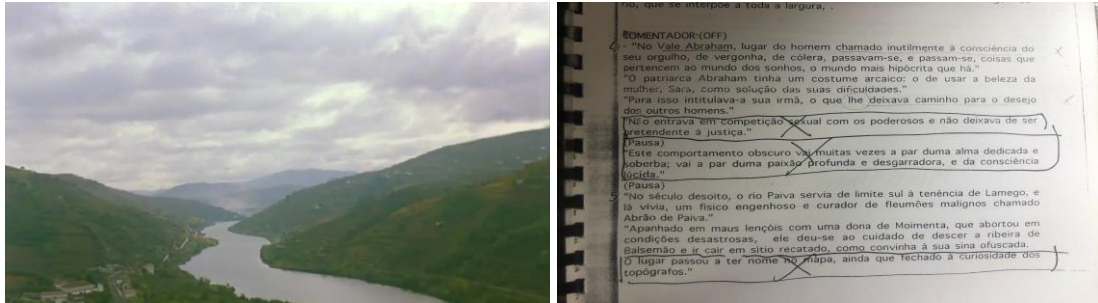


Figura 60: Primeiro plano de *Vale Abraão* (OLIVEIRA, 1993).

Intriga-nos que o roteiro contenha informações sobre uma outra ideia para essa primeira sequência, como a seguir validamos:

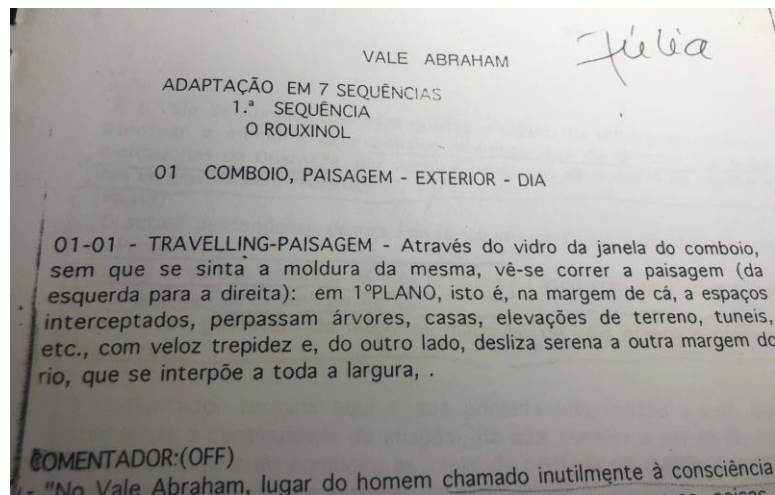


Figura 61: Roteiro de *Vale Abraão* (OLIVEIRA, 1993).

De acordo com o roteiro, registrara-se, primeiramente, uma proposta de dar início ao filme com um *travelling*, o qual se concretiza após o primeiro plano. As inscrições “1ª Sequência” e “O Rouxinol” confirmam tratar-se mesmo da abertura do longa-metragem, afinal, esse é o título do primeiro capítulo do romance. A anotação descritiva acerca da composição do quadro outrossim comprova uma preocupação do cineasta com a maneira de trazer à tela as margens do rio, elementos essenciais do universo paisagístico e social da narrativa de ABL. Julgamos que a incorporação do plano geral que estreia o filme se confirma enquanto tática oportuna 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 sobrepõe 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, mas também passa pelo reconhecimento da personagem. O realizador faz refletir nas águas do Douro a transitoriedade de Ema – ideia que se vincula às dele quando discursa sobre o rio – “nele me vejo e me revejo como num espelho multifacetado, pois ontem era uma coisa e hoje já é outra, outra será certamente amanhã. [...] a vida corre por dentro da gente como as águas nos cursos talhados para os rios até chegar ao seu finamento” (OLIVEIRA in AVELLA, 2007, p. 89). 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, Ema rompe o lacre da janela de guilhotina do Romesal e constata com espanto perante a paisagem fluvial: – “É um homem. ”

VARANDA-ESTUFA-EXTERIOR-DIA

GRANDE-PLANO-MEIO-CORPO – a janela por onde Ema espreita o rio. Quer ver melhor e abre, do interior, a janela de guilhotina, espreitando com curiosidade. Tem frisados os cabelos e posto neles cachos de “*muguet*”. No peito brilhava o medalhão com turquesas.

EMA: – “Olha além...o rio está diferente?!”

COMENTADOR: (OFF)

– “Ema pensou que, porventura no fundo, havia ainda desses peixes grandes, que raramente assomavam das profundidades a cabeça brilhante. ” (Voltou-se à voz de Marina)

MARINA: (quase como repreendendo – OFF) – “Assim não se pode provar o vestido. ”

EMA: (para o interior) – “Anda a ver, mudou! ”

MARINA: (OFF) – “Não menina...É o rio Douro que esteve ali sempre. ”

EMA: – “É um homem. ”

MARINA: – “Um homem?!”

EMA: (rindo) – “Sim. A tão grande distância um homem faria efeito de um alfinete. ” (OLIVEIRA, 1993)

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, onde contempla a sua expressão multifacetada.



Figura 62: Ema ao espelho. (OLIVEIRA, 1993).

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. Ao refletir a luz, o seu vidro metalizado reproduz a imagem da protagonista. 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. Ademais, traduz na cena a sua feição etérea no devaneio da busca. Afirma Michel Foucault que o espelho é a materialização da utopia, “pois é um lugar sem lugar” (2006, p. 415). E prossegue:

No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo: é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (FOUCAULT, 2006, p. 415)

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 a que se refere Bachelard ao simultaneamente sentenciar a inadaptabilidade dos espelhos à experiência onírica, por serem civilizados demais. A fonte, o rio, todavia, em sua rebeldia geométrica, não-manejável, mostra-se enquanto símbolo da “imaginação aberta”.¹⁸² Isto posto, a imagem menos estável e, portanto 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 curvilínea e beleza.



Figura 63: Planos gerais do rio Douro em Vale Abraão (OLIVEIRA, 1993).

¹⁸² *Ibidem*.

Ganha relevo a expressão do corpo do Douro, para onde janelas e varandas se voltam, enquanto centro de força de uma imanência sensual que parece provocar e organizar a dinâmica social das famílias que habitam as suas margens. Desse modo, vale a pena convocar as ponderações de Barthes, que vê em cidades nuclearizadas pela água a propensão a uma legibilidade imaginária do espaço urbano mais fértil:

[...] grande número de inquéritos sublinharam a função imaginária do passeio público, que em todas as cidades, é vivido como um rio, um canal, uma água. Há uma relação entre a estrada e a água, e bem sabemos que as cidades que oferecem mais resistência à significação, e que, de resto, apresentam muitas vezes dificuldades de adaptação dos seus habitantes, são justamente as cidades privadas de água, as cidades que não são banhadas pelo mar, sem plano de água, sem lago, sem rio, sem curso de água; todas essas cidades apresentam dificuldades de vida, de legibilidade. (BARTHES, 1987, p. 188-189)

Essa concepção de amplo território para o devaneio, 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, mais desmedida e desafiadora. Esse aspecto remete-nos a uma sequência exemplarmente arquitetada pelo cineasta, na qual o provocante Vale do Douro oferece-se enquanto receptáculo do passeio de lancha de Ema e Fernando Osório. O realizador constrói com seu aparato fílmico o espaço simbólico da relação sexual, numa interessante aproximação intertextual com Flaubert, que, tal qual Oliveira, reprime a nudez em seu **Madame Bovary**. Magistralmente, 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:

– Aonde o senhor deseja ir? Perguntou o cocheiro.

– Onde você quiser! Disse Léon, empurrando Emma para dentro da carruagem.

E a pesada máquina pôs-se a caminho.

Desceu a rua Grand-Pont, atravessou a praça des Arts, o cais Napoleón, o Pont Neuf e deteve-se de repente diante da estátua de Pierre Corneille.

– Continue! Disse uma voz que saía do interior. O carro partiu novamente e, deixando-se levar pelo declive a partir da encruzilhada La Fayette, entrou a galope pela estação da estrada de ferro.

– Não, em frente! Gritou a mesma voz.

O fiacre saiu do portão gradeado e, tendo em breve chegado à alameda, foi trotando suavemente no meio dos grandes olmos. O cocheiro enxugou a testa, pôs o chapéu de couro entre as pernas e dirigiu a carruagem para fora das alamedas laterais, à beira d'água, perto da relva.

Ela foi andando ao longo do rio, no caminho de sirga recoberto de calhaus ásperos e por muito tempo pelos lados de Oyssel, mais além das ilhas.

Porém, repentinamente, lançou-se como um salto através de Quattremares, Sotteville, a Grande-Chaussée, a rua d'Elbeuf e parou pela terceira vez diante do Jardin des Plantes.

– Vá em frente! Exclamou a voz com ainda maior fúria. [...]

Voltou; e então, sem direção nem destino, ela vagabundeou ao acaso. Foi vista em Saint-Pol, em Lescure, no monte Gargan, na Rouge-Mare e na praça Gaillard-Bois; na rua Maladrerie, na rua Dinanderie, diante de Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise, – diante da Alfândega, – na Basse-Vieille-Tour, nas Trois-Pipes e no Cemitério Monumental. [...].

E no porto, em meio aos carroções e aos barris, e nas ruas, nos marcos das encruzilhadas, os burgueses esbugalhavam os olhos assombrados diante daquela coisa tão extraordinária na província, uma carruagem com os estores fechados e que aparecia assim continuamente, mais fechada do que um túmulo e sacudida como um navio.

Uma vez, pela metade do dia, em pleno campo, no momento em que o sol dardejava seis raios com maior força contra as velhas lanternas prateadas, uma mão nua passou sob as pequenas cortinas de fazenda amarela e lançou pedaços de papel, que se dispersaram ao vento e caíram mais longe como borboletas brancas num campo de trevos vermelhos floridos.

Mais tarde, pelas seis horas, a carruagem deteve-se numa ruazinha do bairro Beauvoisine e uma mulher desceu, caminhando com o véu abaixado e sem virar a cabeça. (FLAUBERT, 2007, p. 215-217)

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, escolha que não se mostra aleatória. Um marco do Vale do Douro, o Cachão da Valeira é assinalado numa rocha como sendo o local onde falecera Joseph James Forrester, ou o barão de Forrester, importante empresário cujo nome fora associado à história do vinho do Porto. Quando o seu barco afundara, em 1861, encontrava-se com ele a D. Antónia Ferreira, a Ferreirinha, que salvara, tida 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, onde ele se encontra, reafirma Ema enquanto uma erramundo rio adentro, ou seja, 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 roteiro, “deixa atrás de si uma turbulenta e longa cauda marcada na água” (OLIVEIRA, 2013). 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 & Gheerbrant (2019, p. 765) ainda assinalam a função da cauda na representação como correlata a “um papel fálico em numerosos mitos”, isto é, 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 (José Pinto), o mordomo do Vesúvio, e o sobrinho de sua mulher, Fortunato

(Filipe Cochofel) – equivalentes aos burgueses intrigados com o trânsito do fiacre em **Madame Bovary**.



Figura 64: Plano aproximado: passeio de lancha em Vale Abraão (OLIVEIRA, 1993).

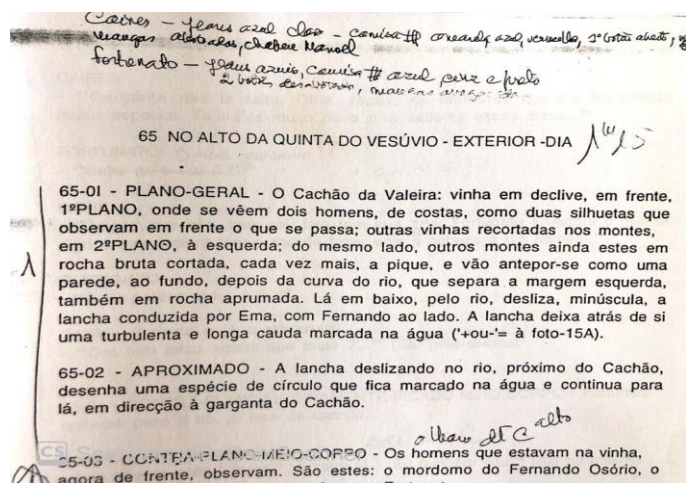


Figura 65: O passeio de lancha no roteiro de Vale Abraão (OLIVEIRA, 1993).

A incorporação ao texto cinematográfico oliveiriano não apenas do texto literário agustiniano, mas da obra de Flaubert que dá origem à diegese do VA romance, viabiliza a alusão à investigação sistemática da intertextualidade realizada por Gérard Genette (1982) em **Palimpsestes**. Os estudos de Genette, na interpretação que deles faz Maria Célia Leonel (2000), consideram o texto para além de sua individualidade, colocando-o na perspectiva de “um conjunto de categorias gerais ou transcendentais, como os tipos de discurso, os modos de enunciação, os gêneros literários, de que depende cada texto singular” (p. 51), o que o teórico francês entende por “arquitextualidade do texto” ou “arquitexto”. A exegese de Genette admite cinco categorias de relações intertextuais, entre elas, um tipo que lança luz sobre o a adaptação cinematográfica que Oliveira faz de **Vale Abraão** e este, por sua vez, em releitura de **Madame Bovary**:

A hipertextualidade, matéria principal de **Palimpsestes**, é definida como toda relação unindo um texto B (hipertexto) a um anterior A (hipotexto), no qual ele se enxerta de uma maneira que não é a do comentário. Genette propõe, nesse caso, a noção de texto de segundo grau ou texto derivado de

outro preexistente. A derivação é tanto de ordem descritiva e intelectual em que um texto “fala” de outro quanto de outra ordem, como quando B não fala de A, mas não poderia existir sem ele. (LEONEL, 2000, p. 53)¹⁸³

O modo de filmar a opulência do rio viabiliza algumas entradas de leitura possíveis acerca da adaptação de Manoel de Oliveira, entre elas, a maneira pela qual o seu hipertexto cinematográfico se relaciona com o seu hipotexto direto, o de ABL e, por extensão, à literatura romanesca de Gustave Flaubert. A onipresença do Douro no cinema de Manoel de Oliveira lança luz sobre a sua obra e os entrelaçamentos que ela tece com as demais artes, 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. Para além de um Douro de quintas, filma-se um Douro de socalcos. “Manoel de Oliveira olha os socalcos em planos gerais, fixos e intensos, identificadores da luta do homem contra a montanha na construção de imensos vinhedos espelhados no rio” (DE OLIVEIRA, 2004, p. 2). Há ainda outro enfoque importante a ser notado, como interpretam Lisboa & 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”. Vimos em Guimarães (2012) um dos métodos do cineasta de filmar o ator e, em simultâneo, documentar a sua *praxis*. Preto (2018, p. 133) similarmente salienta a tensão entre documentário e ficção no cinema de MO – “há sempre um lado de encenação no documentário, do mesmo modo que a ficção também comporta uma vertente documental”.

Em Agustina Bessa-Luís, por sua vez, verificamos que as imagens de fluidez, vinculadas à água e a outros líquidos, preparam uma escrita do feminino. Há visivelmente 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. Em “O Rouxinol”, Capítulo I de **Vale Abraão** (1991), a descrição das recordações que Ema, órfã aos seis anos, tem da mãe, perpassam os objetos pessoais do Romesal, sem, no entanto, deter-se neles, porque nunca os “vira usados pela mãe” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 19). A sua memória pousava, deveras, num “cheiro adocicado de leite”,¹⁸⁴ pois era essa a substância aplicada aos seus ouvidos lhe atenuarem a dor – o leite materno, enquanto se recostava no seio quente da mãe. A ausência do laço perene “com o ventre de

¹⁸³ Robert Stam (2006, p. 33) igualmente se baseia na erudição de Gérard Genette em *Palimpsestes* para desenvolver os seus estudos sobre a adaptação.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

onde viera”¹⁸⁵ 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, amortilhada 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, 2019, 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, claro, 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** (2006). A hostilidade em relação às flores é predicado masculino, conforme constatamos em **Fanny Owen**, quando José Augusto violenta o jardim do Vilar do Paraíso, ou ainda em **A Alma dos Ricos**, no enfrentamento entre Alfreda e o seu jardineiro, que investe contra as suas flores propositadamente. Essas gravuras da leitura exacerbam a conflitualidade entre os sexos na literatura de ABL, sendo esse um problema irreconciliável.

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.¹⁸⁶ Enquanto maior constituinte fluido dos seres vivos, bem como elemento nutritivo fundamental, a água é metonímia paradigmática da natureza. Segundo Bachelard (p. 120), “sentimentalmente, a natureza é uma projeção da mãe”. 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 este 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 brancura da neve, água em estado sólido, remete simultaneamente à alvura láctea. Elaborar-se, portanto, a imagem de uma água leitosa ou a ideia de outra água – o líquido

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ A água de cunho feminino pode referir-se ao leite e até mesmo ao sangue menstrual.

amniótico uterino. Nesse sentido, justifica-se a sensação de bem-estar que a água proporciona à bovarinha, e convida-a à memória.

A água leitosa ainda aparece no Capítulo V, no episódio em que Ema acompanha a mulher de Caires, mordomo da quinta do Vesúvio, a Carlão, uma aldeia remota, a propósito do falecimento do pai dela. A proximidade com as mulheres da família da cozinheira leva a protagonista a apreciar aquela improvável viagem em detrimento das que fizer a Paris, detalhadas pela menção ao *Boulevard des Capucines*, ao *Café de la Paix* e ao *Grand Hôtel*. Entre as cunhadas da cozinheira, uma delas está a espremer os queijos – cuja água leitosa lhe escorre pelas mãos, enquanto o velho patriarca dá o seu último suspiro. A morte do homem provoca em Ema uma percepção suspeita em relação àquelas mulheres –, as quais aguardavam o falecimento do homem:

Ema percebeu repentinamente que alguma coisa estava a acontecer e que ela ia ser arrastada na desordem que começava a agitar os demónios adormecidos. As cunhadas eram como bacantes no cimo das montanhas; tendo morrido o último velho, que organizava os seus preconceitos e as explicava perante a sociedade, elas estavam prontas a despedaçar e beber o sangue dum inocente. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 136-137)

Acometida por pensamentos perturbadores, decide enfrentar a noite fria, a qual não teme, no retorno ao Vesúvio. O caminho pedregoso e assustador faz-lhe sentir a presença de “trezentas bruxas nas cercanias”, uma delas à chegada do Vesúvio (p. 137). O elo sibilino de que Ema não pode se desembaraçar atrai-la-á à Senhora do Vesúvio:¹⁸⁷

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. Sendo a salvação, era também o presságio da sua perda, porque o Vesúvio, onde o rio tinha uma profundidade tumular, era o seu destino. Lumières pensava que, um dia, Ema seria chamada a precipitar-se na cratera da água amansada pelas barragens, mas não por isso menos sinistra e provocadora. O Vesúvio atraía-a, como atraía a Senhora e lhe propusera a morte, voltando o barco e deixando-a debater-se com o seu frio ânimo de negociante que com tudo assinala uma demarcação, adiando assim a fatalidade, criando limites ao costume e ao azar. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 186)

A descrição das águas, quando Ema detém o seu olhar no Douro, descreve-as como águas escuras.¹⁸⁸ No fragmento acima são, além de ensombrecidas, profundas – dado o seu

¹⁸⁷ Identificada como “A Senhora”, a denominação refere-se a Dona Antónia Adelaide Ferreira (1811-1896), conhecida como “Ferreirinha”, que foi uma empreendedora portuguesa do século XIX, tendo se dedicado à produção de vinho do Porto e sido bem-sucedida no cultivo das vinhas.

¹⁸⁸ “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 [...]” (p. 81).

caráter sepulcral. O aspecto duriense converge para a análise de Gaston Bachelard sobre as águas profundas na poesia de Edgard Allan Poe – “uma água profunda, mais profunda, mais morta” (2018, p. 48). De acordo com as ponderações do pensador francês, “a água, na imaginação de Edgar Poe, é um superlativo, uma espécie de substância de substância, uma substância-mãe”.¹⁸⁹ 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”.¹⁹⁰

Nesta meditação acerca de algumas afinidades e dessemelhanças entre o tratamento da água duriense na literatura de Agustina Bessa-Luís e no cinema de Manoel de Oliveira delineiam-se caminhos que também conduzem para a investigação de possíveis interpretações para as casas que se organizam na horizontalidade das margens do Douro.¹⁹¹ Imperiosamente, o rio sibilino e feminino suscitibiliza 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, afinal, é a ele que todas as janelas e varandas se voltam.

3.2 O INTERIOR: O ROMESAL COMO CASA NATAL

Em **A Poética do Espaço** (1989, p. 34), afirma Gaston Bachelard que “a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções daquela casa”. Tomamos essa marca da casa natal no homem para pensar a memória afetiva que cultivam algumas das personagens de Agustina Bessa-Luís em relação à sua primeira morada. As recordações nostálgicas de Fanny, em **Fanny Owen** (1979), rememoram os aspectos bucólicos do Vilar do Paraíso – a sua cultura ajardinada, o cair da tarde, os objetos que assinalam uma identidade fantasiosa da residência dos Owen, os quais se contrapõem ao aspecto de “covil morgado” (BESSA-LUÍS, 2009, p. 212) da quinta do Lodeiro. Passa-se o mesmo com Ema, quando rememora o Romesal. Para ela, “o espaço do lar [natal] era um santuário” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 20).

Embora Paulino seja o patriarca, a quinta da família Cardeano é inelutavelmente uma casa-*mater* no romance, a começar pela sua origem e aquisição, pois fora herança de uma avó de Cardeano, a qual trabalhara como acompanhante de uma senhora de título, quem, na

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ Em **Espelho Mágico**, a casa é retratada do ponto de vista de uma verticalidade. Em **Vale Abraão**, adota-se a horizontalidade.

verdade, deixara a residência à sua cuidadora. Descrita como casa de uma única senhora, Ema, a residência conta com a massiva presença feminina, a qual dissipa minimamente a ausência da mãe. Vivem sob os seus telhados o pai, a jovem Ema, a beata Tia Augusta e as criadas Alice, Branca, Marina e Ritinha, a lavadeira, com quem a protagonista estabelece elos mais profundos. E bem, naturalmente. Ela é, entre as criadas do Romesal, aquela que dispõe de singular vínculo com a água. Comparada a “uma espécie de *Koré*”, em referência à deusa das flores Perséfone, Ritinha detém a sabedoria da experiência feminina, análoga à das Mestras, em **Eugénia e Silvina**: “Ela sabia a casta da uva só de ver a sua nódoa; sabia das regras das mulheres e da sua vida genital, só de tocar os panos sanguinolentos. Sangue fresco e vermelho, se era o de virgens; escuro e corrompido, se de mulheres casadas, já perto da idade crepuscular do sexo” (p. 22).

O ofício de lavadeira reveste-se imperiosamente pelo gesto de purificação. Na leitura que faz do espaço degradado em **L’Assomoir** (1877), do escritor naturalista francês Émile Zola, Antonio Candido (2006) analisa a personagem Gervaise, a lavadeira. Candido contrapõe a lavanderia ao botequim, atribuindo-lhes uma simbologia dialética de “trabalho vs. ócio-vício” (p. 34), isto é, a limpeza em oposição à “sujeira física e moral” (2006, p. 37) emanada pelo cortiço da rua de *La Goutte d’Or*. Pela árdua tarefa que Gervaise carrega nos ombros, “o trabalho simbolicamente limpador” (p. 38), Candido explana os atributos daquela personagem lavadeira: dourada e solar. Em **Vale Abraão**, Ema elogia o primoroso trabalho de Ritinha, ao reconhecer “– Nunca vi ninguém tão esfregadora e caprichada” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 231); e então reflete sobre a grandiosidade do trabalho da lavadeira, escondido sob a sua aparente insignificância social. Distingue a criada muda como a criatura provida do poder de purgação das fealdades secretas do ambiente doméstico. O fragmento não apenas eleva a figura de Ritinha, como a seguir constatamos, mas, pela focalização interna de Ema, aponta para um ponto de vista da personagem que outrossim justifica a poderosa conexão entre as duas:

Pensou que nunca salvamos os outros das chamas em que ardem e que não parecem sulfurosas, mas que o são. Ritinha, caganita de rato de antiga estirpe, polia na pedra do lavadouro os encardidos sacos da baga; como se lavasse a bandeira das cinco quinas e ao lábaro cristão restituísse a cor e a formosura. Assim mesmo. Com igual catadura de condestável ânimo de porta-bandeira, sentimento de *Magna Carta*. E, no entanto, quem adivinhava essa proeza linda? Quem beijava o coto da sua ínfima nobreza e lhe levantava da testa a farripa aureolada de espuma? Quem admirava a fidelidade ao segredo da roupa suja, como se fosse conjurada, maçónica, xamã, donzela de Orléans e Fátima? Ela sabia de corrimentos, laivos de sangue, prenúncios de má castidade, doenças que o ventre exsuda, leite de entranha dolorosa, mensagem de humor castigado, borra do fígado morto e do coração confiscado ao tempo. A sua mudez não era impedimento de

revelações; mas Ritinha venerava o seu ofício, celebrante que era das vidas que expiram e soluçam. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 231-232)

Manoel de Oliveira conserva nos alvéolos de sua adaptação cinematográfica a tríade Ritinha – água – Ema, ao retratar a cumplicidade de ambas na quinta de Vale Abraão. A plasticidade do plano médio posiciona as atrizes Isabel Ruth e Leonor Silveira de maneira que os seus corpos compõem uma imagem triangular com a imensa tina d'água da casa. No Romesal, outra volumosa tina oferece-se enquanto centro cósmico feminino, no segundo fragmento de filme em que o narrador em *voz-over* familiariza-nos com as figuras das criadas. Uma comparação entre os planos do Romesal com os posteriores, na quinta de VA, indicia a sinalização do cineasta em mostrar-nos que Ema leva, ao solicitar a Ritinha que a acompanhe à nova casa, um pedaço da casa natal consigo. Sem embargo, a protagonista precisará romper com o Romesal, ruptura articulada pela acusação de roubo que as irmãs de Carlos, as Paivoas, exprimem contra Ritinha, da qual resulta a sua partida da quinta de Vale Abraão e, consequentemente, o seu retorno ao Romesal e abandono de Ema.



Figura 66: Ritinha, Ema e a água na quinta de Vale Abraão (OLIVEIRA, 1993, 50'37'').



Figura 67: As criadas ao redor da tina d'água, no Romesal (OLIVEIRA, 1993, 17'13'').

