



O espaço na literatura e no cinema: as identidades do lugar em *Vale Abraão*
The narrative space in literature and film: the place identities in *Vale Abraão*

Fernanda Barini Camargo¹

Resumo: Entendemos que o estudo do espaço na ficção proporciona um melhor entendimento de outras categorias narrativas. Naturalmente, formas de arte diferentes têm a sua própria maneira de construir espaço. Neste trabalho, não apenas buscamos discutir como a literatura e o cinema desenvolvem ideias de espaço em seus domínios, mas também ilustrar esta reflexão com uma análise de **Vale Abraão** (1993), um filme de Manoel de Oliveira baseado no seu romance homônimo (1991), de Agustina Bessa-Luís.

Palavras-chave: espaço, cinema, literatura.

Abstract: We understand that the study of space in fiction provides a better understanding of other narrative categories. Naturally, different art forms have their own way of building space. In this work, we not only aim to discuss how literature and film develop space ideas in their domains, but also to illustrate this reflection with an analysis of **Abraham's Valley** (1993), a film by Manoel de Oliveira based on its homonym novel (1991), by Agustina Bessa-Luís.

Keywords: narrative space, film, literature.

O espaço na literatura é composto pela escolha de itens lexicais na composição do texto, pela elaboração de seus arranjos e de suas combinações, pelas imagens produzidas a partir deles e pelas aliterações e assonâncias que constituem a sonoridade das palavras. Também importam as fontes a partir das quais o espaço é percebido, como personagens e narradores, as relações entre o tempo narrativo e o espaço, os tipos de sujeitos que transitam e habitam esses espaços, bem como as ações que neles ocorrem. Destacam-se ainda, a organização do livro, como a extensão de capítulos e o modo pelo qual as palavras se ajustam à página.

O cinema, por sua vez, parte de um mecanismo criador encabeçado por um diretor, que lidera uma equipe de criação². Portanto, criar no cinema significa também considerar o seu aspecto coletivo. Enquanto na literatura apreendemos as camadas de significado do texto pela imaginação, no cinema esta ideia de concretude é percepção sensível. Tal percepção é possível porque os meios audiovisuais atribuem carnalidade aos conceitos de coisas. Assim, a leitura da descrição de uma sala promove várias possibilidades de imagens dessa sala. Por isso, o filme trabalha com escolhas visuais, tais como tomadas internas ou externas, os cenários, o *décor*, os figurinos, as cores, o modo como os corpos dos atores ocupam o quadro, a montagem, os enquadramentos, a criação de atmosfera pela trilha sonora, etc. São tantos os elementos fundamentais para a elaboração do espaço fílmico como são aqueles que compõem a equipe criativa responsável por ele. Verifica-se, portanto, que uma análise enriquecedora acerca do

¹ Doutoranda e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, campus de Araraquara.

² O processo de criação na literatura é individual.

espaço narrativo no texto literário e na adaptação cinematográfica que dele se origina deve ter em seu horizonte as possibilidades estéticas que a literatura e o cinema utilizam em seus domínios. É o que aqui trazemos.

O Douro e as versões ficcionais de Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís

A escritora Agustina Bessa-Luís e o cineasta Manoel de Oliveira, nos trabalhos que desenvolveram juntos e fora deles, retrataram a região que cerca o rio Douro, onde viveram. Levaram os seus leitores e espectadores a imagens ficcionais do Porto, de Lamego, de Vila Real, de Régua, de Vila Nova de Famalicão, de Vila do Conde, etc. Por isso, o espaço aqui é fecundo para uma leitura que pretenda investigar as camadas de significação concebidas pelos romances e filmes de ambos os artistas, a quem importou arquitetar uma representação ficcional duriense, da sua geografia, da sua arquitetura, do seu contexto urbano e, sobretudo, rural, profundamente caracterizado pelas casas e quintas. Tal discussão mostra-se ainda mais enriquecedora quando ilumina o vigor semântico que esses lugares oferecem, considerando-se as personagens ficcionais que por eles caminham: o tipo de configuração geográfica e a arquitetura das residências que habitam, a descrição dos espaços em sua sintaxe e em sua semântica, os demais sujeitos que ali vivem, os seus trajes, as suas práticas culturais e sociais, bem como os objetos que utilizam.