A configuração da casa natal também se reveste de um cariz dinâmico. Não se trata do dinamismo das *soirées* das altas classes, como vemos nas Jacas, mas da nobreza de uma ritualística rústica – a das castanhas a amontoarem-se nos quartos, a do vaivém alegre dos criados e dos trabalhadores da vinha, os dias de verão, como lemos nestas linhas descritivas

do primeiro capítulo: “A casa borbulhava de ditos, intrigas, assuntos de fora, coisas maliciosas e sentidas de morte, de sexo, de paixões várias. A casa era um **ninho de abelhas**, agitada, promíscua, doce, pachorrenta, zelosa” (p.21). A colmeia pormenorizada pelo narrador admite apenas uma rainha – Ema. Com efeito, os sons do Romesal ecoam em suas memórias ao longo de toda a diegese romanesca, posto que “será possível, mais além, reconstituir não simplesmente o timbre das vozes, ‘a inflexão das vozes queridas que se calaram’, mas também a ressonância de todos os quartos da casa sonora?” (BACHELARD, 1989, p. 74). Tonifica e recupera ainda a ideia de casa-*mater* a recorrência do verbo “zumbir” para descrever a morada dos Cardeano, afinal, num “ninho de abelhas” o zangão tem única função – procriar e nada mais.¹⁹²

No entanto, Paulino Cardeano crê exercer domínio e autoridade na casa da família. Julga mal. Aquando da visita às senhoras Mellos, a propósito do dia da comunhão solene, somos informados de que Ema “até os quinze anos, excepto para comungar, podia dizer-se que não pôs o pé fora de casa” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 22). Similarmente às plantas da estufa, arraigadas aos vasos, a jovem é mantida sob uma série de regras paternas austeras –, nas quais, todavia, insere fissuras ao perfurar a barreira envidraçada da varanda com o seu binóculo “para decifrar o que acontecia nessa lonjura [do rio] lancetada de sol” (p. 29). Descortinava o mundo com o binóculo, trazido ao Romesal em meio ao enxoval de casamento da mãe:

O binóculo, forrado de pele castanha e com poderosas lentes *Zeiss*, desempenhava uma função quase telepática. Ema tinha a impressão de que, quando assentava a mira num vulto à entrada da Régua e reconhecia nela Branca ou Marina, elas apressavam o passo, sentindo-se observadas. E que os banhistas, defronte da Caverneira, ficavam de repente enervados e tratavam de se enrolar nas toalhas. Com o binóculo, mais do que aparentando a Terra com a Lua, Ema ficava íntima do espaço varrido pelo olhar; minuciosamente devassado, com uma lentidão arcaica, como se tratasse de seguir dinossauros ao longo do areal de Vale Abraão. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 30).

Cardeano tampouco consegue preservar a própria avareza dos ardis da filha, que muitas vezes o rouba (p. 187). Manoel de Oliveira investe numa simbologia de signos de fechamento e de castração para sinalar o empenho de tia Augusta e, mais expressivamente, de

¹⁹² O verbo “zumbir” ganha relevo no fragmento de texto em que Paulino Cardeano recebe a visita do presidente da Câmara, que deseja tirar satisfações quanto aos acidentes automobilísticos que a figura de Ema provoca, ao se exhibir na varanda do Romesal. O pai não percebe com clareza o porquê daqueles desastres e pensa que se Ema fosse de fato a sua incitadora, a protagonizar cenas inadequadas na varanda, “ele teria sido informado, de tal modo a casa era percorrida por um zumbido de novidades e de notícias de que nada escapava” (p. 26). Não é fortuita a recorrência à focalização interna. Cardeano julga ter controle sobre tudo o que se passa na casa, mas sabemos, pelo narrador, de muitas fendas que Ema inserirá no comando do pai.

Paulino Cardeano em moderar as paixões na filha.¹⁹³ O aparato estético de claustro e de limitação do desejo constitui-se das janelas de guilhotina cerradas, tal qualmente a grades de uma prisão, do *close-up* nas mãos do velho Cardeano a segurar as contas do terço que reza em passadas pela sala de visitas e dos passos de tia Augusta no encalço do gato negro, animal com valor de duplo da protagonista.



Figura 68: As janelas como signo de claustro em *Vale Abraão* (OLIVEIRA, 1993).



Figura 69: *Close-up* do terço de Paulino Cardeano (OLIVEIRA, 1993).



Figura 70: Os passos de tia Augusta no encalço do gato (OLIVEIRA, 1993).

¹⁹³ “O próprio pai a considerava sujeita a um mandado de prisão; tinha-a à sua mercê, prolongava o momento de manifestar o seu poder sobre ela. Era um carcereiro afectuoso, mantinha-a em perpétuo conhecimento das suas regras de cativo e espertava nela o apetite da liberdade com pequenos efeitos paternos, a licença para sair, gastar dinheiro, vestir-se bem. Casar-se, sobretudo isso. Ela cravava os olhos no rio, que se ampliava na bacia da Régua, ainda seguindo um curso natural e banhando as vindimas de Vale Abraão, onde se percebia um eixo de

Consagram esses efeitos fragmentos de filme que Manoel de Oliveira organiza na mesma sequência. No primeiro plano, participa da composição do espaço-cena (BARBIERI, 2008) um duplo gradiente de claustro – um *close-up* de dois canários engaiolados sobreposto ao *background* das janelas de guilhotina cerradas. A ambientação (LINS, 1976) claustrofóbica robustece-se pelo plano seguinte, em que Ema é enquadrada em meio primeiro plano, isto é, da cintura para cima, dando-se a ver, apesar do bloqueio das janelas que se antepõem entre ela e nós, ou entre ela e o mundo. Nesse momento, a personagem viola o lacre e abre as grades da janela, pondo-se em leve ponto de contato com vale, à medida que sutilmente avança com o corpo para o exterior da casa. Também será essa a ocasião em que se verá no Douro, pelo campo-contracampo articulado na montagem.



Figura 71: Constituintes do espaço-cena da claustrofobia (OLIVEIRA, 1993).



Figura 72: O rompimento do claustro: Ema à janela (OLIVEIRA, 1993).

Acresce Agustina à existência feminina nesse reino doméstico de mulheres que transgridem os emblemas da clausura¹⁹⁴ a presença maximizada de um oratório na sala, revestido de verde e ouro. A peça servira de “cenário” (p. 20) ao funeral da mãe – vista morta por Ema através das perfurações de uma chapa de latão que integrava o confessionário. A imperiosidade do móvel a preencher a sala de visitas revela-se, primeiramente, como um indício da correspondência entre a composição de Ema enquanto personagem e a identidade

prosperidade e de luxo. Ema ia buscar o velho binóculo para decifrar o que acontecia nessa lonjura lancetada de sol” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 29).

materna.¹⁹⁵ Ema Luísa, a mãe de mesmo nome, “era a quarta filha duma dessas casas, [a dos Guedes de Loureiro], primeiro abastadas e depois decadentes, em que se criava uma geração de criaturas aluadas [...]. Quanto a Ema, ela herdara dessa gente um pressentimento de que a vida era outra coisa” (p. 31). A despeito de ostentar a imagem de “Jesus nas palhinhas” (p. 33), símbolo da cultura cristã do Pai, a peça é convulsionada pela figura da mãe, que a perturba e que reverbera na filha. A pluma de Agustina insiste nas recordações que a protagonista nutre sobre o dia em que vira a mãe ser sepultada. O início, o meio e o fim do romance fazem emergir essa recordação da mãe, tendo por pano de fundo o oratório. Tal lembrança ergue-se das profundezas do passado para eclodir no presente, ocasionando “a coexistência de dois planos temporais” (PONCE DE LEÃO, 2017, p. 62). É a reflexão da Ema adulta, pela ambientação reflexa (LINS, 1976), que faz ofuscar a evocação do Pai, assegurada pela cultura cristã através de seus símbolos e rituais, também engendrados pelo oratório, em benefício da evocação da Mãe, caucionada pela cor vermelha do caixão que sugere a possibilidade de ressurreição.¹⁹⁶

Mas, diante dessa cena deslumbradora, abaixo do degrau do oratório, estava o caixão de Ema, a mãe. Ela vestia a roupa do casamento, e um véu cobria-a até aos pés. As velas ardiam em volta, e um lenço de cambraia atava-lhe o queixo para que a boca se não abrisse. Ema olhava pelo ralo do confessionário e não perdia um só pormenor. [...]. Só o caixão, que lhe pareceu vermelho, feito de laca vermelha, constituía uma afirmação sublime, pela sua forma capaz de sugerir a ressurreição. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 239)

Isto posto, fundamenta-se a interpretação do Romesal, como a de outras moradas no imaginário literário agustiniano, enquanto *casa-mater*. Há, de fato, um consenso do cosmorama crítico agustiniano quanto às fissuras que o seu universo matriarcal insere no patriarcado. Da obtenção de tal efeito, não estão ausentes as suas casas ficcionais. Isabel Pires de Lima (in BESSA-LUÍS, 2011, p. 10) sublinha que Agustina, “pela via irónica, caminha na denúncia, central na sua obra, do poder patriarcal e falocêntrico que dominam muitas mulheres que a povoam”. E prossegue: “o tempo das mulheres assumirem a palavra [na ficção

¹⁹⁴ Adicionamos aqui o episódio do aborto de Branca, que é acudida pelo Doutor Paiva, quem mantém sigilo sobre o caso. Em Portugal, a interrupção voluntária da gravidez foi legalizada por referendo em 2007.

¹⁹⁵ Vale ressaltar que o oratório serve igualmente ao funeral de tia Augusta, funcionando novamente como pano de fundo à senhora morta (p. 33).

¹⁹⁶ Para aferir sobre a preponderância da cultura da Mãe em detrimento da cultura do Pai na literatura de Agustina, convocamos as ponderações que anteriormente fizemos acerca do conto “A Mãe de um Rio”. Quanto à representação do feminino pelas cores vermelha e rosa, derivada do vermelho, para envolver o corpo da mãe em vias de ressurreição a substituir o corpo do Cristo ressuscitado, rememoramos uma citação de **Joia de Família** (2001), em que o cor-de-rosa é associado ao cromatismo feminino: “Que sugeria a cor rosa? Talvez alguma coisa que Camila não gostasse de aprofundar. Nesse momento, António Clara estava na varanda, ou antes, um pátio alto de onde se via a quinta e o jardim, que não era nada de deslumbrante. [...]. Mas voltou atrás com os olhos e

agustiniana] ainda não chegou, mas os homens, ineptos e indolentes, são já objeto do poder subversor e conspirativo delas – sibilas, videntes, fúrias – que, senhoras duma linguagem simbólica e mergulhadas num tempo hermético, transportam e disseminam a subversão”.¹⁹⁷ Maristela Girola, ao comentar o posicionamento de Quina perante a rusticidade de uma sociedade de proeminência masculina, novamente apontando a pujança das mulheres ficcionais de Agustina, defende a complexidade e, portanto, a não linearidade que o tratamento da literatura de ABL confere às mulheres, esclarecendo – “a construção de uma protagonista em que se evidenciam traços positivos e negativos demonstra o caráter não panfletário da obra de Bessa-Luís” (2011, p. 60). Complementar às ideias de Pires de Lima (2011) e de Girola (2011) é a exegese de Maria do Carmo Mendes, que, ademais, coloca realce na elaboração da casa enquanto espaço ficcional e contributo para a edificação do feminino:

No espaço doméstico, diversas personagens femininas das narrativas de Agustina são confinadas a partes da habitação que já na Grécia antiga era reservada às mulheres. Nesse espaço – que no romance **Eugénia e Silvina** é caracterizado como “gineceu da Malhada” – enxameiam mulheres cuja dedicação ao trabalho deixam marcas que a presença masculina não consegue fixar. [...] selecionei algumas personagens femininas que, ora pondo em ridículo figuras masculinas – sobretudo pais e maridos –, ora avaliando negativamente outras mulheres – pela sua passividade e pelo seu conformismo – constituem exemplos de denúncia de valores da cultura patriarcal. (MENDES in PONCE DE LEÃO & MENDES, 2017, p. 66)

As transformações na relação entre Ema e Paulino Cardeano devem-se à venda do oratório pelo pai e, portanto, ao desvencilhamento das lembranças de infância da filha, o que ele negava. A amplitude temporal, de que Manoel de Oliveira não compartilha em seu filme, estende-se à visita de Ema ao Romesal, após o falecimento de Cardeano. Com o objetivo de selecionar parte da mobília antes que se consumasse a decadência da propriedade com a sua venda, dá-se conta do sumiço da peça, a qual fora substituída por “um armário verde, com todo o aspecto dum aparador e que parecia escarnecer da memória de Ema. Ela, que nunca chorava, rompeu em pranto” (p. 197).

Quanto a Manoel de Oliveira, verificamos que desde o lançamento de seu **Vale Abraão** (1993), vencedor do Prêmio da Crítica da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE), em 1993, as impressões da crítica francesa já se inquietavam com o desenho cinematográfico das casas no longa-metragem:

ela correspondeu com um sorriso aberto. Isto e o vestido cor-de-rosa causaram uma aproximação mais do que cem anos de vida em comum” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 108-109).

¹⁹⁷ *Ibidem*.

Ces trois maisons dans lesquelles elle est successivement fille, femme et maîtresse, ils nous semble pouvoir y vivre, tant la mise en scène nous invite à les habiter mentalement: l'une dont la terrasse borde la route et dont le jardin débouche sur des vignobles à flanc de colline, l'autre à laquelle il faut accéder par une cour et dont la véranda laisse voir un feu d'artifice, et la troisième qui se reflète dans la rivière [...]. (KOHN, 1993, p. 6)¹⁹⁸

Jacques Parsi, consultor literário de Oliveira, em entrevista que a nós concedeu,¹⁹⁹ faz eco ao realce conferido às casas em **VA** pela crítica, elucidando aspectos do trabalho de bastidores para a sua elaboração fílmica no cinema do realizador:²⁰⁰

A casa é um dos temas fundamentais da obra de Manoel, o tema mais constante talvez de toda a sua filmografia. Manoel, antes de começar a escrita de um roteiro, queria saber em que casas ele iria filmar. Ele as escolhia com cuidado, não pelo valor estético, pelo seu caráter espetacular ou seu “potencial” cinematográfico, mas pela sua autenticidade, sua capacidade de revelar o caráter de uma personagem, de uma classe social, de uma época. Ele tirava fotografias e com essas fotos propunha uma decupagem de cenas. Oliveira dedicou um filme inteiro a uma casa, a sua casa, sua casa de família que ele construiu no início da década de 1940: **Visita ou Memórias e Confissões**, rodado no momento em que ele a deixava no final de 1981, início de 1982. O filme, uma vez terminado, foi guardado apenas para ser visto depois da morte do cineasta, tamanho era o seu caráter intimista. Outro indicativo da importância desse tema: um dos seus filmes mais populares chama-se justamente **Vou para Casa**, de 2000. Como vocês bem lembram, o tema da casa é longamente debatido no *Conversas com...* Para Manoel, a casa é a expressão de diversas coisas; é a expressão do status social, e também a expressão externa da alma do personagem, e, enfim, o refúgio, a imagem do ventre materno (**Vou para Casa**). Manoel pedia a Agustina Bessa-Luís para situar as suas histórias (quando ele lhe pedia um romance que adaptaria em seguida) em uma casa ou em casas bem determinadas. Foi assim com **Vale Abraão**, **O Convento**, **Party...** Quanto a romances já escritos, **O Princípio da Incerteza** e **O Espelho Mágico**, ele lhe pedia conselhos, a ela ou à sua filha, Mónica Baldaque. Em **Francisca**, Oliveira rodou nos mesmos lugares em que os fatos se deram, já que sua esposa era da família de José Augusto Pinto de Magalhães e é a casa autêntica assim como a capela que vemos no filme. O

¹⁹⁸ Tradução nossa: “Essas três casas em que [Ema] é sucessivamente filha, [o Romesal], esposa, [a quinta de VA], e amante, [o Vesúvio]; parece que nelas podemos viver, tanto que a *mise en scène* nos convida a habitá-las mentalmente: uma cuja varanda margeia a estrada e cujo jardim conduz a vinhas ao lado de uma colina, a outra que deve ser acedida por um pátio e cuja varanda permite ver um espetáculo de fogos-de-artifício, e a terceira que se reflete no rio [...]” (KOHN, 1993, p. 6).

¹⁹⁹ A entrevista foi realizada a propósito da participação de Parsi durante o “XIX Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, IV Seminário Internacional de Estudos Literários e IV Workshop do Grupo de Pesquisa em Dramaturgia e Cinema (GPDC)”, da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, em Araraquara. As perguntas foram elaboradas por Renata Soares Junqueira, Edimara Lisboa, Fernanda Camargo e Mariana Copertino, e o conteúdo das respostas contou com a tradução do francês de Pedro Maciel Guimarães. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/20_E01.pdf. Acesso em 09 de março de 2022, às 17 horas e 55 minutos.

²⁰⁰ Perguntamos-lhe: “Em *Conversas com Manoel de Oliveira*, a seção introdutória de entrevistas intitula-se “A minha casa, as minhas casas”. Uma das questões da seção diz respeito à importância dos lugares e das casas nos filmes do realizador. Você poderia comentar sobre as casas que merecem relevo no cinema de Oliveira? Quais delas já tinham grande destaque nos textos literários que inspiraram alguns dos filmes oliveirianos?” (JUNQUEIRA; LISBOA; CAMARGO & COPERTINO, 2019, p. 135-136).

interesse de Oliveira pelas casas era tão grande que, em **Benilde ou a Virgem Mãe**, ele quis rodar na mesma casa em que José Régio havia pensado para o drama homônimo. Na impossibilidade de fazê-lo, mandou construir uma réplica exata em estúdio. (PARSI in JUNQUEIRA *et al*, 2019, p. 135-136)

Mais uma vez, o depoimento de Parsi transmite a busca de MO por pontos de contato entre a representação e as casas da memória dos ficcionistas, cujos textos adaptou, ou as casas sugeridas por eles, como é o caso da parceria com Agustina, oferecendo-nos, para a elaboração cinematográfica do espaço, o imaginário daquele autor, isto é, a escolha do escritor que conferirá, no filme, carnalidade às suas casas literárias. Os seus locais fílmicos escolhidos foram, para o Romesal, uma residência em Aris, na freguesia de Godim, em Peso da Régua; e, para a quinta de Vale Abraão, a Quinta e Paço de Monsul, no concelho de Lamego.²⁰¹ A quinta das Jacas, por sua vez, foi filmada na Quinta da Pacheca; a casa dos Semblanos – a Caverneira – é recriada no *Six Senses Douro Valley*, hotel e spa, e a quinta do Vesúvio ganha corpo noutra quinta de mesmo nome, a qual também funciona atualmente como hotel no vale do Douro. Já a casa das senhoras Mellos foi ficcionalmente elaborada na Pousada Solar da Rede, em Mesão Frio, vila portuguesa pertencente ao distrito de Vila Real.²⁰² Como bem vemos, se há casas-memória nesse filme, elas outrossim exibem a memória da arquitetura duriense.

Manoel de Oliveira constrói a sua ficção requintadamente com um minucioso olhar ao pormenor, que se revela muito significativo. Os detalhes que pintam as imagens do Romesal apontam para a construção ficcional de Ema e do universo que a circunda: os socalcos do Douro (a modularem a passagem do tempo e das estações, através dos ciclos vinhateiros);²⁰³ a posição social de média burguesia nortenha, definida sobretudo pelo confronto entre a decoração doméstica do Romesal com a das demais casas, principalmente a da Caverneira, representante de uma aristocracia rural; e a educação castradora, conforme apontamos, pela inserção do par de canários engaiolados no espaço da estufa e do terço em balouço nas mãos de Cardeano, somados à manipulação das janelas enquanto signos de claustro.

²⁰¹ No entanto, as sequências da varanda na quinta de VA foram gravadas numa quinta pertencente à família de ABL.

²⁰² Para chegarmos aos lugares de **Vale Abraão**, cruzamos as informações concedidas durante o Curso Internacional de Verão da Fundação Eça de Queiroz, em 2017, “A Casa/ a Quinta nas Obras de Eça, Camilo e Agustina e nos Filmes de Manoel de Oliveira” com os relatos de Mónica Baldaque, na entrevista que nos concedeu, acrescidos de dados de pesquisa disponibilizados pelo resumo de Comunicação de Anabela Branco de Oliveira, em “Socalcos do Olhar: o Douro de Oliveira e de Agustina” (2004) e por António de Souza e Silva, em “Reino Maravilhoso – **Vale Abraão** – um Romance, um Filme, uma História tendo como Protagonista o Douro”. Disponível em: <https://andanho.blogs.sapo.pt/reino-maravilhoso-vale-abraao-um-89775> . Acesso em 8 de março de 2022, às 20 horas e 27 minutos.

²⁰³ Em ABL, o avançar temporal é elaborado a partir da menção aos meses e às estações do ano.

Demasiadas vezes, a minúcia cuidadosamente selecionada é capaz de muito nos desvelar sobre uma personagem – as flores e rosas vermelhas, espacejadas em vasos dispostos pela sala, apontam para a pujança do caráter feminino da protagonista na casa natal; a proeminência do oratório, cuja funcionalidade está em servir de pano de fundo a planos aproximados de Paulino Cardeano e de tia Augusta, na mesma sala de visitas, identifica mais um indício do esforço familiar em amenizar as paixões em Ema, mas que recebe, enquanto contraponto, o discurso da enunciação narrativa em *voz-over* a revelar a memória materna que o oratório suscita na protagonista. Percebam, todavia, que Oliveira confere menor ênfase à rememoração afetiva da peça religiosa do que à correspondência de caráter entre Ema e a mãe, na sua qualidade de exímia dissimuladora: “Ao tempo, era uma memória teatral e inumana, da mãe defunta estendida diante daquele móvel que funcionava como um cenário” (OLIVEIRA, 1993).²⁰⁴

Se desejarmos algo memorável que participa da constituição do Romesal enquanto casa-memória-[identidade] de Ema, veremos que a morada natal abriga sob os seus telhados um dos momentos chave do filme – a sequência de síntese da personagem. O corpo da atriz Cécile Sanz de Alba coxeia da estufa em direção à sala de visitas. Lentamente, aproxima-se do sofá em couro e nele senta-se. A composição plástica do quadro apresenta-nos em plano detalhe uma jarra a abrigar um ramo de rosas vermelhas, para a qual Ema serve de pano de fundo, numa configuração de imagem desfocada. Colhe uma das rosas e “leva-a para junto do rosto”. Então “recua, sai de foco e entra focada a rosa com o rosto em fundo. Uma mão segura a rosa pelo pé e os dedos da outra acariciam e penetram nas pétalas” (OLIVEIRA, 1993). Na referida cena, chamamos a atenção para o emblema fálico que representa o dedo médio de Ema ao penetrar a flor. Em *voz-over*, acompanham a sequência as seguintes linhas enunciativas – “talvez as paredes do útero, raiadas de pregas que cediam ao seu peso, à nutrição, ao crescimento dos pés e das mãos”.²⁰⁵ Posteriormente, a personagem segura nas mãos, em plano detalhe, o exemplar do **Madame Bovary** e, equitativamente, viola-o, abrindo-o.

²⁰⁴ Adotamos por hipótese o repertório fortemente católico de Manoel de Oliveira como razão para evitar alguns posicionamentos do discurso agustiniano – sobretudo aqueles que “profanariam” a integridade da simbologia religiosa ou que questionariam verdades bíblicas sólidas no imaginário do catolicismo. A formação católica explicaria várias de suas elipses em relação aos textos de Agustina. Curioso parece-nos que o cineasta tenha adaptado em seu cinema um conto como “A Mãe de um Rio”, que subverte a noção cristã de cultura do Pai. Contudo, vemos como significativo o fato de tê-lo inserido na narrativa fílmica como um recurso *mise en abyme*, ou seja, enquanto fábula e, portanto, uma história imaginária, contada por uma das personagens que se encontra no centro da ação cinematográfica em **Inquietude**.

²⁰⁵ *Ibidem*.

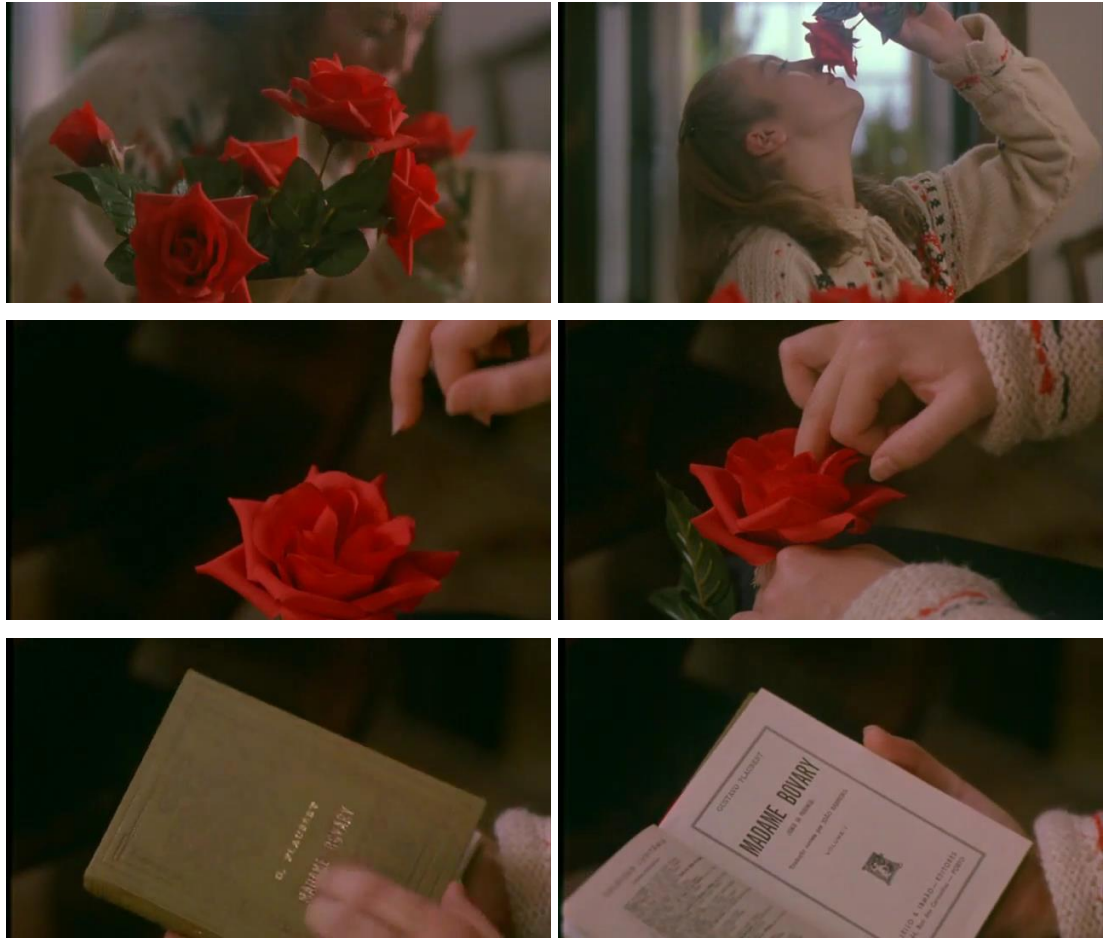


Figura 73: Planos-síntese de caracterização de Ema (OLIVEIRA, 1993).



Figura 74: A sexualidade e o domínio vegetal em **O Passado e o Presente** (OLIVEIRA, 1972).

A linguagem utilizada para caracterizar a jovem Ema articula, primeiramente, a focalização e a desfocalização da imagem, como resposta particular à feição que ela apresentará durante todo o seu itinerário: a sua insondabilidade. Essa mulher, cuja leitura desafia a nossa compreensão, veste um pulôver de lã, de que a estampa exprime uma roda de leme, isto é, a peça náutica usada para governar uma embarcação, a qual assinala, numa ponta, o vínculo da personagem com a liquidez fluvial e, noutra, a sua identidade de criatura errante. Muita coisa é ainda revelada pelo gesto de defloração da rosa, de que as pétalas são associadas, pelo discurso narrativo, às paredes do útero e, por extensão, ao sexo das

mulheres.²⁰⁶ A atitude de defloração revela em Ema o seu acento viril, ou melhor, andrógino. Poderíamos inquirir do porquê nos determos na minúcia do gesto. Uma das razões é, sem dúvidas, a da sua relevância enquanto identidade traduzida nos detalhes; outra recupera sutilmente a poética oliveiriana “da lentidão” (BELLO, 2010, p. 31) – análoga, sob tal perspectiva, à temporalidade do cinema de Carl Theodor Dreyer, conforme explica Bello ao confrontar as obras dos dois realizadores:²⁰⁷

Há, porém, um aspecto que, numa primeira e rápida abordagem comparativa dos dois realizadores, ressalta com declarada evidência: uma estética da lentidão, que em ambos se encontra ancorada numa não cedência ao ritmo dos códigos narrativos do cinema predominante (e predominantemente americano). Essa lentidão, que a ambos foi criticada e que em ambos se propõe como forma contemplativa [...]. (BELLO, 2010, p. 31)

Tomando por exemplo **A Paixão de Joana D’Arc** (1928), obra-prima do cineasta dinamarquês, consideramos ainda outra semelhança entre ele e Oliveira, na mesma direção do raciocínio de Bello – a retificação de uma euforia da grandiosidade hollywoodiana – sendo Dreyer capaz de recusar as monumentais cenas de campos de batalha da Guerra dos Cem Anos (1337-1453) e de retratar uma das figuras mais icônicas da História e da cultura francesas sob um ponto de vista mais próximo, em outras palavras, mais intimista. Também atentamos para a funcionalidade das janelas asfixiantes de Dreyer nesse filme, na obtenção de um efeito claustrofóbico, correlato aos janelões sufocantes de *MO* – conforme assistimos, exemplificativamente, em **Amor de Perdição**. Tampouco é possível negligenciar uma das chaves do trabalho de câmera de Carl Dreyer no referido filme – o *close-up*, fundamental para os efeitos de sentido da ordem do intimismo poético de representação da fé, obtidos pela película.

Jacques Aumont (1998, p. 84), na interpretação que faz do estudo de Béla Balázs acerca dos planos aproximados de rostos no cinema, lança luz sobre a faculdade do audiovisual de projetar um duplo no quadro, quando preenchido por um rosto. Ajuizando sob um ângulo pragmático do cinema, trata desse desdobramento da face enquanto expressão dupla e irrevogável do ator em personagem, sobre o que sentencia: “se o rosto vale por dois rostos, sobrepostos ou fundidos um no outro [...], [...] há, diz Balázs, uma polifonia do rosto”

²⁰⁶ Igualmente, citamos a título de ilustração o plano detalhe nas flores do jardim da casa de Vanda, em **O Passado e o Presente**, para tematizar a sua reconciliação amorosa (e sexual) ao descobrir que o marido que julgava estar morto se encontrava, na verdade, vivo.

²⁰⁷ Verdade seja dita, essa não é das sequências mais lentas no cinema oliveiriano. Contudo, o seu compasso resulta, sim, num efeito contemplativo.

(p. 85).²⁰⁸ Essas ponderações remetem-nos para a manipulação dialética arquitetada por oliveira para caracterizar a jovem Ema, no Romesal. Convocamos a sua replicação através da Vênus e da Gioconda, os planos aproximados com sugestão da androginia, ou ainda a sequência em que se encontra face ao espelho, num diálogo com o pai, dando-nos a ver uma série de retratos dispostos pela extensão das paredes da casa natal – num estilhamento identitário da protagonista – de que a apreensão sempre nos escapa. Ademais, o *close-up* favorece a expressão do duplo dialético, posterior à ocasião do dia da comunhão solene, aquando da visita de Ema às senhoras Mellos, em que o plano aproximado do rosto da protagonista mostra-a vestida do figurino branco da cerimônia, acompanhado pelo *dress code* de um chapéu que, pelo desenho e alvura, ilustra o feitio de uma auréola a coroar a cabeça de Ema. Em contrapartida, enquanto veste-o, a sua expressão facial apresenta a intensidade dos opostos na bovarinha: o sagrado (ou angelical) e o profano (ou diabólico). Assim, vale a pena mencionar a sequência que analisamos de Ema ao espelho (cf. figura 62), para descortinarmos essa casa-memória-[identidade] também como casa-palco. Apoiando-se no desdobramento a que faz referência Jacques Aumont, o condão da câmera oliveiriana confere novo sentido ao jogo de espelhos e chapéus – o de lembrete da caracterização do ator em personagem. Tal qual o artificial sorriso de Ema às senhoras Mellos (ou a nós?), esses trabalhos de câmera corroem a normatividade da representação em sua feição credível, que suscita no espectador a aceitação pacífica da personagem a eclipsar a figura do ator. Vemos, por isso, nas quintas que povoam o Vale Abraão, para além de casas-memória, casas-palco.



Figura 75: O sorriso “anjo-demônio” de Ema (OLIVEIRA, 1993).

Dando seguimento à representação da casa natal cinematográfica, assistimos no filme de Oliveira a um Romesal que constitui, se comparado às demais quintas, a única residência onde se atribui vulto a uma escadaria. Obriga quem a ela chega a elevar-se ao andar do

²⁰⁸ “Si el rostro vale por dos rostros, superpuestos o fundidos uno en otro, es igualmente múltiple en un sentido muy diferente, ya que es capaz de expresar varios sentimientos a la vez. Hay, dice Balázs, una polifonía del

sonhador, Ema. Índice da casa onírica, as escadas pressupõem verticalidade e conferem ao espaço, segundo Gaston Bachelard (1989, p. 43), dinamismo e as portas abertas ao devaneio. “Se tivéssemos de ser o arquiteto da casa onírica, hesitaríamos entre a casa de três e a de quatro andares”²⁰⁹. Para o pensador francês, “à falta de valores íntimos de verticalidade é preciso acrescentar a falta de cosmicidade da casa das grandes cidades. As casas ali já não estão na natureza. As relações de moradia com o espaço tornam-se artificiais” (p. 45). Ema, todavia, adormece embalada pelos degraus que se elevam ao patamar do Romesal e, quando os desce, depara-se com a paisagem vegetal bravia do Douro, o idílio do sonhador. A tradução da personagem nos detalhes da intimidade lança luz sobre a complexidade da representação da casa. Nesse sentido, o de elucidar as relações entre sujeito e morada, em **As Estruturas Antropológicas do Imaginário** (1989), assevera Gilbert Durand:

A casa constitui, portanto, entre o microcosmo do corpo humano e o cosmos, um microcosmo secundário, um meio-termo cuja configuração iconográfica é, por isso mesmo, muito importante no diagnóstico psicológico e psicossocial. Pode perguntar-se: ‘Diz-me que casa imaginas e dir-te-ei quem és’. E as confidências sobre o habitat são mais fáceis de fazer do que sobre o corpo ou sobre um elemento objectivamente pessoal. Os poetas, os psicanalistas, a tradição católica ou a sabedoria dos Dogon fazem coro para reconhecer no simbolismo da casa um duplicado microcósmico do corpo material e do corpo mental. (DURAND, 1989, p. 189)

A resolução do romance é, no entanto, diferente da resolução cinematográfica para as casas que povoam as margens duriense. Em ABL, a busca de Ema por algo que a transcenda, (e por que não pela própria casa-identidade?), culmina no suicídio e, portanto, na sua queda, cujo itinerário se desenvolve lado a lado ao de outra queda: a decadência das quintas do Vale Abraão, incapazes de sobreviver à invasão das multinacionais na produção vinhateira:

Agora já não davam jantares. Nem Ema, nem ninguém. Muita gente abandonara as casas, a vida tornara-se insustentável, a comida e o trabalho doméstico encareciam muito. Já não havia férias de vindimas e pedantes reuniões nas quintas, que eram propriedade de multinacionais. Ou, então, gozavam do regime de fundações culturais, ou simplesmente se integravam no turismo de habitação. Mesmo o Vesúvio estava em riscos de ir parar a esse tipo de negociações, e o mordomo Caires, propusera fazer dele um complexo de lazeres com pesca desportiva e jogos náuticos. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 236-237)

Paralelamente à decadência das quintas do vale, lemos a decadência da protagonista:

“Mas Ema, sem reparar, ficara fora de moda com os seus gestos nervosos e o ar de manequim antiquado. Fora extraordinária, mas agora parecia dessas bonecas que acabam os seus dias numa montra de província, os braços

rosto [...]” (AUMONT, 1998, p. 85). Tradução nossa.

²⁰⁹ *Ibidem*.

seguros com adesivos debaixo do vestido estranhamente curto e duma sensualidade caricata. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 248)

O enfoque diegético do filme, por sua vez, preserva a tradição do lugar e a beleza invulgar de Ema. Enquanto Agustina arquiteta a sua representação também em âmbito telúrico, Manoel de Oliveira eleva-a a um outro patamar – à inquirição metafísica da androginia, da beleza, do donjuanismo (MENDES, 2016), do amor à própria imagem, da perseguição de um absoluto e da busca pela identidade. “Arte por definição espacio-temporal, o cinema encontra em Oliveira a expressão da ausência de tempo e deste espaço, surgindo como sublimação estética da experiência humana do amor, assim passada ao plano da abstracção e do conceito [...]” (BELLO, 2005, p. 414). Não obstante a adesão a caminhos distintos sob tal perspectiva, cineasta e romancista compartilham de um percurso comum – o da representação da errância interna da protagonista espriada pelas casas e quintas que ela penetra. Abordamos a origem de Ema. Falemos do rumo ao seu destino.

3.3 DESLOCAMENTOS: RUMO AO FUNDO DO VESÚVIO

Retomando a imagem fundamental do romance, a errância, regressamos à relação entre a personagem e o espaço: ela é a entidade que confere unidade à amplitude espacial narrativa. Ema, uma criatura em movimento, ou em balouço, constrói sua identidade inacabada à medida que caminha. Nucleares revelam-se esses espaços, por onde transita, para entendê-la. Como vimos, a ambientação que se elabora do Romesal é onírica, propícia ao devaneio – seja pela casa-*mater*, seja pela casa-memória. De maneira enxuta, seguem-se, à quinta dos Cardeano, o rito de passagem pelo crivo das senhoras Mellos, a tacanhice da abafadiça casa de Vale Abraão, herança dos Paiva; a propulsão ao arrivismo e às aventuras amorosas nas Jacas, residência dos Lumiars; a submersão pelos segredos da sociedade do vale, na Caverneira, abastada propriedade dos Semblanos; e o trágico desenlace, no fundo do Vesúvio.²¹⁰ Nessa direção, mostra-se significativa a explicação de Brandão e Oliveira sobre a correspondência entre sujeito e espaço nas narrativas de viagem:

[...] em um gênero específico como a narrativa de viagem, é a representação do espaço - sua novidade, sua descoberta - que regula a construção do relato, em um processo que acaba por se projetar sobre o próprio sujeito da viagem, também ele uma categoria em transformação. Sujeito e espaço acham-se intimamente ligados nessas narrativas. É em função do espaço e da necessidade de operacionalizá-lo que o sujeito adquire relevância. O

²¹⁰ Com o objetivo de privilegiar as casas, desconsideramos as deambulações urbanas de Ema, em Roma, Paris, ou os seus passeios pelo norte da África e a ida à aldeia de Carlão.

alargamento da ideia de espaço efetuado a partir das viagens e navegações altera as categorias conceituais através das quais se podia, até então, pensar. É dessa espacialização que resulta a crença na inesgotabilidade da superfície das coisas. (BRANDÃO & OLIVEIRA, 2001, p. 81)

A estrada de Ema à quinta de Vale Abraão é pavimentada pela perda de sua integridade enquanto *single*. Quando pensava no casamento, entendia-o como “uma nova condenação”, “como uma injustiça mais elaborada” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 31). A consumação do casamento, determinante para a sua transferência à casa de Carlos Paiva, é descrita enquanto substância corrosiva do vigor da juventude feminina, em sua imensidão de possibilidades –, “a juventude, minada assim na sua substância equivalente à eternidade, teria que receber o golpe que não cicatriza mais; seria corrompida pelo desejo revelado; e a aventura humana começaria para Ema com todos os seus males do século”.²¹¹ A enunciação narrativa simultaneamente denota um caminho sem volta que a chegada à quinta inaugurará – o da frustração. Por uma lógica descritiva de acumulação, a residência define-se por um “amontoado de sobrados, de pequenas salas e alcovas, e eidos que se foram juntando [...], e que resultara num incongruente encosto de telhados e goteiras, portas esconsas e janelas desiguais” (p. 44), ao passo que denota o cariz labiríntico, sufocante e desorganizado da estrutura da casa – correspondente aos pedregosos meandros da aldeia de Alvite, em “A Mãe de um Rio”.

Destoam do aspecto da nova morada as expectativas de Ema, pois “levava, como uma sultana dos emiratos, uma bagagem de sedas e tapetes que alarmou Carlos; criado numa pequena abundância de mesa, não conhecia nada de elegância e muito menos de luxos [...]”.²¹² A entrada da esposa na quinta de VA é tão premonitória quanto os primeiros dias de Fanny no Lodeiro. Uma ventania corrobora com o mau presságio do momento, bem como com as impressões da protagonista de adentrar um lugar “sinistro” (p. 44). Comparemos tal cenário com as sensações de Francisca Owen, durante os seus primeiros dias na propriedade de José Augusto: “estava, portanto, prisioneira naquela cova do Lodeiro, que lhe parecia triste e suspeito lugar” (BESSA-LUÍS, 2009, p. 201). O trabalho de câmara de Manoel de Oliveira, por sua vez, traduz a claustrofobia da quinta de Vale Abraão na estreiteza de cômodos e corredores.

²¹¹ *Ibidem.*

²¹² *Ibidem.*



Figura 76: Estreiteza dos corredores da quinta de Vale Abraão (OLIVEIRA, 1993).

À feição claustrofóbica alia-se o aspecto desarranjado dos interiores da casa, apresentando-a como o primeiro espaço de insatisfação da protagonista. A obtenção de tal efeito deve-se à caracterização da espacialidade pelo contraste – entre todas as quintas, a de Vale Abraão é a mais comparada às demais – sempre sob o ponto de vista do demérito, pois é desprovida da afetuosidade que circunda o Romesal,²¹³ do requinte que recheia a Caverneira, ou do *status* social sobre o qual se alicerça o Vesúvio. Cada vez que o seu nomadismo a impele aos serões nas casas que povoam o vale, ou às viagens, através das quais também se move, Ema sempre retorna ao Vale Abraão, trazendo consigo o sabor amargo do descontentamento – do que resulta a obsessão em introduzir na casa um sem-número de modificações. O fascínio que adquirira pelo refinamento do *design* de interiores converte-se em Ema na expressão da extravagância. Graças à ambientação reflexa, acessamos as percepções das demais personagens aquando de suas visitas à residência dos Paiva, na articulação de um recurso diegético reforçador da inadaptabilidade da protagonista ao código social das altas classes. Exemplares são, nesse sentido, as impressões de Pedro Dossem, que

Ficou surpreendido com a casa dos Paivas, tão cheia de talha dourada que mais parecia um altar barroco. Ema introduzira o ouro e a seda pérola, quase branca, depois de ver no cinema **O Grande Gastby**. Tinha uma sala toda branca que abria sobre um relvado, pusera lá um baloiço de jardim com riscas cor-de-rosa (BESSA-LUÍS, 2019, p. 86)

O incessante empenho de reforma não denota apenas o dissabor da agora senhora Paiva com a casa, senão simultaneamente o seu arrivismo e a tentativa de preencher, pelo consumismo desenfreado, seus espaços identitários de dentro. Ao queixar-se a Pedro Lumières a respeito de seus aborrecimentos, o conselheiro sentencia: “ – Móvelia outra vez a casa. À mourisca, se pudeses. Com muitas almofadas como rodas de carro. E compra um samovar” (p. 88). ABL recorre a uma linguagem de excessos para demonstrar que nem o

²¹³ Observemos, pela caracterização por contraste, o cotejo entre a quinta de VA e a casa natal: “A casa que Ema encontrou em Vale Abraão não se comparava ao Romesal. Era mais acanhada, mais escura, com móveis baratos, louceiros de alçado onde se viam muitas xícaras rachadas e pires soltos. As cortinas pingavam dos varões e não se tinham substituído desde que a última Paivoa se casara e fora viver para Lisboa” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 52).

demasiado é capaz de satisfazer a sua pequena Bovary. Além disso, a decoração exagerada com que Ema aparelha a casa de Vale Abraão denuncia uma tentativa de encobrir os problemas conjugais que habitavam sob aquele telhado. Há, porém, um único espaço da quinta de VA que parece brevemente amortecer a sua ânsia de vida – a varanda –, lugar-síntese de sua experiência do habitar e, conseqüentemente, código de seu exibicionismo:

Uma coisa Ema apreciava na casa de Vale Abraão: a varanda. Dizem que varanda é uma palavra celta, que significa barreira. Talvez seja. Não se sabe porque teve tão alto crédito na arquitectura rural e urbana. É uma espécie de ventre que se projecta sobre a rua; é uma demonstração de poder e afectação de desejos. Serve para cortejar o mundo e dar prova das condições do indivíduo, comparando-o ao imaginário em que a sociedade cresce e perdura. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 57)

Preponderante para reflexionarmos sobre a construção da personagem no romance, a varanda é retratada a partir de sua etimologia, que remonta aos celtas. Umbilicalmente, a autora conecta-a a toda uma tradição sibilina de sua literatura e, conseqüentemente, insere Ema nesse reino de mulheres ficcionais agustinianas que a precederam. Verifica-se, no entanto, uma ressalva quanto ao significado da palavra dentro da lexicografia celta, pontuada pelo uso do modalizador adverbial “talvez”, o qual demonstra que a definição vocabular não é caucionada pelo narrador – preparado para criar a sua própria leitura perceptivo-espacial da varanda: “um ventre que se projecta sobre a rua” “para cortejar o mundo”. O movimento, essência de Ema, realizado pela configuração arquitetônica da varanda, reproduz a cinesia da protagonista – a de quem penetra o espaço alheio. O gesto de invadir a fronteira do outro sinaliza, mais uma vez, a coexistência, naquele corpo, de atributos do feminino e do masculino. Deslinda, igualmente, a inclinação de ser seduzido e de seduzir, cujo germen fora anteriormente revelado noutra varanda, a do Romesal, pelos acidentes automobilísticos que a exposição de Ema na varanda causara, por suscitar nos condutores um “choque de beleza” (p. 25). Analogamente ao corpo de Ema, maculado em sua venustidade pela perna que coxeia, a varanda apresenta um aspecto decadente que rompe com a sua idealização: “a varanda de Vale Abraão, pintada de zarcão e em mau estado, sendo que os barrotes de madeira estavam podres e toda ela em vias de ruína, conheceu, com a chegada de Ema, um novo affecto”.²¹⁴ A anatomia da varanda autoriza ainda a interpretação de uma preeminência do feminino em detrimento do masculino, porque a sua estrutura forçosamente soergue o corpo que nela se encontra, nesse caso, um corpo feminino.

²¹⁴ *Ibidem*.

Uma ferramenta amplamente utilizada por Manoel de Oliveira para demonstrar essa preponderância da força feminal em relação à impotência masculina, numa gravura de desequilíbrios, é a inserção de objetos sugestivos no *décor*, mormente aqueles de desenho insinuantemente fálico, como é o caso das velas. Alguns planos consolidam a virilidade de Ema por enquadrá-la, desde a juventude, ainda na casa natal, em meio a velas longilíneas, recém acesas. Durante a ceia de Natal, no Romesal, a câmera enquadra em primeiro plano tanto Ema quanto Nelson, amigo da família Cardeano. Embora os corpos dos atores permaneçam todos sentados ao redor da mesa de jantar, verificamos que, nas composições dos quadros, a extensão de verticalidade das velas é desproporcional. O rosto de Ema envolto por velas também ocupará a centralidade de planos subsequentes, tais como o primeiro reencontro entre a protagonista adulta e Carlos Paiva, no funeral de tia Augusta; o jantar na Caverneira em que, tal como Ema, a sólida Maria do Loreto é retratada em perspectiva com velas longilíneas, ou ainda, na quinta do Vesúvio, durante um jantar em que Pedro Dossem calorosamente debate o tema da androginia.



Figura 77: As velas: Ema e Nelson, durante a ceia de Natal (OLIVEIRA, 1993).



Figura 78: As velas: o funeral de tia Augusta (OLIVEIRA, 1993).



Figura 79: As velas: Ema e Maria do Loreto Semblano, durante o jantar na Caverneira (OLIVEIRA, 1993).



Figura 80: As velas: o jantar no Vesúvio (OLIVEIRA, 1993).

Tais sequências corroboram para a nossa leitura de outro fragmento fílmico emblemático, agora na casa de Vale Abraão – noite de amor entre Ema e Carlos. No romance, a protagonista tenta persuadir o marido para que durmam em quartos separados, mas abandona a ideia. No filme, no entanto, Oliveira coloca-os em leitos distintos. O início da sequência desenrola-se numa atmosfera de muita beleza e lirismo. Inaugura-se o fragmento fílmico com a vista paisagística noturna, pelo quadro da janela por onde se vê a encosta nutrida pelas oliveiras, aclaradas pelo luar. Contemplamos o horizonte vegetal que Ema vê da janela de seu quarto. Ao plano, segue-se um enquadramento médio do corpo da atriz Leonor Silveira, em camisa de dormir, dum cor-de-rosa cintilante, a balouçar os pés enquanto encosta-se à penteadeira. Ilumina-a o luar daquela noite, no mesmo momento em que ouvimos em *off* a canção **Clair de Lune**, do compositor francês Claude Debussy, pousada sobre a sequência e agraciando-lhe com uma ambientação poética, como se Ema alcançasse ali uma dimensão celestial. Ela abre uma gaveta da secretária, “atraída por uma tentação a que quer resistir”,²¹⁵ quando finalmente retira-lhe a “saquinha das cigarrilhas” de Fernando Osório, as quais roubara no baile das Jacas. Saboreia o aroma do tabaco e, “rapidamente, como tivesse sido surpreendida”, retorna as cigarrilhas para a gaveta. Coreograficamente, toma pelas mãos um castiçal e “decididamente” avança rumo ao quarto de Carlos, pelos corredores. Enfim, a

²¹⁵ Os excertos entre aspas da passagem foram retirados do roteiro.

porta abre-se e ela penetra-lhe o leito. Assinala a sequência o plano americano em que o casal se encontra de pé, os dois perfilados diagonalmente diante de um espelho, em que são refletidos. Duplicam, além de suas figuras, os braços de metal que amparam duas velas a emoldurar o espelho. Mais uma vez, Manoel de Oliveira problematiza o confronto entre os sexos e sugere a inquirição sobre uma androginia de sua protagonista. Tem acento masculino?



Figura 81: As velas: noite de amor de Carlos e Ema (OLIVEIRA, 1993).

Curiosamente, de acordo com as anotações do roteiro (cf. anexo 8), a sequência deveria incluir um devaneio de Ema, com a imagem de Fernando Osório a projetar-se no espelho –, escolha fílmica que serviria para encaixar à diegese cinematográfica um estado de suscetibilidade de sua protagonista. Ao fim e ao cabo, Oliveira respeita o secretismo quanto ao donjuanismo de Ema, relegando ao seu espectador uma posição de menor clareza sobre ela e, por fim, preservando o seu caráter insondável. Por outro lado, a organização plástica do plano deixa a descoberto um desequilíbrio de virilidades entre Ema e Carlos, acentuando na personagem do marido a sua desvigorosa feição viril. Em “A Bela e o Eunuco”, Junqueira (2018) analisa, em vários filmes da cinematografia oliveiriana, o mecanismo estético do realizador para gerar a noção de minguada potência sexual dos homens. Ao iluminar as possibilidades interpretativas de tais sequências, a estudiosa reflexiona acerca de seus efeitos na “tetralogia dos amores frustrados”, de que destacamos as ponderações sobre a sequência do **Amor de Perdição**, em que Simão Botelho está ferido, sob os cuidados de Mariana:

E em **Amor de Perdição**, o jovem herói romântico, Simão Botelho, perdido de amor pela burguesinha Teresa de Albuquerque, não tem olhos amorosos para a pobre (e linda!) Mariana, que não se cansa de se oferecer a ele. Recordemos: na sua primeira aparição, Mariana demonstra logo o encantamento com a força física e a valentia do rapaz que, num acesso de fúria, defende violentamente um criado de seu pai que fora humilhado por criados do vizinho (o pai de Teresa, inimigo da família Botelho). Uma bica de onde jorra água cristalina, filmada em detalhe, sugere a virilidade do protagonista. No entanto, o herói parece não ter olhos nem ouvidos para os doces apelos de Mariana. É antológico o plano em que ela se aproxima da

cama na qual ele convalesce – depois de um dos empregados do inimigo vizinho lhe ter acertado um tiro no braço – e oferece-lhe uma galinha assada que a câmera capta em close-up como se fosse uma extensão do próprio órgão sexual. (JUNQUEIRA, 2018, p. 155)

Ao referir à “vocalização sintética da imagem” no cinema de Manoel de Oliveira, Preto (2008, p. 93) explica que “a imagem cinematográfica – quer se trate de um plano ou de uma sequência – deve, neste imperativo de concentração, ser capaz de oferecer uma visão sinóptica da narrativa (bem como dos processos de significação que põe em marcha) o sentido da história, o pensamento que traduz, têm de estar sempre presentes [...]”.²¹⁶ Carregada dessa disposição que também se investe de um mecanismo metonímico, os signos da potência feminina, em detrimento de relativa emasculação masculina, apontam, concomitantemente, no caso das adaptações que o cineasta realizou dos romances de Agustina, à exceção de sua transposição em **Francisca**, para a perturbação que protagonistas femininas exercem na morosidade social em que estão inseridas. Dotadas de beleza ou comportamento invulgar, atraem para si os olhares e a inquietação de todos. A despeito do desassossego que exercem, em **Vale Abraão** deparamo-nos com o único homem capaz de resistir a Ema: Pedro Lumières.

Personagem conselheira, Lumières reveste-se de uma proteção que assegura relativa invulnerabilidade às personagens de Agustina Bessa-Luís – a cultura livresca. Como ele, Maria do Loreto, sempre às voltas com o seu livro, é caracterizada como criatura imune às tentações do sexo. Investido de uma erudição acima do vulgar, o proprietário da Quinta das Jacas convida os Paiva a um baile em sua residência – um evento funcional na diegese tanto para o *debut* social de Ema, junto ao círculo mais influente do Vale, quanto detonador de seu arrivismo social no romance e, mais intensamente, de sua busca por algo que transcenda as possibilidades daquele espaço. O baile das Jacas desdobra-se como um espelho do baile do castelo de Vaubyessard, no oitavo capítulo da primeira parte do **Madame Bovary**. Bom uso faz Agustina do subtítulo do romance Flaubertiano, “Costumes de Província”, ao transferir o baile do castelo do Marquês d’Andervilliers à *soirée* da casa de Pedro Lumières. Todavia, o deslumbramento que um e outro evento exerce, respectivamente, na Bovary e na bovarinha é o mesmo. O narrador do romance de Flaubert, na tradução de Fúlvia Moretto, adverte-nos, leitores: “pelo fim de setembro, algo de extraordinário aconteceu em sua vida” (FLAUBERT, 2007, p. 53); ao passo que na enunciação agustiniana lemos – “A casa, iluminada, florida, com o seu célebre centro de *vermeil*, atribuído a um discípulo de Cellini, pareceu a Ema um castelo que se abria por efeito de mágica” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 49). Entretanto, a

ambientação franca (LINS, 1976) vem poluir as impressões da protagonista – “a grande álea de plátanos, cuja folha caía lentamente, estava cheia de carros cujos pneus rangiam no areão molhado” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 49). Contrastam, assim, a percepção da protagonista e as descrições distanciadas da ambientação franca, isto é, aquelas proferidas pelo narrador heterodiegético:

A casa das Jacas, de estilo acastelado, estava agora em ruínas. Pairava algo de repugnante sobre esse idílio dos Lumières: ele erudito e jogador, ela obediente como um cão, fazendo tarefas desprezíveis, dispensando criadas para qualquer serviço. Era um amor a dois, tão maligno como um ódio puro. Em volta deles não crescia nada, os animais morriam, as vinhas secavam, os frutos apodreciam. Paixão absoluta convertia tudo em pó. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 50)

É através da mesma sequência de enunciação, que temos acesso ao significado do baile para a sociedade do Vale: “o baile, cujo simbolismo está ainda presente no imaginário sensual que a sociedade comanda, significava uma ilustração da confraria nevrótica das mulheres de interior. Donas de casa, na maioria, ou burguesas com ‘muito de seu’, como se dizia no Romesal, para referir bens de fortuna” (p. 50). As Jacas, como quinta impulsionadora dos desejos, é definida pelo seu significado expresso pelo sintagma nominal “imaginário sensual”, mostrando-se como um espaço provocador no contexto da morosidade duriense. “O baile tinha ainda o carácter de entreter a fábula sexual e confirmar o conselho das famílias”.²¹⁷ Os serões na ficção, por constituírem espaços dos afrontamentos sociais, são propícios tanto à apresentação de personagens, quanto aos encontros entre elas. O mesmo se passa nas Jacas. Somos apresentados aos Lumières, a Fernando Osório e aos Semblanos, mais detidamente. Ademais, o evento estabelece uma ponte entre os Paiva e os próximos eventos, tais como a festa da Vindima, na Caverneira. Semelhantemente ao baile no castelo de Vaubyessard, o qual “fizera um buraco” (FLAUBERT, 2007, p. 62) na vida da Bovary, porque significou uma ocupação para ela, o baile das Jacas tem a sua fisionomia cravada na memória de Ema, custando-lhe a repreensão de Lumières: “Só sabes falar desse baile. Parece que não te aconteceu mais nada na vida” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 73).

Significativo revela-se que esse espaço de ritualística da sociedade burguesa receba uma sina exemplar da ruína para a qual a região duriense caminha na narrativa romanesca: “A propriedade que se arruinava, a casa cujo reboco enfolava e caía, as caleiras rotas que deixavam vaziar a chuva como prantos que roíam a sua ferrugem. O banco, no mirante, que era situado numa elevação da vinha, estava podre” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 164). O

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ *Ibidem.*

fragmento descritivo estrutura-se sobre elementos de um espaço-cena (BARBIERI, 2008) pertencentes ao campo semântico da destruição – a decomposição das paredes; as calhas fragilizadas, incapazes de proteger a casa da chuva, a força que a sitia, e que se ausentam da função de barreira para que a água, como um choro, devaste o espaço; bem como o banco de onde se veem as vinhas, apodrecido, o qual destitui a quinta de seu contato mais orgânico – aquele que se realiza na cultura vinhateira.



Figura 82: O exterior da quinta das Jacas (OLIVEIRA, 1993).

O retrato que Manoel de Oliveira cinematograficamente arquiteta das Jacas é, como vimos, outro. Há uma evidente recusa em aderir ao triste destino do Douro que a pluma sibilina de Agustina escreve. Como espaço da ritualística burguesa, a casa é recheada de simbologias, até porque tais códigos ofuscam as mazelas morais daquela sociedade. Quando adentra o baile em seu vestido amarelo açafião, tal qual no romance, vemos no plano geral Ema enquadrada entre a porta que separa o *hall* e a sala de visitas. Acima da porta, ou seja, sobre a cabeça da personagem, uma espada fixada à parede, componente da ornamentação, permite-nos compreender como será a experiência hostil da protagonista, em seu primeiro enfrentamento das figuras que compõem aquela sociedade (PRETO, 2008, p. 100).²¹⁸



²¹⁸ Parece-nos curioso que, durante o baile das Jacas, Maria do Loreto finja não conhecer Ema. Na verdade, precede o contexto do baile uma sequência em que Carlos leva Ema a uma missa de domingo, na capela da quinta da Caverneira. Vemos sentados, lado a lado, o casal Paiva e os Semblanos. Todavia, é na recepção das Jacas que Loreto demonstra ver Ema pela primeira vez e o velho Semblano se apresenta.

Figura 83: Ema na quinta das Jacas (OLIVEIRA, 1993).



Figura 84: As cortinas das Jacas (OLIVEIRA, 1993).²¹⁹

Se, numa ponta, as cortinas denunciam as dissimulações e os jogos de fingimento do universo burguês, noutra indiciam a casa dos Lumières como casa-palco. Nas Jacas, evidenciam-se mais substancialmente os planos em que se corrompe a reciprocidade dialógica, assegurada pelo campo-contracampo, exibindo-se, assim, a artificialidade do diálogo. Explica André Bazin (2018, p. 92) que “é a montagem, criadora abstrata de sentido, que mantém o espetáculo em sua irrealidade necessária”. Segundo a exegese do crítico francês, “a montagem, em sua ingenuidade original, não é percebida como artifício” (p. 93), o que muito elucida sobre a aceitação, pelo espectador, do campo-contracampo enquanto forma para alternar a concessão da voz e o ponto de vista dos interlocutores num diálogo ficcional. Entretanto, ganham realce, nas Jacas, os planos em que Oliveira articula um reequacionamento da *mise-em-scène* fílmica, aquele que desorganiza a representação credível. Sob tal modelo de representação, assistiremos à conversa entre Ema e Fernando Osório (Diogo Dória), ou entre ela e Lumières (Luís Lima Barreto), em que os corpos dos atores se posicionam em paralelo, numa rejeição do campo-contracampo. Acresce ao efeito de inverossimilhança a autoapresentação insólita que Semblano faz de si mesmo, fortalecendo o lembrete de que tudo aquilo que vemos na tela se trata de um truque. MO transfere para as falas da personagem o discurso do narrador sobre ela. Corroboram para essa reflexão as meditações de António Preto acerca da articulação dos olhares dos atores no quadro cinematográfico oliveiriano:

O modo como as personagens se entreveem é um fator de ressonância, decisivo para a complexificação dos conteúdos verbais (quando o diálogo não é unicamente silencioso). Essa questão, que no cinema se resolve tradicionalmente (e com alguma facilidade) através de uma alternância de

²¹⁹ Chamamos a atenção para a figura de Pedro Lumières, sempre com um livro nas mãos como afirmação de sua cultura literária.

campo-contracampo, é encarada por Oliveira como um problema. Efectivamente, no cinema, uma cena de diálogo nunca é apenas produto de dois olhares (sendo a paridade o requisito mínimo da interlocução). Mesmo que a câmara se substitua ao ponto de vista dos intervenientes, há sempre um terceiro olhar (coincidente com o do espectador) que participa na contracena. Para tornar manifesto o artifício e, nessa revelação afirmar um ponto de vista consequente, Oliveira cria todo o tipo de obstáculos capazes de opacificar a representação e de instruir uma resistência à ‘naturalidade’ do campo-contracampo. (PRETO, 2008, p. 69)



Figura 85: Representação nas Jacas (OLIVEIRA, 1993).

No filme **Vale Abraão**, a personagem de Pedro Lumiares é construída a partir de nuances em relação à sua versão romanesca. Apresenta em menor grau o tom manipulador e controlador sobre Ema, ao ponto de, na narrativa literária, escolher para ela os vestidos. A diegese cinematográfica, por seu turno, define Lumiares pelos diálogos que estabelece com Ema, cuja função está em promover uma interlocução que fale sobre ela, que interroge a sua identidade; que talvez lhe faça as perguntas e as suposições que nós gostaríamos de fazer: se está feliz; se é feliz; se está tomada por uma “febre de ascensão”; o porquê de escolher Fernando Osório como amante; o porquê da alcunha bovarinha etc. É também em reação de ausência de desejo pela protagonista que Lumiares é caracterizado para nós. Manoel de Oliveira define a recusa e a relação entre ambos pela arquitetura plástica do plano. O literato está sempre acompanhado de um livro e Ema cedo medita sobre o gesto: “por que traz sempre este livro na mão? Serve de escudo contra qualquer vício ou desejo?” (OLIVEIRA, 1993, 80’57”). Sua indagação ilumina o detalhe perfeito para entendermos a fórmula da imunidade do proprietário das Jacas, retratada esmeradamente nas gravuras fílmicas de Manoel de Oliveira. Pincelada por pincelada, o cineasta pinta planos que exigem a atenção e o exercício de contemplação do espectador, porque os filmes de Oliveira obedecem a um rigor formal que se ancora na linguagem oposta àquela em que o nosso olhar de espectador fora educado, sobretudo pelo cinema estadunidense. Também ela, a linguagem da última inovação técnica. Sob tal lógica, Mathias Lavin (2008, p. 243) reflexiona acerca de códigos formais da cinematografia oliveiriana, referindo-se ao realizador como um “moderno arcaico”,

nomenclatura justificada por esse modo de fazer um cinema de preocupações formais interpretadas como artesanais, num tempo com amplas possibilidades tecnológicas. Assim, o estudioso identifica determinadas escolhas estéticas “anacrônicas” do cineasta, as quais justamente exigem do espectador uma postura ativa diante daquilo a que assiste na tela.

Tomamos como exemplo de algumas deliberações formais diletas do cineasta o desenho do plano enquanto caracterizador das relações interpessoais. Num desses planos, vemos Ema e Lumières conversarem, na sala da quinta das Jacas. Ela se levanta do sofá e, num plano geral, assistimos à disposição Ema – chamas acesas da lareira – Pedro Lumières. Percebamos Lumières a agarrar-se, mais uma vez, ao livro – num realce da cultura literária como proporcionadora da invulnerabilidade. Outros planos retomam a mesma ideia entre os dois. Noutro momento, acompanhamos Ema a acender a sua cigarrilha na de Pedro. A posição dos corpos dos atores insinua a ideia de caçador (sedutor) e de caça (seduzido). Embora a bovarinha avance sobre ele, a sua erudição protetora é assinalada pelo plano detalhe da então leitura do amigo e conselheiro – **A Muralha** (1957), romance escrito por Agustina Bessa-Luís, de título sugestivo para definir a relação entre os dois. Convocamos ainda outros exemplos em que a composição do plano é determinante para a caracterização de dados importantes sobre as personagens: quando, em **Francisca**, José Augusto penetra, a cavalo, a casa de Camilo – ganhando vulto o relacionamento ambíguo entre os dois –, ou ainda, seguindo a mesma ideia, Vanessa avança sobre Camila n’**O Princípio da Incerteza**.





Figura 86: O relacionamento entre Ema e Pedro Lumières, nos detalhes domésticos (OLIVEIRA, 1993).²²⁰



Figura 87: *Francisca* (1981) e *O Princípio da Incerteza* (2002).

Desenvolvendo ainda as ponderações acima, vemos a domesticidade como espaço propício à inserção de índices das relações humanas, materializados pelo cinema oliveiriano. Lugar algum, que não seja o espaço doméstico, cristalizaria as imagens de intimidade da mesma maneira. No enfoque narrativo do romance, a cultura livresca que acomete Lumières, em destaque no filme, contamina a escritora Maria do Loreto Semblano – proprietária da quinta da Caverneira:

Só que Maria Semblano se retirara do amor da cama para melhor se adereçar para a luta. O seu estado virginal, como o de Sir Lancelot, dava-lhe forças sobre-humanas. Encontrava energias que correspondiam a uma humilhação

²²⁰ Ao discorrer sobre a plasticidade sintética desta última sequência, Preto (2008, p. 101) interpreta-a: “Mais tarde, já no declínio de seu poder de sedução, Ema ver-se-á confrontada com a recusa de Pedro Lumières, o único que parece saber resistir aos seus encantos. Esse ultraje, que se inscreve no rol de humilhações que conduzirá Ema ao suicídio, é resumido por Oliveira numa única imagem. Para melhor compreendermos o que aí se condensa, incluímos dois planos que precedem a cristalização do sentido da cena numa natureza morta final. Num primeiro momento, assistimos ao modo como a Bovarinha tenta, ostensivamente, atrair Pedro Lumières, acendendo um cigarro no cigarro que essa figura tem na boca. Num segundo momento, reagindo a uma repulsa, vemos a personagem criar, entre ela e o seu interlocutor, uma espessa cortina de fumo: o orgulho ferido de Ema toma forma na degradação da imagem, num processo de corrupção que se assemelha à combustão da película. Por fim, depois de Ema abandonar furiosamente a sala, Manoel de Oliveira concentra a atenção sobre os despojos desta batalha perdida. Reunindo todos os signos do que acabou de se passar, uma pequena mesa sintetiza a longa sequência. Sem nos estendermos em pormenores, vemos que o tampo da mesa é um espelho partido (signo do despeito de Ema). Sobre a mesa, um livro de Agustina, significativamente intitulado **A Muralha**, uma tesoura de poda, um gancho de cabelo (que Ema solta para ficar mais atractiva), um cigarro apagado num cinzeiro que é uma concha de prata (igual à que vemos no **Nascimento de Vénus**, de Botticelli) e um copo com formato uterino, completam o quadro”.

ilustre. O corpo pedia-lhe carícias, e ela dava-lhe discursos. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 165)

Não obstante a recusa sexual de sua proprietária, a Caverneira é retratada, na economia do romance, como a morada das paixões. A configuração descritiva da casa introduz-nos no reino de desejos que o seu parque engendra, recheado de “cerejeiras do Japão” (p. 44), emblemas de sedução e beleza, aliadas às “fontes que se ouviam de noite como risos de palácios encobertos”.²²¹ Toda a caracterização da Caverneira desenha uma floresta oportuna ao nascedouro de paixões, “coroadas de espécies exóticas, como as árvores tropicais de flores mais excêntricas e os pinheiros prateados que subiam nos ares como ogivas em busca doutros planetas” (p. 124). O timbre sibilante das consoantes aplicadas à descrição simula os sons da natureza, aproximando a nossa percepção de um espaço que favorece o contato com o que há de mais primitivo no homem. Sugestivo mostra-se assim, o nome conferido à propriedade, Caverneira, que remete à noção de espaço cavernoso, obscuro, que abriga coisas subterrâneas e, com elas, os “amores ocultos” (BACHELARD, 2019, p. 144). Entre as tantas funções do habitar que explora em suas reflexões, Gaston Bachelard pondera sobre os espaços com função de gruta, equivalentes à morada dos Semblanos: “as liturgias ocultas, os cultos secretos e as práticas iniciáticas encontram na gruta uma espécie de templo natural. As cavernas de Demeter, de Dioniso, de Mitra, de Cibele e de Atys proporcionam a todos os cultos uma espécie de unidade de lugar [...]” (2019, p. 141).

A casa é regida por Maria do Loreto, que transforma o referido jardim de prazeres do domínio vegetal no receptáculo de um pavilhão destinado a acolher as infidelidades de seu marido. Por julgar que as aventuras com as amantes careciam de um espaço limpo e confortável, Loreto exercia o controle sobre tudo, “tanto a higiene como o prazer do luxo” (p. 158). Estabelece-se, desse modo, dentro da domesticidade dos Semblano, uma subversão do jogo de poder conjugal em que, através da arquitetura da casa, a impassível Maria do Loreto se eleva ao patamar de quem o detém:

Maria disse mesmo a uma das belas raparigas que frequentavam o pavilhão que esperava dela, em vez duma adorante atitude pelo homem que a convidava (convidar tinha o sentido de presentear), um respeito pela pessoa que rompia com os tabus conjugais da própria Maria Semblano. As moças ficavam-lhe gratas e, embora cedessem aos desejos carnis dos homens, não cediam menos à aventura moral que Maria lhes impunha. Ela emancipava-as pelo consentimento de simples folias em que não participavam com nenhuma espécie de traição, segredo e rivalidade. Ficavam assim implacavelmente unidas à vontade da esposa, que agia como um torniquete nas relações do sexo e apenas isso. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 158)

²²¹ *Ibidem*.

A degeneração moral da Caverneira é ocultada por uma série de rituais da aristocracia rica, tais como as cartas escritas pela proprietária da quinta, lacradas anacronicamente nos anos de 1990, com a cera contida em seu anel de sinete. A arrogância e a distinção de classe da família são ainda assinaladas pelo modo de vestir do velho Semblano que, sendo um homem elegante, “usava uma camélia ao peito depois de os cravos se tornarem um símbolo da revolução” (p. 163). A rejeição aos cravos vermelhos, na patente referência ao 25 de Abril, pontua o posicionamento político de uma elite duriense, que se esforça, com as suas excentricidades, para se distinguir a todo custo das demais famílias. A partir dessa informação, Manoel de Oliveira demarca a insubordinação de Ema ao elaborar um plano detalhe da casa natal em que substitui a jarra de rosas por um vaso com cravos vermelhos, no contexto em que Carlos retorna ao Romesal para fazer reclamações sobre a esposa a Paulino Cardeano. Enquanto enumera as críticas às companhias e costumes da mulher, ouvimo-lo em *voz-off*, porque a câmara oliveiriana está a fixar-se nos cravos.²²²

Na transposição fílmica, Oliveira colore a Caverneira em tons terrosos e avermelhados, traduzindo na concretude da cor a paixão, a libido, o imperativo do poder. Os objetos expostos na sala de jantar e na sala de visitas constituem-se artefatos de elevação de classe e de condições financeiras – o portentoso lustre, a tapeçaria, o *décor* requintado, a criada uniformizada a contrastar tanto com aquelas que conhecemos no Romesal, tanto com Simona, proprietária da quinta das Jacas, a caminhar descalça pela casa, enquanto executa os afazeres domésticos. Acresce-se a esse cenário a almofada aveludada escarlate, à qual MO se detém na centralidade de um plano sob a mesa de jantar, porque assinala o caráter aristocrata da família Semblano ao erigir os pés de Maria do Loreto a um nível superior em relação aos dos demais convidados.

Com efeito, a Caverneira mostra-se oportuna para que se destaque tanto a virilidade de Ema, que penetra o seu pavilhão e rompe com o secretismo de que ele se reveste, quanto para que novamente se acentue a sua identidade insondável, suspeita de androginia. Manoel de Oliveira transfere um diálogo entre Ema e Pedro Lumiares, em que ela discorre sobre o significado da palavra “rosa”, para uma sequência a retratar o pós ato sexual entre Ema e Narciso, nomeado no romance apenas como “o jovem Semblano”. Os índices do sexo estão todos descritos no roteiro – “a coberta está pelo chão, nos pés da cama, e os lençóis em desalinho, com as almofadas amarrotadas de modo a dar a expressão clara de ter sido acabada de usar”. Vemos Narciso sentado na cama, em tronco nu, a tocar em seu violino a ária da

²²² Ao mesmo tempo, o plano mostra um ornamento animalesco de uma mosca imensa sobre a mesa – reforçando, da decoração *kitsch*, a inadequação dos Cardeano, de que Ema é herdeira, aos códigos do requinte.

quarta corda de Bach. Ao acabar de tocar, lentamente desce os braços, pousando o violino no regaço. Ema, posicionada no lado oposto da cama, como dois contrários, compara em *off* a silhueta delicada do rapaz a de uma mulher; comentário que parece decepcionar o jovem. Os olhares trocados entre ela e Narciso são retratados na reciprocidade do campo-contracampo – quem é o homem ou a mulher nesse jogo de gêneros? O plano então se altera para uma configuração que posiciona Ema em meio corpo à esquerda do enquadramento e Narciso à direita, em imagem desfocada. Ela, assim, enuncia as linhas similares às do romance:

- Quando eu era criança e perguntava o nome de uma flor, diziam-me rosa, ou malmequer. Eu punha em dúvida essa resposta e queria saber mais.
- Porquê [*sic*] Rosa? A tia Augusta impacientava-se como se tivesse de provar a existência de Deus. ‘–Que disparate! Porque é assim que se chama’, respondia. Para ela Deus estava implícito em tudo, e alheava-se daquele diálogo. (OLIVEIRA, 1993, 169’54’)

Vimos, anteriormente, o uso dos fonemas fricativos no referido excerto de Agustina para espacialmente representar o balouçar da rosa, e, portanto, da identidade etérea de Ema. Oliveira, por seu turno, investe tal ideia em seu filme ao realizar um trabalho de câmera que, primeiramente, alterna as imagens do feminino-masculino ambíguos e, então, ao perfilar, em diagonal, os corpos dos atores – os quais recuperam a ideia de ser e deixar de ser, implícita no balouçar, acrescida da irrevogável discussão sobre a androginia. Ilustrativo parece-nos o vestido açafão que Ema estreara no baile das Jacas, harmonizando com o *décor* amarelo, característico da quinta, porque ali já se iluminava a ideia de contrários, ou melhor, de antíteses, da androginia, adensada na Caverneira. Em “Cor e Significado”, Eisenstein apresentava as associações psicológicas estudadas por Goethe, em seu **Teoria da Cor**, as quais caminham ao encontro das reflexões sobre os opostos de que o amarelo está imbuído:

AMARELO

765. Esta é a cor mais próxima da luz...

766. Em sua mais alta pureza, sempre carrega a natureza da claridade, e tem um caráter sereno, alegre, suavemente excitante.

767. Neste estado, usado para roupas, cortinas, tapetes etc..., é agradável. O ouro em seu estado perfeitamente puro, especialmente quando o efeito do polimento é acrescentado, nos dá uma nova e superior ideia desta cor; do mesmo modo, um amarelo forte, como aparece no cetim, tem um magnífico e nobre efeito...

770. Se, porém, esta cor em seu estado puro e brilhante é agradável e deleitável, e, em sua melhor forma, serena e nobre, por outro lado é extremamente suscetível à contaminação, e produz um efeito muito desagradável se maculada, ou de certo modo tende ao lado negativo. Assim, a cor enxofre, que tende ao verde, tem algo de desagradável.

771. Quando uma cor amarela é colocada em superfícies escuras e vulgares, como tecido ordinário, feltro, ou algo parecido, nas quais não aparece com intensidade plena, o desagradável efeito insinuado é aparente. Mediante uma pequena mudança, quase imperceptível, a bela impressão de fogo e ouro é transformada em uma que não desmerece o epíteto de vil; e a cor da honra e

da alegria se transforma na cor da ignomínia e aversão. (GOETHE apud EISENSTEIN, 2002, p. 91)



Figura 88: Ema e Narciso (OLIVEIRA, 1993).

O itinerário existencial de Ema desenvolve-se através de sua passagem por um vale de buscas e insatisfações. Cada casa que Oliveira pinta com cores e imagens, cada quinta, da morada Natal ao rito de passagem pelas sibilinas senhoras Mellos; até ao *debut* social nas Jacas, ao mergulho pelos espaços subterrâneos das paixões na Caverneira, representa, no romance, um estágio de experiência que desaguará no Vesúvio. Investida de feições premonitórias, a quinta caracteriza-se pelos emblemas mais trágicos, os quais também definirão a ruína do Douro vinhateiro, paralela ao percurso de Ema para o suicídio. Localizada na “região mais solitária do Douro” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 75), a quinta do Vesúvio é cercada por águas tenebrosas do rio, equivalentes às impressões sinistras do Lodeiro, em **Fanny Owen**:

Ainda se viam as vinhas devastadas, como dentes podres na fauce da montanha. Tudo era silencioso, e as águas, mais profundas pela descarga das barragens, deixavam suspeitar um abismo mole, de lodos que se acumulam e que a corrente não logra vencer. Ema sentia-se aborrecida por um pequeno atentado de loucura; a loucura que todos trazemos conosco e que precisa só dum composto de representações humanas, a suspeita dum crime, uma troca de libertinagem, uma companhia do desencanto, para se manifestar. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 76)

Nomeada pela referência ao vulcão napolitano adormecido, a residência da família Osório retoma a ideia da erupção que em 79 d.C. aniquilou as cidades romanas Pompeia e Herculano. A última quinta apresentada no romance será aquela que coincidirá, não por acaso, com a destruição do Douro vinícola. O espaço ocupado pela propriedade é definido como um ermo, no limite do perigoso Cachão da Valeira. Apesar do aspecto assustador do entorno, “causava admiração que tão solitários e agrestes caminhos fossem um dia explorados por gente aparentada na corte e com hábitos de cultura” (p. 77), caracterizada pela fidalguia rústica. Ao contrário das janelas cerradas do Romesal, no Vesúvio elas eram todas abertas

para o rio, como se certa fantasmagoria do lugar se fizesse entrar. A sedução que essa altura do Douro exercia em Ema era tal que ela “saía para andar de barco, arremessando-se pelo rio fora com uma violência sombria” (p. 85). A intensa dedicação de Ema ao Vesúvio nada tem a ver, no entanto, com a relação extramatrimonial em que ela se envolve com Fernando Osório, herdeiro da propriedade, ou com Fortunato, criado dela. O sentimento de fascínio que assalta a protagonista origina-se, na verdade, no encontro com a fantasmagoria da figura excepcional da Senhora, símbolo máximo de poder feminino do Douro vinícola: “avó de Osório, que fora rica lavradora, e cujo retrato escuro estava no salão da entrada, andava pela quinta a colher do chão varas de videira, como fazia quando era viva” (p. 119). A identificação de Ema com a senhora, espectro que transforma o Vesúvio numa *casa-mater*, ultrapassa a posição de liderança feminina, pois apresenta outrossim traços de donjuanismo:

Ema entrava na casa, quase um palácio, guardado por palmeiras gigantescas, e, na primeira sala (que abria para outra e esta ainda sobre a terceira, todas igualmente quadradas rigorosamente), recebia logo o olhar da Senhora, um olhar de insuspeitável sensualidade, como certos momentos **mozartianos**.²²³ (BESSA-LUÍS, 2019, p. 130)

A referência à Senhora entrecruza-se com a citação à obra de Wolfgang Amadeus Mozart, conjunto musical do compositor austríaco para a ópera **Don Giovanni** (1787), com libreto de Lorenzo da Ponte. Don Giovanni, personagem que intitula a obra operística, analogamente a Don Juan, é um grande sedutor de jovens donzelas. Contudo, o donjuanismo de Ema desenvolve-se visceralmente conectado aos seus espaços vazios existenciais e à representação da espacialidade econômica do Douro vinhateiro, cuja cultura, como Ema, passa a não mais ser deste mundo: “Vale Abraão mudara radicalmente. Havia tentativas para manter as propriedades na mão privada, mas a ruína ameaçava as melhores; e a pequena lavoura afundava-se com aquela insensata fantasia de se morrer patrão de si mesmo” (p. 247).

Os caminhos que Manoel de Oliveira escolhe para o seu Vale Abraão recusam a derrocada duriense. Norteiam-se, desse modo, por uma busca metafísica de transcendência. Um dos pontos altos de decepção de Ema é a visita que recebe do então mordomo Caires, do Vesúvio. O discurso do velho e tacanho Caires cai a Ema como uma ofensa porque, primeiro, expõe a vulnerabilidade financeira dos Paiva e, em segundo lugar, ultraja-a pela proposta de ajudá-la economicamente, ao insinuar a possibilidade de relacionamento entre os dois. Ema sente-se humilhada.

A sequência do suicídio, que sucede a ida de Caires à quinta de Vale Abraão, desenvolve-se numa peregrinação de despedidas das figuras femininas que orientam a

²²³ Grifo nosso.

protagonista – Ritinha e, então no Vesúvio, a Senhora. Em sua preparação para cruzar a foz do outro mundo, para ofelizar-se, assistimos à protagonista vestir-se dum figurino à marinheira, esmeradamente arrumando-se para pôr termo à sua busca rio adentro. É particularmente esclarecedor que a canção a dar tonalidade ao ritual fúnebre de Ema seja, agora, outra *Clair de Lune* – não mais aquela de Debussy que a elevava à qualidade celestial, mas a de Beethoven, a *Sonate au Clair de Lune*, capaz de conferir espessura à delicada força fúnebre de que a protagonista é tomada. Se no romance as buganvílias roxas profetizavam o desenlace trágico, no filme são as laranjeiras que recebem particular atenção. Ema, em seu coxear, cruza um laranjal para chegar às frágeis tábuas do deque, que a levarão à queda. É significativo o trabalho de câmera que, ao invés de mostrar-nos o que a personagem vê, enquanto caminha, volta-se a ela e movimenta-se de frente para trás. A mobilidade relaciona-se ao tempo da virgindade da protagonista, todavia, a referência igualmente retoma, do romance, uma de suas mais ternas memórias de infância:

Também se esquecera da maneira como comia laranjas, cinco seguidas, fazendo-lhes um furo e aspirando o sumo, com voracidade exemplar. Essas laranjas doces, ferruginosas, cujo pé verde ela arrancava pelo prazer de lhes notar a frescura, e que trazia aderido um bocado de casca, impregnada dum licor que espirrava e fazia arder os olhos. Agora já não comia laranjas assim. Nem lhe apetecia fruta como dantes; nem melancia fresca, pela calma da tarde. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 197)

As recordações contrastam um agora a um outrora. Rememoram, em oposição ao dissabor da vida, um momento em que ela era demasiado saborosa. O excerto é investido de uma escrita altamente sensorial, como constatamos pela avidez com que a jovem Ema costumava saborear as laranjas: sentindo o aroma do sumo (olfato), degustando-lhes (paladar), observando-lhes a cor (visão) e tocando-lhes a casca (tato). A experiência de deliciar-se com a laranja constrói-se como análoga ao prazer pelo sabor de viver. Ema sente-se viva. Soma-se à escolha vocabular o uso do pretérito imperfeito do indicativo, ostensivamente empregado em todo o romance para recuperar o outrora, que distancia a fábula do tempo da enunciação. Segundo Evanildo Bechara (2009, p. 278), gramático e um dos principais nomes da Linguística e da Filologia no Brasil, o imperfeito define-se pelo “tempo da ação prolongada ou repetida com limites imprecisos; ou não nos esclarece sobre a ocasião em que a ação terminaria ou nada nos informa quanto ao momento do início”. Contrasta com a expressão do imperfeito a noção temporal do pretérito perfeito, o qual “fixa e enquadra a ação dentro de um espaço de tempo determinado”.²²⁴ Isto posto, vemos correspondências entre a

²²⁴ *Ibidem*.

“transitoriedade” de Ema (BAIOTTO, 2017, p. 161) e a expressão dum tempo que, como ela, se espria para um além-fronteiras de modo a espacializar-se.



Figura 89: Ema e as laranjeiras do Vesúvio (OLIVEIRA, 1993).

Retomando as laranjeiras filmadas por Manoel de Oliveira, verificamos também uma afirmação do “exílio caminhante” (CERTEAU, 1998, p. 187) da protagonista, afinal as tantas viagens de comboio em que embarcamos no filme, simultaneamente conduzem-nos ao universo do vale e reiteram a atividade de deslocar-se de Ema como a do sujeito desprovido de lugar, num “processo indefinido de estar ausente à procura de um próprio” (CERTEAU, 1998, p. 183). Atentam Brandão e Oliveira (2001, p. 85) para uma leitura de Walter Benjamin sobre a figura do peregrino em sua mobilidade de errância. Segundo os pesquisadores, para o pensador alemão, “tanto o *flâneur* quanto a prostituta são figurações do peregrino sem fronteiras, pois, [como Ema], colocam-se contra a estabilidade consagrada e, assim como o espaço urbano, estão em permanente transformação”. Quando Oliveira e Agustina insistem em relegar a Ema o deslocamento, atribuem-lhe uma identidade que “nunca se realiza totalmente” (AUGÉ, 1994, p. 74). Nesse sentido, Marc Augé classifica os espaços de trânsito – tais como o comboio/ trem, o ônibus, o avião, como “não-lugares”:

Os não-lugares, contudo, são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados ‘meios de transporte’ (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo. (AUGÉ, 1994, p. 74)

Opõe-se, no filme de Manoel de Oliveira, a feição etérea de Ema à solidez do Douro vinícola. Ao contrário de Agustina, não desenha o trágico destino da protagonista, lado a lado com o aniquilamento da tradição vinhateira. Volta, todavia, os nossos olhos aos homens na poda, enfrentando nos socalcos um inverno chuvoso, dando-nos uma resposta pela *voz-over* de seu narrador – “as vinhas do Rio Douro constituem um dos mais imponentes espaços do

mundo, só comparáveis aos campos de arroz da China também plantados em socalcos. Um lugar assim não morrerá nunca”. Então prossegue, redesenhando o espaço ficcional do Vale Abraão: é privilegiado para o sofrimento e o seu destino é viver em convulsões como se vê pelo gesto das videiras, curvas, nodosas, escamudas, negras”.

Considerações Finais

Nesta investigação, procurou-se desenvolver uma leitura da representação do espaço ficcional nortenho nos romances de Agustina Bessa-Luís e nos filmes de Manoel de Oliveira, precisamente sobre o âmbito de sua domesticidade – o retrato das casas agustinianas nos romances e as escolhas de Oliveira, bem como a sua maneira de retrabalhá-las, em seu cinema. Incontáveis críticos e estudiosos apontavam para o relevo conferido às casas, quintas e solares por um e outro artista em seus textos literários e fílmicos. Assim, a produção científica encontrou maneiras profícuas de ler como o tratamento do espaço em Agustina e Oliveira repercutia noutros aspectos de suas respectivas produções. Sem dúvida, essa premissa impulsionou-nos nesta inquirição, para que, neste momento, pudéssemos rever o espaço ficcional na literatura de ABL e no cinema de MO mais detidamente, relegando às casas um espaço privilegiado.

Tentamos explicar o universo doméstico em seus romances e filmes a partir do pensamento de Gaston Bachelard (1989, 2018, 219), cientes dos riscos quanto à possibilidade de excessiva subjetivação da análise. No entanto, entendendo a casa enquanto estrutura arquitetônica de singularização da presença humana, “como abrigo — [espaço] protector do mundo exterior — e como construtora da nossa identidade, como espaço fundamental de referência da nossa acção” (RAMOS, 2010, p. 48); indissociável, no caso de Agustina Bessa-Luís e de Manoel de Oliveira, de outros componentes da matéria que a abrigam ou sitiam, a exemplo da água do Douro e de seu domínio vegetal vinhateiro, encontramos no amplo estudo da imagem bachelardiana um caminho científico possível e sólido.

Desse modo, o nosso empreendimento de pesquisa confrontou as teorias de Bachelard com a representação doméstica na prosa de ficção de Agustina Bessa-Luís e nos filmes de Manoel de Oliveira, na busca pela identificação de um denominador comum em cada um desses dois campos, dadas a pertinência do Douro, da relação entre fábula/ história, trama/ discurso e espaço ficcional, da construção das personagens e da voz narrativa escolhida para enunciar tais obras de ficção, para que chegássemos a uma inquirição de que participassem tanto o pensamento bachelardiano, quanto os estudos da narrativa dentro do cinema e da literatura, dos quais não poderíamos fugir. Inevitavelmente, singraríamos o mar dessas indagações com o remo da interdisciplinaridade.

Quem lê os romances de Agustina Bessa-Luís dificilmente pode negligenciar a força do feminino sibilino que atravessa toda a sua obra. Debruçando-nos sobre manipulação da memória de vivência da romancista, bem como, e não poderia deixar de ser, sobre a umbilical relação entre personagens femininas, as águas durienses e as casas rústicas da ficção em sua literatura, constatamos a recorrência de uma casa-*mater*, ou seja, uma casa de alma feminina, segundo as ponderações de Gaston Bachelard (2019) acerca da maternidade da casa e da água enquanto imagem poética. Elegemos, para demonstrar o modo literário pelo qual tais casas-*mater* se erigem no romance agustiniano, dois casos considerados por nós prototípicos em sua produção – a Vessada – também pelo êxito perene d’**A Sibila** (1954) como o romance mais lido da escritora, e a Malhada, para apontar como a existência de uma casa-*mater* pode receber um destino distinto, o de ruptura com as Eugénias que precederam Silvina, e não o de continuidade com uma genealogia, apresentando, sem embargo, a mesma essência da casa anterior.

Contrasta com a convocação das casas de memória de Agustina a maneira afetiva pela qual Manoel de Oliveira viveu o espaço doméstico e o recriou em sua filmografia. As indagações do realizador norteiam-se por problematizações metafísicas, da ordem do humano em âmbito universal e, quando detêm-se na natureza feminina, fazem-no dissipando a tensão agustiniana de violência e de denúncia dos códigos do patriarcado. Um primeiro exercício de análise do aparecimento de casas nos curtas-metragens de Oliveira apontou para uma busca humanista da perspectiva engendrada pelas casas em seu cinema. Nesse sentido, quando investigados os longas-metragens de ficção, chegamos a uma nomenclatura, até porque nomear é também compreender, de casa-memória para os filmes em que o cineasta avulta uma memória do lugar, de um autor de texto matricial que o habitou ou que o concebeu. No entanto, as particularidades da poética oliveiriana, em seu rigor formal, de ostensivamente exibir o trabalho de carpintaria fílmica, reconhecendo-se como ficção e problematizando a representação, conseqüentemente, o ato de filmar, conduziu-nos a outra categoria possível – a de casa-palco, arquitetada por planos longos e contemplativos, pelo descortinar de estruturas de cenário, pelos diálogos em composições insólitas de quadros, por atores que se descaracterizam enquanto personagens etc. Para demonstrar as ocorrências dos referidos tipos, adotamos um escopo mais elástico.

A partir do vulto conferido às casas na literatura de Agustina e no cinema de Oliveira, estiramos os nossos músculos teóricos, objetivando uma abordagem científica ampla e interdisciplinar que expandisse os nossos horizontes de análise quanto aos vários métodos e perspectivas de estudo do espaço na ficção – a filosofia, a antropologia e a sociologia, os

estudos diacrônicos e os estudos literários e cinematográficos. A visita à teoria amparou-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 trabalho pela leitura das casas em **Vale Abraão**, romance e filme homônimo.

Todavia, para além de qualquer pretensão de linearidade absolutamente coesa entre as primeiras casas que nos propomos a investigar nos romances agustinianos e nos filmes oliveirianos, pudemos verificar algumas nuances no caso de **VA**. A primeira encontra-se na própria constituição da protagonista. Ema, ao contrário dos primeiros casos, define-se pelo nomadismo, não pela fixação no espaço doméstico, e tanto a construção da narrativa literária quanto da narrativa 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. Igualmente, a busca de Ema propicia e interdepende da elaboração ficcional do espaço doméstico – a qual atravessa cinco propriedades durienses principais: o Romesal como casa natal, a residência das senhoras Mellos, as Jacas, a Caverneira e o Vesúvio. Embora a atividade analítica tenha nos conduzido a nuances interpretativas, uma vez que, exemplificativamente, a teatralidade ostensiva no filme **Vale Abraão** é consideravelmente reduzida se o compararmos a outras produções de MO, ela oferece-nos respostas quanto a afinidades e dessemelhanças no tocante à representação do espaço ficcional no âmbito da parceria desses dois grandes artistas. Entre tantas divergências, 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. A nós, ficam as meditações advertidas, todavia, pela pluma sibilina de Agustina (AVELLA, 200, p. 44):

Vamos deter-nos com este princípio de que o homem é um mistério tanto mais vasto quanto mais pratica o dom do mistério: quando reage ao mundo e se exercita a vencê-lo como numa guerra, nem que ela seja feita com palavras e não com espadas. É sabido que não só a palavra vence, também a imagem, porque seduz e retrata, pode obter grandes triunfos.

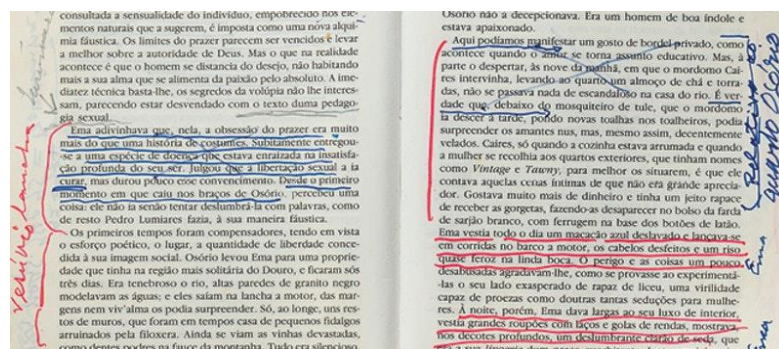


Figura 90: O romance Vale Abraão, com anotações de Manoel de Oliveira.

Fonte: <https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/2111-o-principio-da-incerteza-manoel-de-oliveira-e-agustina-bessa-luis/>²²⁵

²²⁵ Em 1 de Dezembro de 2021, a Casa do Cinema Manoel de Oliveira, abrigada nas dependências da Fundação de Serralves, inaugurou a exposição sobre esse “consórcio mais fecundo das artes portuguesas dos últimos cem anos” (Cf. descritivo da exposição). Sugestivamente nomeada “O Princípio da Incerteza: Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís”, a exposição permanecerá aberta até 5 de junho de 2022.

Referências Bibliográficas

ABREU, Pedro Marques de. “Eupalinos revisitado: diálogo socrático em torno do ser da arquitectura”. s. d. p. 1-44. Disponível em:

[file:///C:/Users/Windows/Desktop/Tese/Etapas/Arquitetura/Pedro%20Abreu%20-%20Eupalinos%20revisitado%20\(Arquitetura\).pdf](file:///C:/Users/Windows/Desktop/Tese/Etapas/Arquitetura/Pedro%20Abreu%20-%20Eupalinos%20revisitado%20(Arquitetura).pdf). Acesso em 26 de abril de 2020, às 15 horas e 36 minutos.

AREAL, Leonor. **Cinema Português** – um País Imaginado. Vol. II – Após 1974. Lisboa: Fundação para a ciência e a tecnologia, 2011.

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: _____; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A Estética do Filme**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1995.

_____. **El Rostro en el Cine**. Traducción de José Ángel Alcalde. Barcelona: Paidós, 1998.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

AVELLA, Aniello Angelo. **Um Concerto em Tom de Conversa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. 30ª Edição. São Paulo: Ática, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 1ª Edição brasileira. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. 3ª Edição. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

_____. **A Terra e os Devaneios do Repouso**: Ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves. 3ª Edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

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

- BAIOTTO, Cristiane Costa. **Olhares Cruzados: A Figuração da Personagem Feminina em Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís**. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras. UFMG: Belo Horizonte, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BALDAQUE, Mónica. **Sapatos de Corda: Agustina**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2020b.
- BARBIERI, Claudia. **Arquitetura de palavras: espaço e espacialidade em A Capital! De Eça de Queiroz**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP: Araraquara, 2008.
- _____. **Lisboa em cena: a personagem capital das páginas queirozianas**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP: Araraquara, 2012.
- BARROS, Ana Maria Leite; ZANOTELLI, Claudio Luiz. Questões de Michel Foucault à Revista Hérodote e Respostas dos Geógrafos. In: **Revista Geografares**. n. 21. Vitória: UFES, 2016, p. 3-24. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/geografares/article/view/12161>. Acesso em 21 de setembro de 2020.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 9ª Impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. Semiologia e Urbanismo. In: **A Aventura Semiológica**. Tradução de Maria de St. Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 181-190.
- BAZIN, André. **O Que é o Cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37ª Edição atualizada pelo novo Acordo Ortográfico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi. **Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: o Caso de Amor de Perdição**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2005.
- _____. A Instável Estabilidade: Aproximações e Afastamentos entre Dreyer e Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 29-47.
- _____. De Kessel a Buñuel e Oliveira: Quando o Cinema Responde à Literatura. **CASA (Cadernos de Semiótica Aplicada)**. v. 10. n. 2. Araraquara, dez. 2012, p.1-14.

Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/5573/4377>. Acesso em 08 de março de 2022, às 18 horas e 30 minutos.

BÉNARD DA COSTA, JOÃO. O Livro de Agustina e o Filme de Oliveira – Obras que cantam o Douro, o Rio onde Vive Ema, a Deusa Branca. **Vida**. 15 de outubro de 1993.

_____. “Pedra de Toque” – O dito eterno feminino na obra de Manoel de Oliveira. In: **Camões**: revista de letras e culturas lusófonas (Lisboa), 2001, n.12 -13, p. 6 – 37.

_____. O Espelho Mágico. In: **O Público** (jornal). 5 de março de 2006. Disponível em: <https://www.publico.pt/2006/03/05/jornal/o-espelho-magico-66649> . Acesso em 09 de dezembro de 2020, às 11 horas e 03 minutos.

_____. Conversa entre João Bénard da Costa e João Fernandes: sucesso não lhe interessa nada. In: **Manoel de Oliveira**. Edição de homenagem do Museu Serralves. Vol I. Porto: Fundação de Serralves e Civilização Editora, 2008, p. 53 – 67.

BENJAMIN, Walter. Paris, Capital do Século XIX. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Imesp, 2007, p. 53-67.

BESSA-LUÍS, Agustina. **A Corte do Norte**. Lisboa: Guimarães Editores, 1987.

_____. **Eugénia e Silvina**. 2ª Edição. Lisboa: Guimarães Editores, 1990.

_____. **As Terras do Risco**. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.

_____; MALUDA; ROSSELLIN, Pierre. **Um outro olhar sobre Portugal**. Lisboa: ASA, 1995.

_____. **A mãe de um rio** (conto). Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

_____. **A Sibila**. Campinas: Pontes Editores, 2000.

_____. **O Princípio da Incerteza**: Joia de família. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

_____. **O Princípio da Incerteza**: A Alma dos Ricos. 5ª Edição. Lisboa: Guimarães Editores, 2003.

_____. **Antes do degelo**. Lisboa: Guimarães Editores, 2004.

_____; MORAIS, Graça. **As Metamorfoses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.

_____. **Camilo**: Génio e Figura. Lisboa: Editorial Notícias, 2007.

_____. **Dicionário Imperfeito**. Seleção e organização de Manuel Vieira da Cruz e de Luís Abel Ferreira. Lisboa: Guimarães Editores, 2008.

_____. **Fanny Owen**. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.

_____. **Fanny Owen**. Prefácio de Isabel Pires de Lima. Lisboa: Tugaland, 2011.

_____. **O Livro de Agustina**. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2014a.

_____; REGO, Paula. **As Meninas**. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2014b.

_____. **Três Mulheres com Máscara de Ferro**. Ópera. Música de Eurico Carrapatoso. Lisboa: Guimarães Editores, 2014.

_____. **Correspondência Agustina Régio (1955-1968)**. Organização, fixação de textos e índices de Alberto Luís e Lourença Baldaque. Lisboa: Guimarães, 2014c.

_____. **Colar de Flores Bravias**. Ilustrações de Mónica Baldaque. Posfácio de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Labirinto de Letras, 2014d.

_____. **Party. A casa: diálogos**. Prefácio de António Preto. Lisboa: Relógio D'Água, 2019.

_____. **A Ronda da Noite**. 4ª Edição. Prefácio de António Mega Ferreira. Lisboa: Relógio D'Água, 2019b.

_____. **Os Meninos de Ouro**. 11ª Edição. Prefácio de Pedro Mexia. Lisboa: Relógio D'Água, 2019c.

_____. **Vale Abraão**. Prefácio de Lobo Antunes. Lisboa: Relógio d'Água, 2019d.

_____. **Primeiros contos e outros contos**. Organização de Alberto Luís. Prefácio de Mónica Baldaque. Lisboa: Relógio D'Água, 2020.

BÍBLIA, A.T. Gênesis. In: **Bíblia Sagrada** – Antigo e Novo Testamentos. Tradução de José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BORGES FILHO, Ozíris. As Funções do Espaço na Literatura. 2008. Disponível em: [alessandramassis,+13-63-1-CE.pdf](#). Acesso em 09 de janeiro de 2021, às 12 horas e 19 minutos.

_____; BARBOSA, Sidney (Org.). **Poéticas do Espaço Literário**. São Carlos: Editora Claraluz, 2009.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O Universo do Romance**. Coimbra: Almedina, 1976.

BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. **Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis**: Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Breve História do Espaço na Teoria da Literatura. In: **Revista Cerrados**. v. 14. n. 19. Brasília: UnB, 2015, p. 115-133. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1140> . Acesso em 06 de março de 2019, às 15 horas e 38 minutos.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.

- BUISEL, Júlia (Compilação). **Manoel de Oliveira**: Fotobiografia. 2ª. ed. Porto: Figueirinha, 2003.
- BULGER, Laura Fernanda. O Espaço Próprio de uma Sibila das Letras. In: DUMAS, Catherine; LEVÉCOT, Agnès (Orgs.). **Audaces et Défigurations**: Lectures de la Romancière Portugaise Agustina Bessa-Luís. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 129-139.
- BURCH, Noël. **Praxis do Cinema**. Tradução de Nuno Júdice Cabral Martins. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.
- CAMARGO, Fernanda Barini. **Na santa a devassa**: figurações do feminino em Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP: Araraquara, 2017.
- _____. O Feminino no Cinema Oliveiriano: Dialéticas e Espelhismos. In: **Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários**. Trabalhos Completos da XVIII Semana de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Documento Eletrônico. Araraquara: FCLAr – UNESP, 2017b, p. 73-82.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Introdução e Notas de Alexei Bueno. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales (Orgs.). **A personagem de ficção**. 5ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 51-80.
- _____. De Cortiço a Cortiço. In: **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 123 – 152.
- _____. Degradação do Espaço: Estudo Sobre a Correlação Funcional dos Ambientes, das Coisas e do Comportamento em *L'Assomoir*. In: **Revista de Letras**. v. 46. n. 1. Araraquara: Unesp, janeiro/ junho 2006, p. 29-61. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/41/35>. Acesso em 03 de março de 2020, às 9 horas e 56 minutos.
- CARDOSO, Patrícia da Silva. A estrutura do Invisível: Palavra e Imagem em Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira**: uma presença. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.217- 234.
- CARVALHO, Mário Jorge de. Sobre o Lugar do Futuro. **Revista Itinerarium**. n. 56, 2010, p. 617-642.
- CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de Perdição**. São Paulo: Edição do Jornal O Estado de São Paulo. Coleção Ler é Aprender, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CESÁRIO VERDE, José Joaquim. **Sentimento dum Ocidental**. 1880. Disponível em: <http://users.isr.ist.utl.pt/~cfb/VdS/v039.txt>. Acesso em 08 de fevereiro de 2022, às 17 horas e 21 minutos.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. 33ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

CINTRA, Luís Miguel. O teatro no cinema de Manoel de Oliveira. In: **Manoel de Oliveira**. Edição de homenagem do Museu Serralves. Vol III. Porto: Fundação de Serralves e Civilização Editora, 2008, p. 30 – 41.

COELHO, Sandra Straccialano. **A Adaptação em Vale Abraão** – do Romance de Agustina Bessa-Luís ao Filme de Manoel de Oliveira. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes. Unicamp: Campinas, 1999.

COURTÉS, Joseph; GREIMAS, Algridas Julien. **Dicionário de Semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembr e Tiekō Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Cultrix, 1983.

CRUCHINHO, Fausto. A mulher na montra e o homem olhando para ela. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2013, p. 153-163.

DENUBILA, Rodrigo Valverde. A Memória do Amor ou a Memória dos Sentimentos em **O Susto e Um Cão que Sonha**, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Landa**. Vol. 4. N. 1. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015, p. 39-61.

_____. **A Enciclopédia Aberta de Agustina Bessa-Luís: uma Escrita entre Parênteses**. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Unesp: Araraquara, 2018.

DE OLIVEIRA, Anabela Branco. Comunicação “Socalcos do Olhar: o Douro de Oliveira e de Agustina”. **II Encontro Internacional de História da Vinha e do Vinho no Vale do Douro**, Porto, Vila Real, São João da Pesqueira, Peso da Régua, 2004. Disponível em: <file:///C:/Users/Windows/Downloads/Socalcos%20do%20olhar.pdf>. Acesso em 14 de fevereiro de 2022, às 17 horas e 36 minutos.

DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. 2ª Edição. São Paulo: Ática, 1987.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: Tradução, Hipertextualidade, Reciclagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. **Os Irmãos Karamázov**. Tradução de Paulo Bezerra. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DUMAS, Catherine. Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís. In: **Revista Colóquio Letras**. n. 70. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1982, p. 31-38.

_____. **Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís**. Porto: Campos das Letras, 2002.

_____; LEVÉCOT, Agnès (Orgs.). **Audaces et Défigurations: Lectures de la Romancière Portugaise Agustina Bessa-Luís**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.

EÇA DE QUEIROZ, José Maria. **Os Maias**. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/ph000181.pdf>. Acesso em 20 de agosto de 2020, às 18 horas e 4 minutos.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **O Sentido do Filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002b.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio: O Dicionário da Língua Portuguesa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Portugal, Europa e o mundo: condição humana e geopolítica na filmografia de Manoel de Oliveira. In: OVERHOFF FERREIRA, Carolin (Org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2013, p. 213-241.

_____. Os descobrimentos do paradoxo: a expansão europeia nos filmes de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. **Manoel de Oliveira: uma presença**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 117-145.

FILIZOLA, Anamaria. **O cisco e a ostra: Agustina Bessa-Luís biógrafa**. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp: Campinas, 2000.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary: Costumes de Província**. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto – São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: _____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. 2ª Edição. São Paulo: Forense Universitária, 2006, p. 411-422.

- _____. "Questions on Geography". Interview for the Editors of the journal *Hérodote*. In: **Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings**. Translated by Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate Soper. New York: Pantheon Books, 1980, p. 63-77.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.
- GIROLA, Maristela Kirst de Lima. **Entre a casa e a rua: o espaço ficcional e a personagem feminina no romance português da segunda metade do século XX**. Tese de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras. Faculdade de Letras da Pontífica Universidade Católica: Porto Alegre, 2011.
- GUATTARI, Félix. Espaço e Corporeidade. In: _____. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 135-147.
- GUIMARÃES, Pedro Maciel. Da memória dos lugares aos lugares sem memória: construção espacial em Manoel de Oliveira. In: **Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual**. v. 12. n. 1. Goiânia: UFG, 2014, p. 183-195.
- _____. O ator ao lado da personagem: os intérpretes de Manoel de Oliveira. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora Unifesp, 2012, p. 165 – 182.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *Bauen, Wohnen, Denken*. Construir, Habitar, Pensar (1951). Conferência Pronunciada por Ocasão da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Disponível em: www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf.
- HELENO, José Manuel. Agustina Bessa-Luís ou a Paixão pela Incerteza. Revista **Colóquio Letras**. 143/144. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 134-143.
- HOMERO. **Odisseia**. Edição Bilíngue. Tradução de Trajano Vieira. 3ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2014.
- JOHNSON, Randal. **Manoel de Oliveira**. Contemporary Film Directors. University of Illinois Press, 2007.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. **Manoel de Oliveira: uma Presença**. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010.

_____. A par de **Orpheu**: a Poesia da Presença e os seus Influxos sobre a Cinematografia de Manoel de Oliveira. Revista **Diálogos Mediterrânicos**. Curitiba. n.11, 2016, p. 50-59.

_____. O Uso da Cor no Cinema Épico de Manoel de Oliveira e Glauber Rocha. Disponível em <http://celp.fflch.usp.br/node/373>. Acesso em 02 de setembro de 2021, às 21 horas e 36 minutos.

_____. (Org.). **Os Pobres no Cinema de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Todas as Musas, 2017.

_____. **O Cinema Épico de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 2018.

_____. **Glauber Rocha e Manoel de Oliveira: Cinema Épico em Português**. São Paulo: Todas as Musas, 2019.

_____; LISBOA, Edimara; CAMARGO, Fernanda; COPERTINO, Mariana. Conversas com Jacques Parsi a Propósito de Manoel de Oliveira. **Todas as Musas**. Dossiê Linguagem do Cinema, Linguagens no Cinema. Ano 10. n.2. Janeiro-julho de 2019, p. 134-141.

_____. Na senda de Apollinaire: Manoel de Oliveira e a vanguarda cinematográfica em Portugal. In: **Revista Lettres Françaises**. n. 20(2). UNESP: Araraquara, 2019, p. 355-366. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/13570/8980> .

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura** (1781). Tradução de J. Rodrigues de Meregé. Edição Acropolis. Copyright: Domínio Público, s/d. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2246 .

KOHN, Olivier. *Val Abraham: la Mélancolie au Miroir*. **Positif**. n. 391. Septembre 1993, p. 6-7.

LAVIN, Mathias. **La Parole et le Lieu** – le Cinéma de Manoel de Oliveira. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

LEÃO, ISABEL PONCE DE (Org.). **Estudos Agustinianos**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **A Produção do Espaço**. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La Production de L'Espace*. 4ª éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira Versão: início em fevereiro de 2006.

_____. Prefácio – A Produção do Espaço. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. **Estudos Avançados**. v.27. n.79. 2013, p.123-132.

LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa: Magma e a Gênese da Obra**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LISBOA, Edimara. **Estranhas Angélicas**: confluências entre Manoel de Oliveira e Lúcio Cardoso. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP: São Paulo, 2020.

_____. SILVA, Mariana V. Copertino F. da. Gigantes Insepultos: Fantasmas de um Projeto Frustrado. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Os Pobres no Cinema de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Todas as Musas, 2017, p. 77-90.

LOPES, Célia Maria Sousa. **O Bovarismo ou a Busca do Absoluto no Filme Vale Abraão de Manoel de Oliveira**. Dissertação (Mestrado em Estudos Francófonos). Universidade Aberta (UAB): Lisboa, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. 5ª Edição. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1992.

_____. A Indomável. **Ler**: Livros e Leitores. n. 76. Lisboa: Fundação Círculo de Leitores, janeiro de 2009, p. 40.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. Tradução de Giseh Vianna Konder. In: _____. **Ensaio sobre literatura**. 2. ed. Coordenação de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.

MACHADO, Álvaro (Org.). **Manoel de Oliveira**. Coleção Mostra Internacional de Cinema. Vários Colaboradores. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A Novelística Portuguesa Contemporânea**. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa – Ministério da Educação, 1977.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Dom Casmurro**. Coleção Folha Grandes Escritores. v. 1. São Paulo: Folha de São Paulo, 2008.

MARQUES, João Francisco. Manoel de Oliveira: a Sedução do Texto Literário. **Camões**: revista de letras e culturas lusófonas (Lisboa), 2001, n.12 -13, p. 6 – 37.

MATOS, Maria de Fátima Braga de. O Douro de Manoel de Oliveira. **Camões**: revista de letras e culturas lusófonas (Lisboa), 2001, n.12 -13, p. 60 – 62.

MATOS-CRUZ, João de. Um Homem, o Olhar. **Manoel de Oliveira**. **Camões**: Revista de Letras e Culturas Lusófonas. n. 12/13. Lisboa: Instituto Camões: Janeiro/ Junho, 2001, p. 127-128.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa**: Volume Único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Maria do Carmo. **Idades da Escrita**: Estudos sobre a Obra de Agustina Bessa-Luís. Lisboa: Labirinto de Letras, 2016.

- _____; LEÃO, Isabel Ponce de (Coordenação). **Humores e Humor na Obra de Agustina Bessa-Luís**. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2017.
- MIRANDA, Paulo José de. **A Morte Não é Prioritária**: Biografia de Manoel de Oliveira. Lisboa: Contraponto Editores, 2019.
- MITRY, Jean. **Estética y Psicología del Cine**. 2 Las Formas. Tradução de Mauro Armiño. Madrid: Siglo Vientiuno Editores, 1986.
- O' CONNOR, Flannery. The nature and the aim of fiction. In: **Mystery and Manners**. Occasional prose selected by Sally and Robert Fitzgerald. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1969, p. 63-86.
- OLIVEIRA, Manoel. Genial e Vulcânica. **Ler**: Livros e Leitores. n. 76. Lisboa: Fundação Círculo de Leitores, janeiro de 2009, p. 50.
- OTTE, Georg. Uma pequena história do espaço (e do tempo): o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin. In: **Aletria**: Revista De Estudos De Literatura, 15(1), p. 230–244.
- PADRÃO, Maria Helena (Org.); VIEIRA, Célia; RIO NOVO, Isabel. **Lugares de Agustina Bessa-Luís**. Coleção Tempos e Lugares. Maia: Publismai (Universidade da Maia), 2004.
- _____. Incomunicabilidade e Ascese em **Vale Abraão** (Estudo Comparatista da Obra de Agustina Bessa-Luís e do Filme Homônimo de Manoel de Oliveira). In: LEÃO, ISABEL PONCE DE (Org.). **Estudos Agustinianos**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009, p. 507-512.
- PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção da personagem. 2ª Edição, 2013.
- PESSOA, Fernando. **Mensagem. À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais. Quinto Império. Cancioneiro**. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- PRETO, António. **Manoel de Oliveira**: o cinema inventado à letra. Porto: Fundação Serralves, 2008.
- _____. (Org.). **A Casa**. Catálogo da exposição “A Casa” para inauguração da Casa do Cinema Manoel de Oliveira. Porto: Serralves - Casa do Cinema Manoel de Oliveira, 2019.
- RAMOS, Rui Jorge Garcia. **A Casa**: Arquitectura e Projecto Doméstico na Primeira Metade do Século XX Português. Porto: FAUP Publicações (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), 2010.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1988.
- RIO NOVO, Isabel. **O poço e a estrada**: Biografia de Agustina Bessa-Luís. Lisboa: Contraponto, 2019.

- ROMÃO, Moisés Henrique Mietto. *Belle Toujours e a Eloquência do Silêncio: Considerações sobre o Épico no Filme de Manoel de Oliveira*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Unesp: Araraquara, 2019.
- ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte e Indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- RYBCZYNSKI, Witold. **Home: a short history of an idea**. Harmondsworth: Penguin Books, 1987.
- SANTOS, Wiliam Pianco dos. **A alegoria histórica nos filmes de viagem de Manoel de Oliveira**. Algarve, Portugal, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação, Cultura e Artes) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve (UAIG).
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 8ª Edição. Porto: Porto Editora, 1975.
- SEIXO, Maria Alzira. Agustina e Fanny Owen. In: **Revista Colóquio Letras**. n. 64. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1981, p. 68-71.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: **Grandes Obras de Shakespeare: Tragédias**. Tradução de Barbara Heliodora. Organização de Liana de Camargo Leão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 149-339.
- SCHIMID, Christian. A Teoria da Produção do espaço de Henri Lefebvre: em Direção a uma Dialética Tridimensional. **GEOUSP – espaço e tempo**. n.32. 2012, p.89-109.
- SILVA, Mariana Copertino Ferreira da. **Cinema e Literatura: Manoel de Oliveira, José Régio e o Pensamento Crítico da Revista Presença**. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras. UNESP: Araraquara, 2020.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido**. Literatura e Cinema de Desmistificação. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade. In: **Ilha do Desterro – Revista de Língua Inglesa, Literaturas em Inglês e Estudos Culturais**. n. 51. Florianópolis: UFSC, julho-dezembro 2006, p. 19-53. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em 23 de fevereiro de 2020, às 12 horas e 39 minutos.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

YATES, Frances. **A arte da memória**. Tradução de Flávia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ZAMBRANO, María. **O Homem e o Divino**. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e Personagem**: o romanesco de 1920 aos anos de 1950. Tradução de Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Referências Audiovisuais

A Carta. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França/ Espanha, 1999, DVD (100 min.).

A Divina Comédia. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França/ Suíça, 1991, DVD (140 min.).

Amor de Perdição. Direção: Manoel de Oliveira, Instituto português de cinema, Portugal, 1979, DVD (6 episódios de 45 min. cada).

Aniki-Bobó. Direção: Manoel de Oliveira, Portugal, 1942, DVD (71 min.).

Benilde ou a Virgem Mãe. Direção: Manoel de Oliveira, Tobis portuguesa e Centro português de cinema, Portugal, 1975, DVD (112 min.).

Douro, Faina Fluvial. Direção: Manoel de Oliveira, Portugal, 1931, Documentário, DVD (20 min.).

Espelho Mágico. Direção: Manoel de Oliveira, Instituto do cinema, audiovisual e multimídia, Portugal, 2005, DVD (137 min.)

Francisca. Direção: Manoel de Oliveira, V.O. filmes, Portugal, 1981, DVD (166 min.).

Inquietude. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França/ Espanha/ Suíça, 1998, DVD (114 min.)

Le Soulier de Satin. Direção: Manoel de Oliveira, Metro e tal, Les films du passage, Portugal/ França, 1985, DVD, (400 min.).

O Convento. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 1995, DVD (91 min.).

O Dia do Desespero. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Gemini films, Portugal/ França, 1992, DVD (75 min.).

O Meu Caso. Direção: Manoel de Oliveira, Filmargem, Portugal/ França, 1986, DVD (92 min.).

Os Canibais. Direção: Manoel de Oliveira, Filmargem, Gemini films, La sept, Portugal/ França, 1988, DVD (99 min.).

O Passado e o Presente. Direção: Manoel de Oliveira, Centro português de cinema, Portugal, 1972, DVD (115 min.).

O Princípio da Incerteza. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 2002, DVD (133 min.).

Palavra e Utopia. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França/ Espanha, 2000, DVD (132 min.).

Party. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 1996, DVD (95 min.).

Porto da Minha Infância. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 2001, DVD (92 min.).

Vale Abraão. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França/ Suíça, 1993, DVD (187 min.).

Visita ou Memórias e Confissões. Direção: Manoel de Oliveira, Portugal, 1981 (73 min.).

Apêndice A – Lista das obras de Agustina Bessa-Luís²²⁶

Ficção²²⁷

1948 – **Mundo Fechado** (Novela)

1950 – **Os Super-Homens**

1951-1953 – **Contos Impopulares**

1954 – **A Sibila**

1956 – **Os Incuráveis**

1957 – **A Muralha**

1958 – **O Susto**

1958 – **Ternos Guerreiros**

1961 – **O Manto**

1962 – **O Sermão do Fogo**

1964-1966 – **As Relações Humanas**

(Reúne **Os Quatro Rios**, **A Dança das Espadas** e **Canção Diante de uma Porta Fechada**).

1967 – **A Bíblia dos Pobres I – Homens e Mulheres**

1970 – **A Bíblia dos Pobres II – As Categorias**

1971 – **A Brusca** (Contos)

1975 – **As Pessoas Felizes**

1976 – **Crónica do Cruzado Osb.**

1977 – **As Fúrias**

1979 – **Fanny Owen** (Romance Histórico)

1980 – **O Mosteiro**

1983 – **Os Meninos de Ouro**

1983 – **Adivinhas de Pedro e Inês** (Romance Histórico)

1984 – **Um Bicho da Terra**

1985 – **A Monja de Lisboa** (Romance Histórico/ Biografia de Maria da Visitação)

²²⁶ Lista disponível no site do Círculo Literário Agustina Bessa-Luís. <https://www.clabl.pt/pt/>, com alguns acréscimos nossos. Acesso em 23 de janeiro de 2021, às 9 horas e 57 minutos.

²²⁷ A título de curiosidade, Baldaque (2020b, p. 18) assinala em seu livro de memórias sobre a mãe a escrita do primeiro romance de Agustina, aos 15 anos apenas, intitulado **Ídolo de Barro**. Volume não publicado, a narrativa trazia a própria Agustina como narradora, que na fábula se revelava uma jovem escritora em estado de desassossego quanto à inspiração para a criação literária. Na história, chega-lhe às mãos “um diário herdado de uma argentina que conhecera numas termas de Vila Real” – provocando em Agustina o *insight* de que “a inspiração estava em cada dia vivido, não havendo nada a acrescentar ao que se vê, ouve e sente”. Interessante é

- 1987 – **A Corte do Norte**
- 1988 – **Prazer e Glória**
- 1989 – **A Torre**
- 1989 – **Eugénia e Silvina**²²⁸
- 1991 – **Vale Abraão**
- 1993 – **Ordens Menores**
- 1994 – **As Terras do Risco**
- 1994 – **O Concerto dos Flamengos**
- 1995 – **Aquário e Sagitário** (Conto Policial)
- 1996 – **Memórias Laurentinas**
- 1997 – **Um Cão que Sonha**
- 1998 – **O Comum dos Mortais**
- 1998 – **A Mãe de um Rio**
- 1999 – **A Quinta Essência**
- 1999 – **A Bela Adormecida** (Conto, Companhia Nacional de Bailado, Coleção Escrever a Dança nº 1)
- 2001 – **O Princípio da Incerteza I – Joia de Família**
- 2002 – **O Princípio da Incerteza II – A Alma dos Ricos**
- 2003 – **O Princípio da Incerteza III – Os Espaços em Branco**
- 2004 – **Antes do Degelo**
- 2005 – **Doidos e Amantes**
- 2006 – **A Ronda da Noite**
- 2007 – **As Chamas e As Almas**
(Reúne **Crónica do Cruzado Osb.** e **As Fúrias**).
- 2008 – **Dominga** (Conto)
- 2014 – **Elogio do Inacabado**
(Reúne os romances inacabados **Homens e Mulheres**, **As Grandes Mudanças**, **Coração de Água**, **O Caçador Nemrod** e **Os Meninos Flutuantes**).
- 2020 – **Primeiros Contos e Outros Contos**. Prefácio de Mónica Baldaque.

Infanto-Juvenil

a repetição do tema da observação da realidade e assimilação da experiência de vida enquanto matéria-prima para a criação da cosmologia agustiniana.

²²⁸ No site do Círculo Literário, **Eugénia e Silvina** consta como uma publicação de 1990. Entretanto, em nossa Segunda Edição, da Guimarães Editores, registra-se 1989 como ano de lançamento do romance. Adotamos esta data.

- 1983 – **A Memória de Giz**
 1987 – **Contos Amarantinos**
 1987 – **Dentes de Rato**
 1990 – **Vento, Areia e Amoras Bravas**
 2004 – **O Soldado Romano**
 2007 – **O Dourado**
 2014 – **O Colar de Flores Bravias**

Biografias

- 1973 – **Santo António**
 1979 – **Florbela Espanca – A Vida e a Obra**
 1997 – **Florbela Espanca**
 1981 – **Sebastião José**
 1982 – **Longos Dias Têm Cem Anos – Presença de Vieira da Silva**
 1986 – **Martha Telles: o Castelo Onde Irás e Não Voltarás** (Ensaio e Biografia)

Ensaios e Crônicas

- 1961 – **Embaixada a Calígula** (Viagens)
 1979 – **Conversações com Dmitri e Outras Fantasias** (Crônicas)
 1980 – Arnaldo Gama – “Gente de Bem”. In: **Memórias da Academia de Ciências de Lisboa**. Classe de Letras. Academia das Ciências de Lisboa. Tomo XXI, pp. 179-188.
 1981 – “Dostoievski e a Peste Emocional”. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 61, maio 1981, p. 12-22.
 1982 – **Antonio Cruz – O Pintor e a Cidade** (Texto de Agustina Bessa-Luís e 20 aquarelas da cidade do Porto, pintadas por António Cruz).
 1982 – “D. Sebastião: o Pícaro e o Heroico”. In: **Memórias da Academia das Ciências de Lisboa**. Classe de Letras. Academia das Ciências de Lisboa. Tomo XXII, p. 223-236.
 1984 – “Um presépio aberto”. In: Kafka - **Perspectivas e leituras do universo kafkiano**. Organizado por Gonçalo Vilas-Boas e Zaida Rocha Ferreira. Lisboa: Apaginastantas, 1984, pp. 15 a 23.
 1986 – **Apocalipse de Albrecht Dürer** (Dissertação sobre as 15 gravuras de A. Dürer). Guimarães Editores.
 1988 – **Aforismos**

- 1991 – **Breviário do Brasil** (Diário de Viagem)
- 1994 – **Camilo: Génio e Figura**
- 1995 – **Um Outro Olhar sobre Portugal** (Relato de Viagem)
- 1996 – **Alegria do Mundo I** (Escritos dos anos de 1965 a 1969)
- 1997 – **Douro**
- 1999 - **Alegria do Mundo II** (Escritos dos anos de 1970 a 1975)
- 1998 – **Os Dezassete Brasões**
- 1998 – **O Porto em Vários Sentidos**
- 1999 – **Contemplanção Carinhosa da Angústia** (Antologia)
- 2000 – **O Presépio** (Texto de Agustina Bessa-Luís, escultura de Graça Costa Cabral, em colaboração com Pedro Vaz).
- 2001 – **As Meninas** (Texto de Agustina Bessa-Luís sobre a pintura de Paula Rego).
- 2002 – **As Estações da Vida** (Texto de Agustina Bessa-Luís e fotografia de Jorge Correia Santos).
- 2002 – **Azul** (Viagem a Rhodes: texto de Agustina Bessa-Luís e fotografia de Luísa Ferreira).
- 2005 – **Revelação da Água** (Texto de Agustina Bessa-Luís e fotografia de João Menéres).
- 2006 – **Fama e Segredo na História de Portugal** (Crônicas)
- 2007 – **Metamorfoses** (Memorial de personagens da obra de Agustina Bessa-Luís. Ilustrações de Graça Morais).
- 2008 – **Dicionário Imperfeito** (Compilação de textos, organizada por Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira).
- 2008 – **Pensadora entre as coisas pensadas.** (Lectio Magistralis no Doutoramento Honoris Causa na Universidade de Tor Vergata em Roma).
- 2010 – **Quadros Portuenses** (Textos de Agustina Bessa-Luís e aquarelas de António Cruz).
- 2012 – **Cidade** (Conto)
- 2012 – **Kafkiana** (Ensaio)
- 2013 – **Caderno de Significados** (Textos dispersos, organizados por Alberto Luís e Lourença Baldaque).
- 2015 – **Crónica da Manhã “Um apontamento de todos os dias”** (Crônicas)
- 2016 – **Ensaio e Artigos** (1951-2007). Recolha e Organização: Lourença Baldaque; Prefácio: José António Saraiva. Vols. I, II e III: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, dezembro de 2016.

1986 – **Agustina por Agustina** (Entrevista conduzida por Artur Portela).

2000 – **O Livro de Agustina** (Autobiografia)

2008 – **O Chapéu de Fitas a Voar** (Textos Autobiográficos)

2014 – **Correspondências Agustina-Régio** (1955-1968). Prefácio de Isabel Ponce de Leão.

Cinema – Obra Adaptada²²⁹

1981 – **Francisca**

Realização: Manoel de Oliveira. Obra Original: **Fanny Owen**.

1993 – **Vale Abraão**

Realização: Manoel de Oliveira. Obra Original: **Vale Abraão**.

1995 – **O Convento**

Realização: Manoel de Oliveira. Obra Original: **As Terras do Risco**.

1996 – **Party**

Realização: Manoel de Oliveira. Obra Original: **Party: Garden-Party dos Açores**.

1998 – **Inquietude**

Realização: Manoel de Oliveira. Obra Original: **A Mãe de um Rio**.

2002 – **O Princípio da Incerteza**

Realização: Manoel de Oliveira. Obra Original: **O Princípio da Incerteza I – Joia de Família**.

2005 – **Espelho Mágico**

Realização: Manoel de Oliveira. Obra Original: **O Princípio da Incerteza II – A Alma dos Ricos**.

2008 – **A Corte do Norte**

Realização: João Botelho. Obra Original: **A Corte do Norte**.

2017 – **As Sibilas do Passo** (Documentário de Curta-metragem)²³⁰

Realização: Adriano Nazareth. Obra Original: **A Sibila**.

2017 – **Fanny e a Melancolia** (Documentário de Curta-metragem)²³¹

Realização: Adriano Nazareth. Obra Original: **Fanny Owen**.

²²⁹ Em 2020, o ator e cineasta Mário Barroso estreou o seu filme **Ordem Moral**, cuja fábula retoma a história protagonizada por Maria Adelaide Coelho, herdeira do **Diário de Notícias**. Embora os mesmos acontecimentos tenham inspirado Agustina para a escrita de **Doidos e Amantes**, e o filme de Barroso homenageie a escritora como uma contadora de histórias que anteriormente se interessara por narrar aquele assunto, referenciando, inclusive, **A Sibila** por seu ano de publicação (1954), o longa-metragem não é uma adaptação do romance agustiniano, constituindo um roteiro original.

²³⁰ Acréscimo nosso.

²³¹ Acréscimo nosso.

2017 – **Ema e o Prato de Figos** (Documentário de Curta-metragem)²³²

Realização: Adriano Nazareth. Obra Original: **Vale Abraão**.

Teatro e Obra Adaptada

1958 – **Inseparável ou o Amigo por Testamento**

1986 – **A Bela Portuguesa**

1994 – “**As Fúrias**”. Encenação, Cenografia e Adaptação dramaturgica: Filipe La Féria. Projeto encomendado por "Lisboa 94 - Capital Europeia da Cultura". Estreia em 13 de julho de 1994 na Sala Garrett / Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa.

1996 – **Party: Garden Party dos Açores** (Diálogos)

1997 – “**A Memória de Giz**”, de Agustina Bessa Luís. Versão cênica e encenação: José Caldas. Companhia Teatro Art’Imagem. Estreia em 5 de dezembro de 1997 na Casa das Artes, Porto.

1998 – **Garret: o Eremita do Chiado**²³³

1992 | 2008 – **Estados Eróticos Imediatos de Sören Kierkegaard**, de Agustina Bessa-Luís. Direção: Roberto Merino. Direção de cena: Miguel Rosas. Companhia Seiva Trupe. Estreia em 25 de setembro de 2008 no Teatro do Campo Alegre, Porto.

2013 – “**Dentes de Rato**”, de Agustina Bessa-Luís. Dramaturgia: Suzanna Rodrigues

Direção artística: Daniel Pinto e Cristóvão Carvalheiro. Seiva Trupe. Coprodução: Associação Porta 27 e Fundação Ciência e Desenvolvimento/Câmara Municipal do Porto. Estreia em 9 de fevereiro de 2013 no Teatro do Campo Alegre, Porto.

2014 (1998) – **Três Mulheres com Máscara de Ferro** (Drama em um ato adaptado para ópera), de Agustina Bessa-Luís. Encenação (ópera): João Lourenço. Direção musical: João Paulo. Estreia na Fundação Calouste Gulbenkian no dia 14 e no Teatro Aberto dias 17 e 18 do mês de outubro de 2014. Guimarães Editores. Edição: 2014.

2019 – **Party. A Casa**. (Diálogos. Introduções de Agustina Bessa-Luís e de António Preto).

Podcast

2020 – **À Boca de Cena**. Rubrica de podcast na plataforma *Spotify* e no *site* da Universidade do Porto, cujo objetivo é a divulgação de textos de Agustina. Tal iniciativa é uma realização do Círculo Literário Agustina Bessa-Luís com o apoio da Reitoria da Universidade do Porto –

²³² Acréscimo nosso.

²³³ Acréscimo nosso.

Casa Comum. Exibem-se pequenos contos, entrevistas, crônicas e trechos de livros. Mónica Baldaque é a responsável pela leitura das primeiras rubricas. Os entusiastas do projeto são a professora Fátima Vieira, o Dr. Paulo Gusmão e equipe.

Apêndice B – Lista das obras de Manoel de Oliveira²³⁴

Longas-metragens

- 1942 – **Aniki-Bobó**
- 1963 – **Acto da Primavera**
- 1972 – **O Passado e o Presente**
- 1975 – **Benilde ou a Virgem Mãe**
- 1978 – **Amor de Perdição**
- 1981 – **Francisca**
- 1981 – **Visita ou Memórias e Confissões**
- 1985 – *Le Soulier de Satin* (**O Sapato de Cetim**)
- 1986 – *Mon Cas* (**O Meu Caso**)
- 1988 – **Os Canibais**
- 1990 – *Non, ou a Vã Glória de Mandar*
- 1991 – **A Divina Comédia**
- 1992 – **O Dia do Desespero**
- 1993 – **Vale Abraão**
- 1994 – **A Caixa**
- 1995 – **O Convento**
- 1996 – **Party**
- 1997 – **Viagem ao Princípio do Mundo**
- 1998 – **Inquietude**
- 1999 – *La Lettre* (**A Carta**)
- 2000 – **Palavra e Utopia**
- 2001 – *Je Rentre a La Maison* (**Vou para Casa**)
- 2001 – **Porto da Minha Infância**
- 2002 – **O Princípio da Incerteza**
- 2003 – **Um Filme Falado**

²³⁴ Lista disponível em LISBOA (2020, p. 242-245), com poucos acréscimos nossos, tais como a versão em português de filmes originalmente intitulados em francês e um projeto não realizado, “A Faca e o Rio”, encontrado nos arquivos da Torre do Tombo. Diferentemente da configuração da Tese referenciada, não distinguimos obras geralmente exibidas de maneira independente daquelas apresentadas enquanto complementares a outras sessões. Tampouco realçamos as obras citadas no exemplar **Alguns projetos não realizados e outros textos** (1988), entre outros projetos não realizados.

- 2004 – **O Quinto Império – Ontem Como Hoje**
 2005 – **Espelho Mágico**
 2006 – *Belle Toujours* (Sempre Bela)
 2008 – **Cristóvão Colombo – O Enigma**
 2009 – **Singularidades de uma Rapariga Loura**
 2010 – **O Estranho Caso de Angélica**
 2012 – *Le Gebo et L’Ombre* (O Gebo e a Sombra)

Curtas e Médias-metragens

- 1931 – **Douro, Faina Fluvial**
 1932 – **Estátuas de Lisboa**
 1932 – **Hulha Branca**
 1937 – **Os Últimos Temporais – Cheias do Tejo**
 1938 – **Portugal Já Faz Automóveis**
 1938 – **Miramar, Praia das Rosas**
 1940 – **Famalicão**
 1956 – **O Pintor e a Cidade**
 1958 – **O Coração**
 1959 – **O Pão** (“em duas versões, curta e média”)
 1963 – **A Caça**
 1964 – **Vilaverdinho – Uma Aldeia Transmontana**
 1965 – **As Pinturas do Meu Irmão Júlio**
 1983 – **Lisboa Cultural** (“Episódio 9 da série *Capitali Culturali d’Europa*”)
 1983 – *Nice, À Propos de Jean Vigo*
 1987 – **A Propósito da Bandeira Nacional** (“com Manuel Casimiro”)
 1996 – *En Une Poignée de Mains Amies* (“com Jean Rouch”)
 2002 – **Pedro Abrunhosa: Momento** (“videoclipe”)
 2005 – **Do Visível ao Invisível** (“segmento de **Mundo Invisível**”)
 2006 – **O Improvável Não É Impossível**
 2007 – **Rencontre Unique** (“segmento de **Cada Um com Seu Cinema**”)
 2008 – **A Vida e a Morte: Romance de Vila do Conde**
 2008 – **A Vida e a Morte: o Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta**
 2010 – **Painéis de São Vicente de Fora – Visão Poética**

2012 – **O Conquistador Conquistado** (“segmento de **Centro Histórico**”)

2014 – **O Velho do Restelo**

2014 – **Chafariz das Virtudes**

2015 – **Um Século de Energia**

Projetos não realizados²³⁵

1931 – A Bruma

1932 – Os Gigantes do Douro

1932 – Desemprego

1932 – Ritmos da Água²³⁶

1938 – Miséria (ou Luz)

1940 – Prostituição (ou A Mulher que Passa)²³⁷

1944 – Saltimbancos

1948 – Noite de Luar

1954 – Angélica

1955 – Pedro e Inês

1956 – Vilarinho da Furna

1957 – O Bairro de Xangai

1958 – Do Ano Dois Mil Não Passarás

1963 – A Velha Casa

1964 – A Mulher do Ladrão

1965 – O Palco de Um Povo

11/01/1966 – 13/02/1968* – A Faca e o Rio²³⁸

1972 – O Caminho

²³⁵ Em **A Morte Não é Prioritária: Biografia de Manoel de Oliveira**, o biógrafo do realizador português, Paulo José de Miranda, acrescenta aos projetos não realizados os seguintes títulos: “‘Roda’ (curta-metragem surrealista) [...] e ‘Hino de Paz’, em torno dos reflexos em Portugal da Segunda Guerra Mundial e do hino nacional português” (PINA apud MIRANDA, 2019, p. 129). A informação é uma citação da referência PINA, Manuel António. **Aniki-Bobó**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, p. 16.

²³⁶ Paulo José de Miranda (2019, p. 129), refere-se a este projeto não realizado como “Ritmos de Água”, a partir da citação do texto de Manuel António Pina.

²³⁷ O texto de Pina (2012) citado por Miranda (2019) traz os projetos “Prostituição” e “A Mulher que Passa” separadamente. De acordo com o excerto, o primeiro título teria como escopo “o submundo do Porto” (2019, p. 129), ao passo que o segundo tratar-se-ia de uma “comédia dramática” (*ibidem*).

²³⁸ Acréscimo nosso. Argumento de Filme de Manoel de Oliveira, cuja produção é atribuída a António da Cunha Telles. Com 91 folhas de extensão, o documento encontra-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo desde 08/02/2008. Referência disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4326009>. Acesso em 24 de novembro de 2020, às 11 horas e 52 minutos. O mesmo argumento é citado na bibliografia de Ferreira (2013, p. 243): ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo. “A Faca e o Rio”. Fundo SNI-IGAC, 1ª Incorporação, caixa 693, proc. 4, 1966.

1979 – O Negro e o Preto

1986 – A Carta (ou O Teatro de Mulheres)

1987 – A Estátua

1987 – *De profundis* (“*script* e peça”), a partir do conto homônimo de Agustina Bessa-Luís.

2011 – A Igreja do Diabo

Apêndice C – Agustina no centro da conversa: entrevista com Mônica Baldaque

- 1. Começo por perguntar sobre a relação de Agustina com as casas onde viveu e por onde passou. Ela costumava, fora da escrita ficcional, contar histórias sobre essas casas, no ambiente familiar?**

Sim. Minha mãe sempre viveu em muitas casas. Eles mudaram-se de casa acho que mais de vinte vezes. Tanto os meus avós quanto a minha mãe tinham essa necessidade, esse gosto e oportunidade de mudar, sobretudo de casa, não tanto de zona. E o meu avô tinha uma vida pouco regular. Era um jogador, que viveu do jogo toda a vida, de maneira que fazia fortunas súbitas e mudava-se para um casarão com quinta. Depois teve um clube de jogo e então se mudava para outro sítio. Minha mãe teve um bocado desse espírito de jogadora, eu diria. Era uma adaptação a um novo lugar, a uma nova estrutura de casa e a uma nova relação com pessoas que surgiam. Ela sempre gostou muito disso, como um entrar num novo cenário, um relacionar-se com novas personagens. Falava muito das casas onde viveu pequenina, adolescente...e sempre ouvi falar das casas por onde passou com imensa ternura por todos esses encontros que teve. Mas eram casas onde ela não se fixava, quer dizer, era realmente como um cenário que ela usava e depois mudava.

- 2. Embora as células familiares e as relações de subalternidades sejam presenças marcantes na literatura portuguesa, nem sempre o espaço doméstico é descrito e abordado com tanta riqueza nos romances. A obra de Agustina nomeia essas casas, a exemplo de *Vessada*, *da Malhada*, *do Torreão Vermelho*, conferindo a tais residências especial relevo. Qual é a importância das casas na literatura que Agustina produziu?**

Essas casas eram os lugares de intimidade, onde se passava toda carga emocional que atravessava a família, as personagens e o pessoal doméstico – muito referido. Tudo era confinado à casa. Acho que quase todos os seus romances têm essa casa onde tudo se junta e donde tudo parte. Penso que era por ser, justamente, um espaço fechado, onde tudo é possível de se relacionar com uma intensidade muito maior do que em grandes espaços abertos. As relações entre as pessoas são mais ricas

e mais poderosas num espaço fechado. As casas são personagens constantes nos romances de Agustina.

- 3. Em *A Sibila*, Quina é caracterizada como ‘a Senhora da Vessada’. Vemos recorrência nessas mulheres agustinianas fortes, que lideram e organizam a vida familiar. Julga que as personagens femininas na obra de Agustina, em geral, são aquelas que dominam o espaço doméstico?**

Sim, posso dizer que em seus romances as personagens femininas são sempre aquelas que controlam e gerem toda a vida doméstica. As mulheres tomam tal proeminência na casa e Quina mais do que nenhuma outra. Ela é o exemplo maior de mulher que conseguiu gerir um patrimônio relegado à ruína. Conseguiu levantá-lo, dando-lhe força e visibilidade, sem qualquer ajuda dos homens da casa – que, na verdade, procuravam destruí-lo.

- 4. A propósito de *A Sibila*, você tem memórias da Casa do Paço?**

Tenho memórias recentes, até. É uma casa que tenho frequentado ultimamente, porque estamos finalmente a fazer um filme sobre **A Sibila**. Era uma falha imperdoável não se ter produzido ainda um filme sobre esse romance, mas nunca ninguém se atreveu, friso bem, a adaptar **A Sibila** para o cinema, porque não é fácil. Finalmente, está-se a fazer um belo guião e tenho lá ido com frequência. A casa mostra ainda alguns vestígios daquilo que era, mas está muito descaracterizada. Lembro-me perfeitamente do espaço, dos quartos, da sala, da cozinha...e quando lá entro, ainda sinto, respiro um pouco do tempo das minhas tias. Embora o argumento do filme não seja meu, estou a par de sua elaboração, então contribuo dizendo aquilo de que me lembro ao argumentista.

- 5. Em romances como *A Sibila* e *Eugénia e Silvina*, por exemplo, as casas são fundamentais como sítios que apresentam relações de continuidade ou de ruptura com genealogias. Quais são as características que você considera mais importantes nessas associações da habitação com a transmissão de um legado, na literatura agustiniana?**

Na **Sibila**, a casa é aquilo que alguém da família construiu e deixa a outro alguém. Creio que, entretanto, há sempre uma reserva em relação ao que será continuado. Acho que Agustina valoriza esse lugar [a casa], mas deixa a possibilidade

de que ele venha a ser dilapidado, alterado, vendido. No fundo, é assim que as coisas acontecem: os lugares não ficam por gerações e gerações inalteradamente. Penso que a Agustina valoriza esse patrimônio, mas até certo ponto, porque tudo pode vir a ser modificado. Ela não tinha ilusões em relação a uma eternidade daquilo que uma vida construiu, pois tudo se altera e se modifica: os tempos são outros e as vontades são outras.

A casa de família representa uma resistência às mudanças dos costumes, na literatura de Agustina?

Não. Não vejo desta forma. A casa de família está ali como um cofre, onde está guardado um tesouro, digamos, as joias, num sentido simbólico – e aonde se vai buscar isso quando é preciso, mas já se está noutra época. No entanto, aquilo está ali guardado, como o princípio, o sólido. Está ali naquele cofre que é a casa de família, que pode até nem mais existir, mas existe como conceito. É o lugar aonde nós vamos buscar aquilo de que verdadeiramente necessitamos para continuar, porque não se continua nada a partir do nada, continua-se a partir de alguma coisa que existiu e permanece. É um fio que não se quebra, uma continuidade que se mantém.

6. Você acredita numa tentativa do romance agustiniano de fixar a casa como um espaço que assegura a continuidade de um universo dominado pelas mulheres? Há a criação de um universo matriarcal, em seus textos?

Sim, tal universo matriarcal sempre existiu na família, tanto da parte do meu avô, pai da minha mãe, como da minha avó, mãe da minha mãe. Sempre foi um universo matriarcal. Acho que é isso o que ela escreve e conta da sua vida e nas suas histórias. É aí, nesse universo, que reside a possibilidade da continuidade. Quando aparece o homem, tudo se desestabiliza – esse universo perde parte da sua coesão e do seu sentido. O homem é aventura e tem um espírito mais desapegado, figuras mais voláteis, enquanto a mulher une.

7. As casas, as quintas e os solares dos romances agustinianos localizam-se na região duriense, em geral. O Douro exerce algum efeito sobre essas casas? É diferente ser no Douro e ser noutra região?

Completamente. O Douro é a região onde minha mãe viveu. A casa familiar, por parte de minha avó era lá, na zona da Régua. Minha mãe, portanto, cresceu ali.

Sua grande amiga era de lá, a Maria Antónia;²³⁹ de maneira que ela conheceu muito bem essa região, que é muito especial. Não é um lugar para ser conhecido turisticamente, isto é, não é isso o que está nos romances da minha mãe. Vê-se ali o que está abaixo disso tudo, o que é profundo ou milenar. Há todo um espírito daquela gente e da organização da sociedade, quer a nível de trabalhadores, quer a nível de proprietários. Trata-se de um mundo muito especial e inspirador – toda aquela vida e a própria terra em si – violenta, a vida difícil que ali se apresenta. Todas essas relações traduzem a paisagem, no fundo. Como a minha mãe viveu lá e conheceu muito bem essa zona, transformou, em personagens, as pessoas que conhecia, as casas que conhecia, e que ainda lá estão – em ruínas – o que não deixa de ser, também, romanesco.

8. Em relação ao Porto, que tipo de retrato os romances de ABL oferecem aos seus leitores? Qual é o Porto ficcional de Agustina? Há mudança de caracterização desse lugar, ao longo da construção da obra da escritora?

O Porto é muito importante nos seus romances e ela faz descrições do Porto, que são verdadeiramente fabulosas. Ela o descreve muito bem como cidade, as ruas, o clima, as casas, o que se passa dentro das casas – que são ambientes muito secretos. A casa portuense é secreta, como tudo o que lá se passa, se vive e se transmite. Há uma valorização da aparência, mas os acontecimentos ali podem ser, às vezes, terríveis e inesperados. Minha mãe também conheceu muito bem essa vertente da cidade e ela descreve não só o seu aspecto exterior, sobretudo ruas, atmosferas, como também a vida no seu interior. Agustina era uma grande apreciadora das relações humanas e as relações humanas estão ligadas a tudo o que as rodeia: móveis, objetos, os ruídos da casa, os cheiros, o clima, tudo está interligado. Não direi que ela amava o Porto, como não sei se alguma vez ela profundamente amou algum lugar onde esteve; contudo, usou-os como ferramenta para transmitir o que queria. Tanto podia estar no Porto, como podia estar em Paris ou na China; ela reflectia, usava e aprofundava aquilo que a rodeava. Portanto, quando descreve de forma verdadeiramente assombrosa o Porto ou o Douro, não quer dizer que tivesse um profundo amor a esses lugares; quer dizer que os percebeu, os captou e os utilizou, e de certa forma, eternizou.

²³⁹ A título de curiosidade, a Maria Antónia a que Mónica se refere, inspirou a personagem Angélica, do filme **O Estranho Caso de Angélica** (2010), de Manoel de Oliveira. A jovem, cujo velório de morte prematura permanecera no pensamento do cineasta, era prima de sua esposa, Maria Isabel.

9. **Quem se dedicou aos romances de Agustina percebe o realce que os seus narradores conferem às flores e aos jardins. Gostaria de saber se você os julga elementos importantes na obra, como um todo, além das suas memórias sobre como ela se relacionava com essas paisagens vegetais.**

O jardim era qualquer coisa de sagrado, desde a minha avó, mãe dela. Minha avó não permitia que ninguém tocasse numa flor, ou que cortasse uma flor. As flores tinham de estar no jardim e morrer no jardim. Não eram para serem trazidas aos interiores ou enfeitarem – deviam estar no jardim. Com a minha mãe era a mesma coisa – não gostava de apanhar flores no jardim e trazê-las para dentro de casa. Tinham a sua vida, na planta, e a sua morte, na planta. Era uma grande conhecedora de flores, e quando veio viver nesta casa [Casa da Rua do Gólgota, no Porto], escreve uma carta à minha avó para dizer que tinha encontrado a casa ideal, porque tinha três patamares de jardim verdadeiramente assombrosos, como ela desejava. Era o que ela realmente gostava: poder sair e relacionar-se com as plantas, as flores e com as árvores. Apreciava ver nascerem e crescerem as plantas.

Esta era uma casa de ingleses, e os ingleses são muito especiais com os seus jardins – têm um cuidado e um gosto muito próprios. Havia aqui espécies que não aparecem noutros jardins. Entretanto, veio um jardineiro, de cá, que destrói e aos poucos vai fazendo desaparecer essas espécies. Ela teve um desgosto enorme, porque eram espécies que ficavam na terra e ali renascem. Ele as arrancava, simplesmente. Não as conhecia. Foi uma pena que minha mãe teve, pois tinha um gosto enorme de as ver e sabia exatamente onde ia nascer cada planta, os crocus, os cosmos, ou quando as diferentes flores reapareceriam.

Lembro-me de duas passagens, a partir dessa história: a primeira em *Fanny Owen*, quando o narrador se refere ao gesto de José Augusto de danificar o jardim do Vilar do Paraíso, numa descrição incômoda; a segunda em *A Alma dos Ricos* – num conflito entre Alfreda e o jardineiro, que se compraz em arrancar as flores, como se hostilizasse algo que era muito precioso para a personagem.

A própria Quina [tia Amélia], da **Sibila**, também – num outro tipo de postura – era uma mulher que conhecia tudo das plantas, as suas qualidades, as suas virtudes e as tinha espalhadas pela quinta. Era ela quem as cuidava, plantas meio selvagens, mas

que serviam para chás e remédios. Ela sabia tudo isso, tendo transmitido algum deste seu conhecimento à minha mãe.

10. Quina, Fanny e Ema retornam em outros textos, posteriores aos seus romances de origem. Penso, por exemplo, na peça *Três Mulheres com Máscara de Ferro* ou em *Metamorfoses* – além da referência a elas nos documentários²⁴⁰ recentes do Círculo Literário ABL. Por que essas três personagens ressoam assim na obra dela e não outras?

Agustina mesma disse que essas eram as três mulheres que ela considerava as mais emblemáticas de sua obra. Aquelas que definiam as três facetas da mulher. Então apeguei-me nelas [para a feitura do guião dos documentários], a partir do diálogo que há entre as três, em **Três Mulheres com Máscara de Ferro**. Mas foi a própria Agustina quem as retirou da sua obra e as considerou como as mais emblemáticas.

Embora tivessem orçamento escasso, considero que aqueles são três documentários fundamentais como registo da obra de Agustina e até da vida. Um deles é sobre o nascimento da minha mãe, no Paço. Ela não nasce no Paço, mas em Vila Meã. Aborda-se no filme a relação das tias com ela e a vida dela, a sua vinda ao Porto, etc. Mostra-se, sobretudo, todo esse ambiente do Paço e de Vila Meã. Em **Fanny [e a Melancolia]**, todos os lugares são filmados como estão, ou seja, em ruínas. São lindíssimos, mas são ruínas. É importante que fique esse registo. **Ema [e o Prato de Figos]** é uma coisa mais especial, porque o Manoel de Oliveira pede que minha mãe escreva, inspirando-se na Emma do Flaubert. Claro que minha mãe não faria uma cópia, de maneira que se inspira na figura de uma senhora, de quem foi muito amiga – uma francesa que vivia cá no Porto –, esposa de um banqueiro, também francês. Ela era uma mulher muito bonita, muito culta e, realmente, muito especial, sendo muito amiga da casa. Depois teve um destino trágico. Minha mãe faz dela a Ema, em **Vale Abraão**. Elas tinham se separado, porque o marido tinha morrido, na vida real; e ela desapareceu – foi para a Escócia. Separaram-se uma da outra. Quando escreve o **Vale Abraão**, minha mãe quis encontrá-la para lhe dizer que era ela a protagonista, mas já não foi possível localizá-la. [Agustina] andou por todo lado, moveu céus e terra para descobrir onde ela estaria; só diziam que tinha ido à Escócia, casou ou foi viver com um *Lord*, num castelo, e desapareceu. Mais tarde, disseram que

²⁴⁰ **As Sibilas do Passo, Fanny e a Melancolia; Ema e o Prato de Figos.**

havia morrido. Minha mãe sempre ficou com essa pena de que ela não tivesse conhecido nem o filme, nem o romance, para o qual a havia tomado como uma nova Bovary. Eu conto essa história no documentário. Vou buscá-la, com fotografias dela. Sabia que ela tinha filhas, mas também desapareceram. Tentei de tudo – por nome, por conhecidos em comum – ninguém sabe. Há impressão de que vieram, pousaram, serviram como personagens, esfumaram-se pelo espaço. Por isso, também julgo importante esse registo, porque assisti à vontade de minha mãe de revelar esse encontro e essa memória que ela tinha dessa figura, porque julgava que se tratava de uma pessoa muito estranha, na medida que tinha caído aqui na cidade do Porto, num sítio que não tinha nada a ver com ela, com a sua cultura, o seu gosto, os seus hábitos. Cai aqui, torna-se amiga da minha mãe, da família, chegam a fazer viagens e, de repente, esfuma-se: o marido morre e tudo desaparece. Não há um vestígio. Tenho ainda um frasquinho de perfume *Miss Dior* que me ofereceu, mais nada. Recuperei algumas fotografias, nas quais está muito bonita. Era uma mulher muito bonita.

11. Nas adaptações que o Manoel de Oliveira fazia dos romances de Agustina, eram recorrentes as indicações de locações, especialmente de casas, feitas por ela?

Eram. Havia as *repérages*, nas quais íamos sempre: minha mãe, eu, o Manoel, a esposa dele, Maria Isabel e mais alguém da equipe, normalmente o diretor de fotografia. Íamos aos lugares e depois essas visitas eram discutidas com o Manoel – se serviam ou não. Eram muito engraçadas essas idas, porque nós visitávamos os sítios todos e depois o Manoel começava as negociações com os donos e sempre houve grande abertura para autorizarem as filmagens. Era sempre minha mãe quem sugeria os lugares.

12. Recentemente, num debate no cinema Nimas, em Lisboa, Paulo Branco afirmou que o Oliveira tinha grande interesse em explorar um certo espírito do lugar, onde as coisas realmente tinham se passado. As indicações de locação, feitas por Agustina, eram um pedido dele, eram exigências dela ou configuravam o trabalho em parceria?

Esses lugares já existiam nos romances, já estavam lá. Ela já os tinha referido e todos eles a haviam inspirado. Em **Vale Abraão**, há uma cena filmada na nossa propriedade. Minha mãe não queria que filmassem dentro de casa e a cena foi filmada numa varanda que é nossa – na casa da família, mas o resto todo se passa numa casa

vizinha, duma amiga da minha mãe: era o Romesal. Tudo se passa ali dentro. É uma casa próxima, em frente à nossa. As outras são casas de lá, também, onde a minha mãe localizou o romance e depois se filmou.

A casa de **Espelho Mágico** também foi minha mãe quem sugeriu. Minha mãe andava muito interessada nas casas brasileiras e alguém lhe falou de uma casa dum brasileiro que vivia no Minho, que era muito especial. Um dia fomos lá. Quando chegamos à entrada, ao portão da quinta, vemos uma coisa que parece surreal: parece que uma casa caiu do céu e foi pousar ali, no meio do nada, entre campos de milho. Era a casa da Vila Beatriz, realmente uma coisa assombrosa – de um senhor que foi para o Brasil, fez fortuna e veio aqui construir uma casa, cuja escadaria, segundo a minha mãe, copiava o teatro de Manaus. Como arquitetura, como engenharia, tudo aquilo é assombroso. E claro, a mãe ficou logo apaixonada por aquele cenário assim oferecido e ela já estava a pensar no segundo romance da trilogia [**O Princípio da Incerteza**], que era **A Alma dos Ricos**. Coloca-o ali, com toda a sua história. Mesmo a Alfreda, protagonista do romance, foi inspirada no que a casa lhe sugeriu. Depois fomos lá com o Manoel, que também ficou maravilhado com aquele cenário. Ocupávamos a casa toda, praticamente, durante as filmagens. [Mónica trabalhou como diretora artística na produção]. O Manoel manteve todo o *décor* original, achava tudo aquilo fascinante. A casa é azul, dá a impressão dum estado angelical, depois entra-se e tudo é turbulento.

13. Você tem memória dos encontros entre a Agustina e o Oliveira para debater pormenores das adaptações?

Sim, principalmente a propósito do **Espelho Mágico**. Minha mãe aderiu a um campo polêmico, que não é polêmico para alguns estudiosos da vida de Cristo e de sua família, mas é polêmico para a igreja, claro. O Manoel ficou muito incomodado com o fato de a minha mãe dizer que Nossa Senhora era uma senhora rica e que o Jardim das Oliveiras era um espaço pertencente à família, uma zona privilegiada; e que Cristo se movia com o seu séquito de apóstolos de uma forma muito à vontade e o conhecimento e grande cultura que ele tinha haviam sido transmitidos por bons professores. O Manoel ficou muito incomodado com essa nova interpretação, que não é nova, mas para ele era. Uma vez, fomos à casa dele para discutirmos uma forma de atenuarem no filme esses aspectos que a minha mãe, no livro, acentua. Estavam o Manoel, a Agustina, a esposa do Manoel e o Padre João – grande conselheiro do

Manoel para assuntos religiosos. Aquilo deveria ter sido filmado, porque constituiria um documento hilariante tanto para a história do cinema, quanto para a história dos dois, pois o Padre João, pouco à vontade, não queria ter uma palavra nem pouco agradável ao Manoel, nem à minha mãe. Era muito difícil manter ali a sua palavra – não tinha por onde escapar. A Dona Maria Isabel estava absolutamente focada em dizer que aquilo deveria desaparecer – mas é o que dizia a minha mãe: isto é a história. Bem, a coisa ia acabar mal, mas tudo se compôs e o Manoel concordou em fazer o guião de acordo com o livro. Minha mãe dizia: retirar isso, que é o fundamental do livro, a obsessão da Alfreda pela Nossa Senhora, então o que fica? Outra coisa, outra história que não tem nada a ver com **A Alma dos Ricos**. Depois, também ficou muito enervada por ele ter mudado o título do livro. O Manoel pensou que podia não cair muito bem, que o título original era muito pesado e poderiam ocorrer mal-entendidos, pelo fato de denominá-lo **A Alma dos Ricos**.

Além de **O Convento**, que escapou completamente à vontade da minha mãe e ao livro que ela tinha escrito. O Manoel estava com imensa pressa de filmar e acabou por ser ele a escrever e a tirar algumas ideias do livro. Minha mãe ia escrevendo, o meu pai ia passando-nos à máquina e entregando-lhe os capítulos, mas ele abreviou tudo e acabou tudo com entendeu. Considero que não é um grande filme. Ele não quis esperar que se acabasse o romance, então ficou com uma ideia do que era.

14. Confrontando os romances de Agustina com as adaptações realizadas pelo MO, vejo que entre as suas escolhas não está incluído o tratamento das genealogias – marca fortíssima dos romances dela. Da mesma maneira que vemos esta diferença, é possível identificar divergências na representação do espaço doméstico nas obras de cada um deles?

Acho que quando se passa de um romance para um guião, deve haver muitas alterações. As linguagens são completamente diferentes. Aquilo que está num romance nem sempre é traduzível para o cinema, ou então tinha de ser feito um filme dum tamanho que não era comportável, portanto, deve haver muitos pontos nos quais se pegam e muitos que se largam. Creio que o Manoel fazia bem essa distinção e, por isso, abandonava situações que ele achava que seriam um peso no filme. Um romance pode ter quinhentas páginas. Um filme não pode ter dez horas. É uma escolha que o cineasta faz e que a minha mãe não entendia muito bem. Ela achava que o Manoel

dava relevo a situações a que ela não daria tanto. Ela daria a outras. Sempre houve esse desacerto entre os dois.

Entre as recriações da ficção de ABL para o cinema, feitas por Oliveira, há alguma de que a Agustina gostasse mais?

Francisca e Vale Abraão, sobretudo **Francisca**. Minha mãe tinha predileção por esse filme, por essa história, por esse romance, pelas personagens que ela avaliou para constituírem toda a trama. O **VA** resultou muito bem, também, embora, na opinião da minha mãe, faltassem ainda coisas. Mas o Manoel era um esteta, acima de tudo. Minha mãe entendia bem essa faceta, mas era uma romancista.



Mónica Baldaque, na sala da residência da Rua do Gólgota, onde Agustina passou os seus últimos anos.
Imagem de nossa autoria.

Apêndice D – Síntese de Casas, Quintas e Aqueles que as Habitam em Vale Abraão

Vale Abraão (1991), romance.

O Romesal

Proprietário e moradores: Paulino Cardeano, o proprietário, vivia na residência com sua filha Ema (da infância à idade adulta), sua irmã Augusta, a Tia Augusta e as criadas Marina, Branca, Alice e Ritinha, a lavadeira. Cardeano herdara o Romesal “duma avó que fora acompanhante duma senhora de título e lhe deixou a propriedade” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 39).

Características: uma quinta mediana, localizada na margem direita do rio Douro, de onde se vê “a nobre vastidão das montanhas, o cálice do rio ao fundo, a mata sombria e pesarosa sombreando a estrada. São marcantes no Romesal a varanda envidraçada, provavelmente construída para sinalizar abundância, objetivo contrariado pela sovinice de Paulino Cardeano ao não instalar um sistema de aquecimento na sala; e o imenso oratório do século XVII a ocupar o centro da sala – móvel estabelecido enquanto detonador das memórias da mãe morta, estendida diante do oratório – de onde Ema a observava.

A Quinta de Vale Abraão

Proprietário: Carlos Paiva.

Características: constituía “um amontoado de sobrados, de pequenas salas e alcovas, e eidos que se foram juntando, como para se aquecerem, e que resultara num incongruente encosto de telhados e goteiras, portas esconsas e janelas desiguais” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 44). Destaca-se na quinta a varanda onde Ema se exhibe. Todavia, esta é uma varanda em estado decadente – feita de madeira já apodrecida. A residência muito se modifica com a chegada de Ema: “a casa tomara um aspecto irrealista, introduzira nela modificações, como a cozinha modelo, com balcões de aço e uma geladeira onde cabia uma pessoa de pé. A cozinha modelo e o quarto de banho estilo anúncio de sais e sabonetes, ou mesmo como lugar onde se bebe um *whisky* de malte, entravam nos costumes burgueses com a embriaguez da promoção

peçoal. Ema mandou fazer cadeiras de espaldar alto, forradas de cetim branco, para a sala de jantar. [...]. Quis pratos de prata para marcar os lugares, e Carlos teve que desdobrar a sua cirurgia para pagar em prestações essa extravagância” (p. 59).

A Quinta das Jacas

Proprietários e moradores: Pedro e Simona Lumiães.

Características: “Mais para cima, no caminho de Cambres, ainda impressionante na sua estrutura de velho alcazar, as Jacas, onde vivia com a mulher Pedro Lumiães, boémio arrependido e erudito sem esperança, amavam-se aquele casal tenebroso que a miséria rondava, tendo no fio os rendimentos e os lençóis na cama” (p. 44). Residência que abriga o principal evento do romance, o baile em que Ema inaugura uma experiência social no vale, as Jacas marcam na protagonista um arrivismo social que se desenvolverá ao longo da narrativa: “o baile fez nela uma impressão fulminante. Mediu, de repente, a sua situação de jovem esposa dum homem medíocre, cujas peúgas escorregavam para os tornozelos e que usava sapatões de marcha com o *smoking* mal talhado (p.50-51). A quinta Jacas é também o modelo para demonstrar o destino de destruição para o qual o Vale caminha. Como ela, o Romesal e o Vesúvio também serão vendidos, porém, as imagens literárias das ruínas das Jacas são as mais minuciosas sob o ponto de vista da de seu aniquilamento.

A Caverneira

Proprietários: Maria do Loreto Semblano e o velho Semblano.

Características: a quinta é dotada de um “parque de cerejeiras do Japão e umas fontes que se ouviam de noite como risos de palácios encobertos” (p. 44). Pela vegetação robusta (p. 124), e os seus ares de floresta dos desejos, a quinta é também o local onde aprofundam-se paixões. Investida de ares de aristocracia, a casa é recheada de uma ritualística que a eleva ao patamar das altas classes. As práticas de habitar envolvem costumes que parecem anacrônicos aos anos de 1990. Maria Semblano, por exemplo, “escrevia cartas ainda. Lacrava-as com o seu anel, ou com os seus anéis, porque tinha uma variedade deles, gravados, como um rei de França” (p. 98).

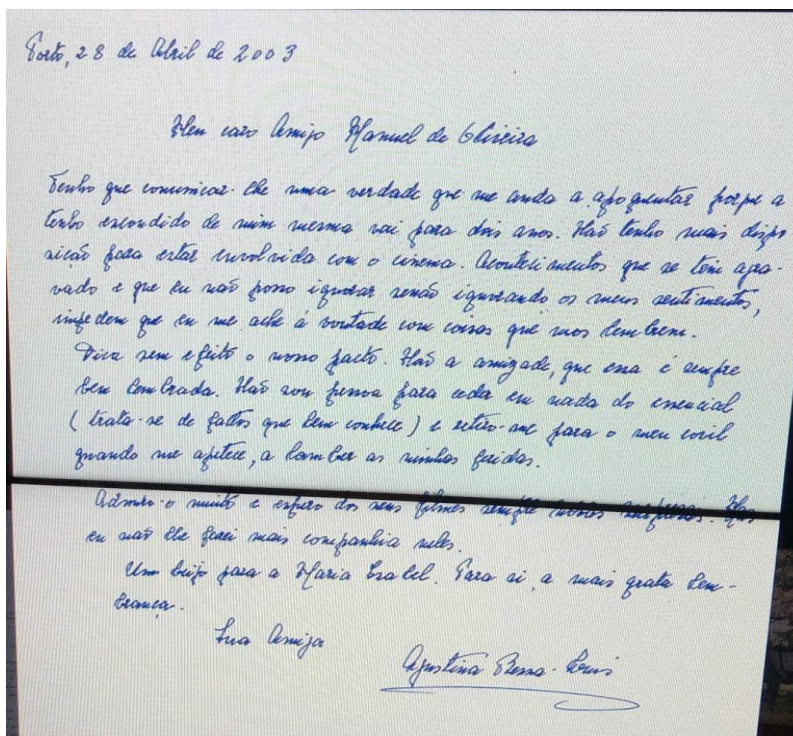
O Vesúvio

Proprietário: o herdeiro Fernando Osório. “Os Osórios eram pessoas nobres que andavam na vereação e em cargos políticos do alto poder” (p. 93).

Características: “construída no estilo barroco, com escadas de pedra e um terraço sobre o rio. Uma casa lendária, que cheirava a vinho fino, a aguardente vínica, a vinagres de cheiro” (p. 112). A descrição da ambientação reflexa arquiteta um espaço doméstico de premonições terríveis, as quais sinalizam o desenlace trágico – o qual, no romance, se desdobra enquanto destino do Douro vinhateiro. A figura de Senhora do Vesúvio coincide com a imagem de D. Antónia Ferreira, a Ferreirinha, tradicional liderança feminina duriense. Ema identifica-se com a Senhora e chega a espelhá-la pela imitação: “subitamente agarrou no ar a sombra da Senhora, o guarda-lamas do vestido dela, de tafetá escuro, e encarnou nessa imagem típica de proprietária que levantara toda região ao nível dum condado” (p. 130). A quinta do Vesúvio é o lugar que Ema escolhe para morrer.

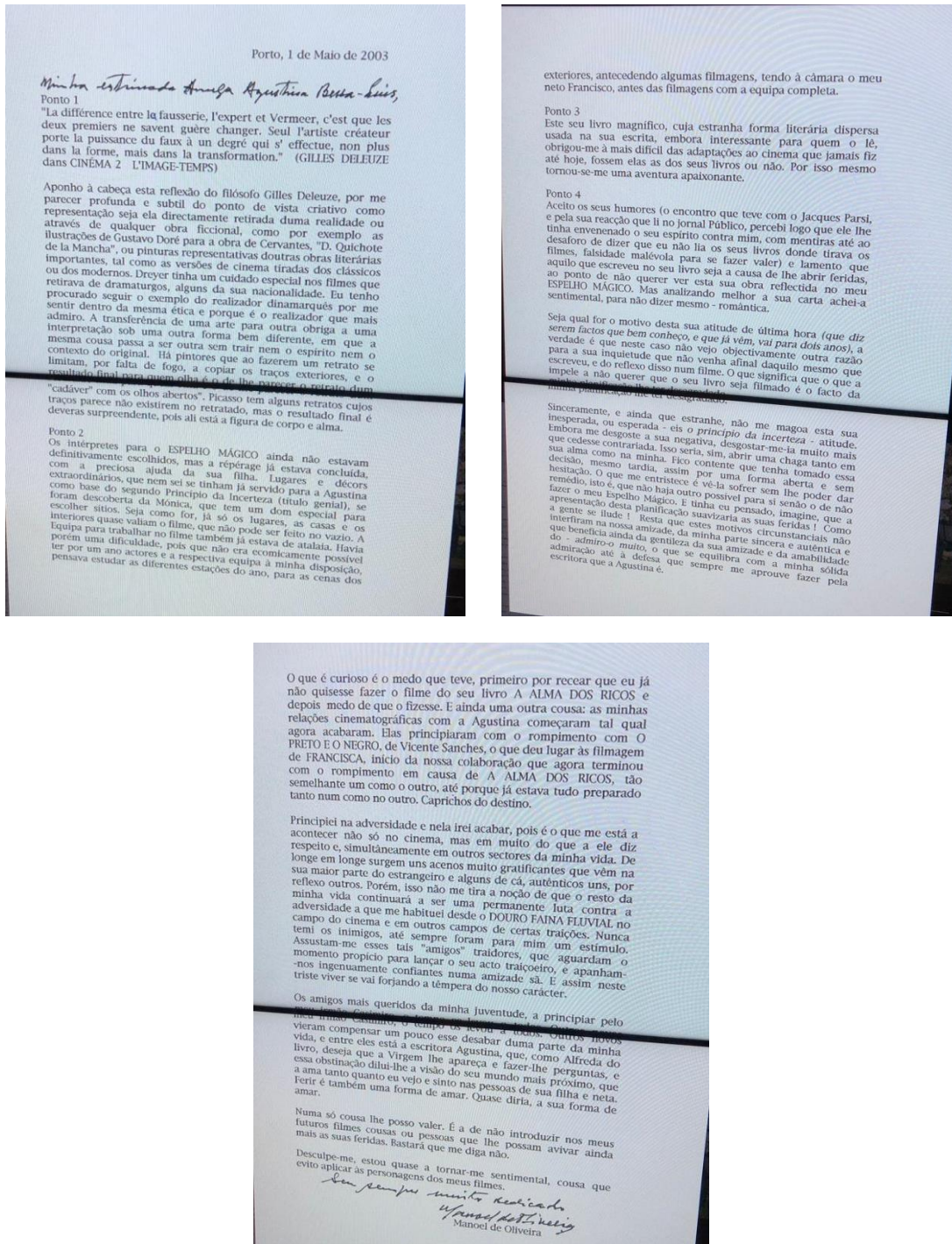
ANEXOS

Carta de Agustina Bessa-Luís a Manoel de Oliveira



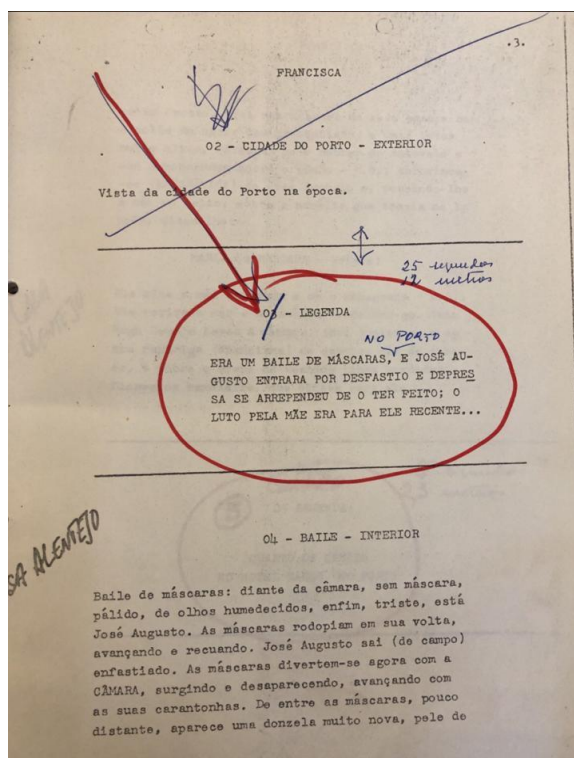
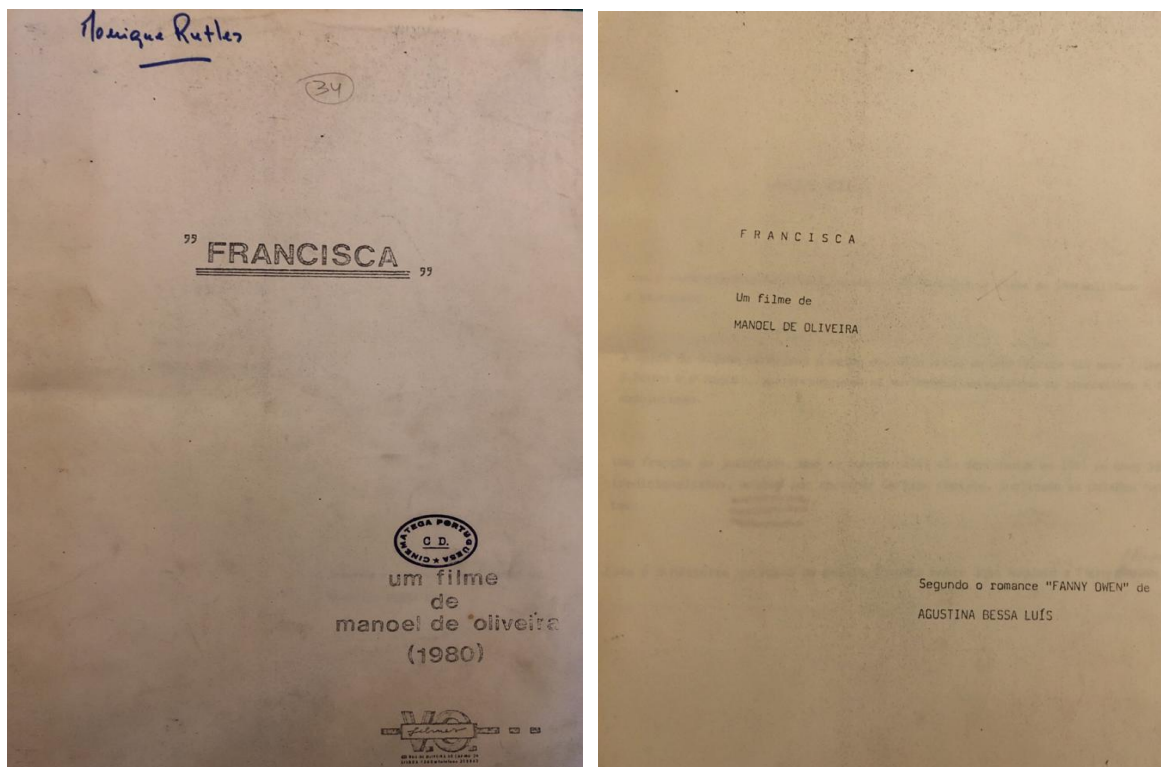
Anexo 1: Em carta a Manoel de Oliveira, em abril de 2003, a propósito da adaptação de *A Alma dos Ricos* (2002) para o cinema, Agustina manifesta o desejo de romper relações profissionais com o cineasta, apontando uma questão pessoal sobre a qual ele supostamente teria conhecimento. Material recolhido na exposição permanente na Casa do Cinema Manoel de Oliveira, na Fundação de Serralves, no Porto, em 3 de julho de 2020.

Resposta de Manoel de Oliveira a Agustina Bessa-Luís



Anexo 2: A resposta da correspondência de Manoel de Oliveira busca detalhadamente abordar alguns impasses, vividos nessa parceria criativa. Menciona os problemas da transposição de um texto a um meio artístico distinto, enumera inconvenientes de produção, tais como a contratação do elenco e a *répérage* –, assinala as dificuldades em adaptar a prosa agustiniana para o cinema e comenta justamente o excerto sobre o qual gostaríamos de lançar luz: o cineasta nega quaisquer rumores de que não lia os romances de Agustina Bessa-Luís antes de adaptá-los, amparando-se no trabalho dos colaboradores responsáveis pelo roteiro e pela consultoria literária. Manoel de Oliveira repudia tal hipótese. Material recolhido na exposição permanente na Casa do Cinema Manoel de Oliveira, na Fundação de Serralves, no Porto, em 3 de julho de 2020.

Páginas do Roteiro de Francisca



Anexo 3: Páginas do Roteiro de **Francisca** (1981). Material recolhido em 14 de outubro de 2020, nos arquivos da Cinemateca Portuguesa, em Lisboa, Portugal.

Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís, Durante a Produção de Francisca



Anexo 4: Imagem de Gabriel Lopes. Fotografia e Texto encontrados em Buisel (2003).

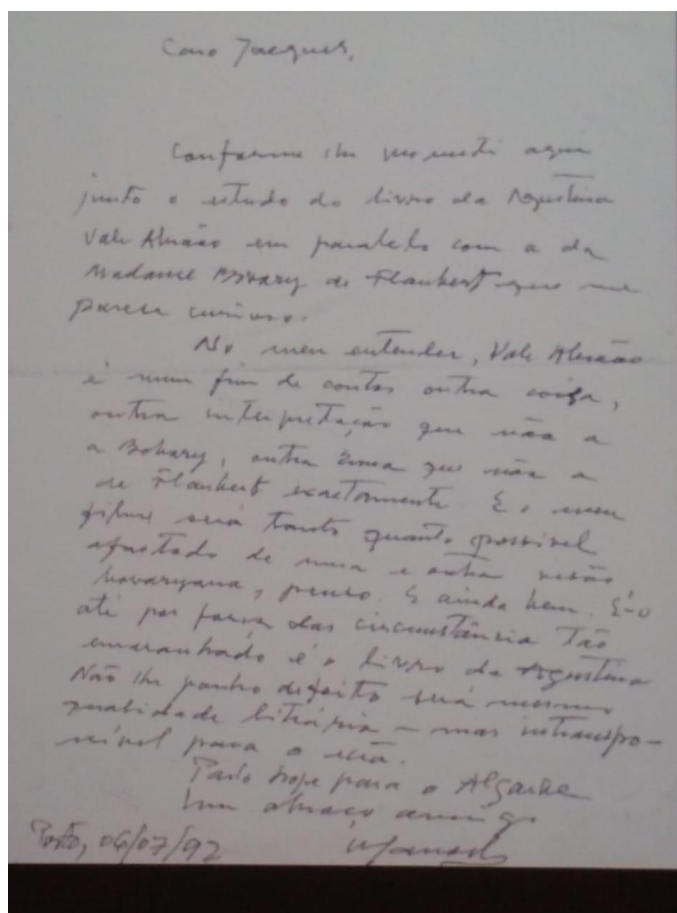
“É o símbolo dum encontro esta fotografia: o bule de chá marca a sensibilidade búdica de pessoas que tomaram muito chá em pequenas. Por isso a sua relação não é discutidora mas medida e cautelosa, sem deixar de ser sincera. São raros os que se entendem tendo como parceiro um bule de chá. Em geral têm como parceiro a profissão e a personalidade, coisas que enganam e que pervertem o sentido da relação. Mas o bule de chá é uma forma de dar sentimento de elevação ao que podia ser apenas sentimento de opinião. A cadeira vazia espera pelo ouvinte ou o juiz do diálogo. Do rompimento à esquerda pode surgir outro actor ou atriz, visto que tudo parece passar-se num palco. Mas ninguém entra na cena; ou não sabe o papel, ou não percebe a deixa. O riso saúda a ausência dos outros. Haverá outra maneira mais perfeita de rir?” (Agustina Bessa-Luís)

A Quinta do Lodeiro



Anexo 5: Fotografias autorais (2017) da Quinta do Lodeiro, onde viveram Francisca Owen e José Augusto Pinto de Magalhães, em Santa Cruz do Douro.

Carta de Manoel de Oliveira a Jacques Parsi, a Propósito da Realização de Vale Abraão:



Anexo 6: A carta de Manoel de Oliveira a Jacques Parsi, que nos foi concedida pelo próprio destinatário, em 2018, durante o “XIX Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, IV Seminário Internacional de Estudos Literários e IV Workshop do Grupo de Pesquisa em Dramaturgia e Cinema (GPDC)”, da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, em Araraquara.

A Transcrição:

“Caro Jacques,

Conforme...[...] aqui junto o estudo do livro da Agustina **Vale Abraão** em paralelo com a da **Madame Bovary** de Flaubert que me parece curioso.

No meu entender, **Vale Abraão** é num fim de contas outra coisa, outra interpretação que não a Bovary, outra Ema que não a de Flaubert exactamente. E o meu filme será tanto quanto possível afastado de uma e outra visão bovaryana, penso. E ainda bem. É-o até por força das circunstâncias tão emaranhadas é o livro da Agustina. Não lhe ponho defeito. Será mesmo qualidade literária – mas intransponível para o ecrã.

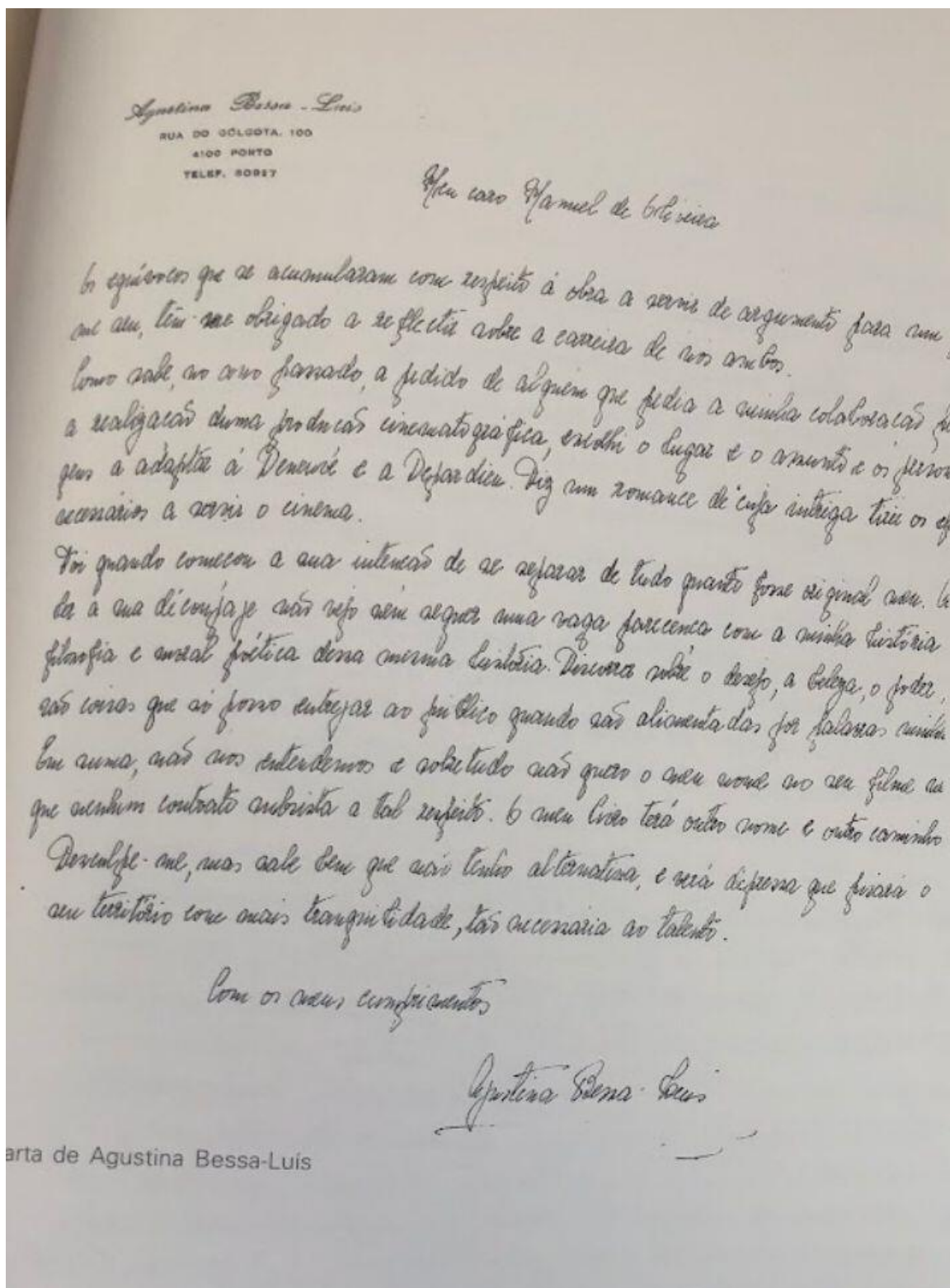
Parto hoje para o Algarve.

Um abraço amigo,

Porto, 06/07/92

Manoel?.

Carta de Agustina Bessa-Luís a Manoel de Oliveira sobre a Produção de O Convento (1995):



Anexo 7: Carta de ABL a MO. Fotografia e Texto encontrados em Buisel (2003).

A Transcrição:

“[Porto, 15/10/1994]

Meu Caro Manuel de Oliveira,

Os equívocos que se acumularam com respeito à obra a servir de argumento a um filme seu têm-me obrigado a reflectir sobre a carreira de nós ambos.

Como sabe, no ano passado, a pedido de alguém que pedira a minha colaboração para a realização de uma produção cinematográfica, escolhi o lugar e o assunto e os personagens a adaptar à Deneuve e a Depardieu. Fiz um romance de cuja intriga tirei os efeitos necessários a servir o cinema. Foi quando começou a sua intenção de se separar de tudo quanto fosse original meu. Ao ler a sua *découpage* não vejo nem sequer uma vaga parecença com a minha história, filosofia e moral poética dessa mesma história. Discorrer sobre o desejo, a beleza, o poder, são coisas que só posso entregar ao público quando são alimentados por palavras minhas. Em suma, não nos entendemos e sobretudo não quero o meu nome no seu filme nem que nenhum contrato subsista a tal respeito. O meu livro terá outro nome e outro caminho. Desculpe-me, mas sabe bem que não tenho alternativa e verá depressa que pisará o seu território com mais tranquilidade, tão necessária ao talento.

Com os meus cumprimentos,

Agustina Bessa-Luís.”

Sequência não filmada de Vale Abraão: a noite de amor entre Ema e Carlos

48 QUARTO DE CARLOS EM VALE ABRAÃO - INTERIOR - NOITE

48-01 - GRANDE-PLANO - O espelho de pé, inclinável, apoiado sobre colunas, uma de cada lado tendo, cada qual com seu pequeno braço, a meio, um braço em metal com uma vela. Estas estão mbas por estrear. A CÂMARA está mais ou menos de frente para o espelho (foto-21E). Ema entra pela direita, acende a vela desse lado com a outra do castiçal que traz na mão, ficando, em parte, reflectida no espelho. Sem se voltar diz. *o Jalta-se p/ ele*
o) sorri vai d
menacabeçada

EMA:
- "Não queres apagar a luz eléctrica?"

CARLOS: *(OFF) a 1 da*
- "Vejo-te melhor assim... Estás tão bonita! Porque queres que apague a luz ~~assim?~~"

EMA:
- "Por que ~~se volta~~ *fica mais a cabeça luz!* (Ouve-se o desandar do interruptor, a luz de cima apaga-se) ~~Assim não é~~ *Assim não é* romântico."

Ema vê entrar, reflectido no espelho, senhor de si, sorrindo com seus belos dentes, exactamente vestido como estava quando foi visto em Jacas, Fernando Osório.

FERNANDO:
- "Eu sei! As miçhas cigarrilhas? Pode ficar com elas."
Sorri e deita-se na cama

48-02 - BUSTO - Ema, ~~repentinamente, apaga com um sopro a vela e volta a olhar para Fernando no espelho segurando sempre o castiçal aceso na mão direita.~~

48-03 - MEIO-CORPO-(SEMELHANTE A 48-01) - Ema, ao lado direito, olha para onde estava Fernando reflectido mas é a silhueta de Carlos que está no espelho.

CS Scanned with CamScanner