O romance *Vale Abraão* (1991)

Agustina Bessa-Luís publica, em 1991, a sua reescrita de *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert. Dá-lhe, contudo, não o título com o nome de sua protagonista, mas do lugar habitado por ela: o **Vale Abraão**. Embora preserve alguns temas de seu hipotexto, tais como o meio provinciano e o arrivismo social, o romance agustiniano é arraigado no Portugal rural do século XX. As personagens centrais têm seus nomes mantidos. Deste modo, Emma é Ema Cardeano Paiva, a Bovarinha; o seu marido torna-se Carlos, a versão portuguesa de Charles. Tostes, Yonville e Rouen serão Vale Abraão, onde a protagonista, na no sentido inverso ao de Emma Bovary, abandona os seus amantes antes que eles o façam.

Se é possível tratar de método quanto à descrição do espaço, fica-nos evidente o movimento do macro ao micro, percorrido pela trama de Agustina Bessa-Luís, a qual primeiramente apresenta o Vale, para então chegar às casas e quintas que ali coexistem. Diz o narrador:

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)

A fábula é introduzida com o destaque para o esplendor agrícola do Vale Abraão de outrora: paralelamente à trajetória de Ema, fala-se, nesse romance, do percurso do Douro vinícola sob a perspectiva de sua decadência devida ao aparecimento, pós Revolução dos Cravos, das multinacionais na região. Verifica-se, na queda da protagonista, 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 neste meio burguês medíocre, Ema o desafia e o tenta corromper de diversas maneiras, mantendo-se alheia a ele até tornar-se alguém que “já não era deste mundo” (2004, p. 270) – “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. 137).

A primeira quinta que nos é apresentada pelo narrador é o Romesal, espaço que fervia de sons, criadas, e animais, o ambiente onírico da infância da protagonista. De confortáveis paredes que davam a Ema a sensação de acolhimento do ventre materno, a quinta de “janelas de guilhotina” era como um “ninho de abelhas, agitada, enrolada no próprio zumbido, cativo de sonhos e de avisos, promíscua, doce, pachorrenta, zelosa” (p. 16). Duas imagens fundamentais deste espaço são estrategicamente transportadas para o filme de Oliveira: o terço nas mãos do pai passeando pelo corredor e o oratório de tia Augusta – como figurações de uma educação austera e uma inclinação para moderar na menina as paixões ou fantasias eróticas.

Afirma Gaston Bachelard, a propósito da casa natal, que ela nos habita em manifestações de “hábitos orgânicos” (1988, p. 33). De fato, como se constata no caso do Romesal para Ema, a primeira morada representa proteção e uma dimensão onírica que nos acompanha pela narrativa de nossa história. O recheio dos telhados dos Cardeanos interessa a Carlos que, depois do casamento, leva a esposa para viver na quinta de Vale Abraão.

A residência dos Paiva, antes habitada pela ex-mulher do médico que tinha hábitos grotescos e se aplicava pós amarelos, provoca em Ema a acentuação de sua insatisfação e a sua obsessão em introduzir no lugar modificações, as quais sempre acabam em frustração:

[...] 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. Passou a adquirir quadros e, um dia, dando de cara com o seu desenho de Minerva, mandou-o para o sótão onde estavam também quase todas as prendas de casamento. (BESSA-LUÍS, 2004, p. 145)

Dizia Pedro Lumières que a casa assemelhar-se-ia a um altar barroco. O fato é que o *décor* da quinta de Vale Abraão demonstrava, por um lado, a castração e a claustrofobia da casa do pai que a filha seria incapaz de transpor e, por outro, o empenho em encobrir a intimidade pelo “excesso de pitoresco” (BACHELARD, 1988, p. 32).

As relações que a casa de Vale Abraão estabelece com a sociedade que a cerca são mencionadas pelo narrador, com destaque para a sensação aprazível e pecaminosa desfrutada por Ema ao observar dali o mundo e permitir que ele a olhe e avalie:

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 dos 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, 2004, p. 52).

Observa-se, pelos comentários do narrador, o peso dado ao prolongamento da frontalidade casa que dá forma à varanda, como o espaço da projeção social. Esse compartimento, frequentado pela protagonista tanto na casa paterna quanto na morada matrimonial, mostra não somente a estima da personagem pelo exibicionismo, mas também a tentativa de fazer parecer aos demais uma condição social superior e invejável. Há, portanto, a denúncia de seu arrivismo social. A ironia deste cenário dá-se pelo estado em que se encontra a varanda dos Paiva, “em vias de ruína”, com os seus “barrotes de madeira podres” (p. 52). Portanto, nos fica claro que as relações da personagem com as diferentes casas pelas quais passa será a chave para entendermos a sua queda e a motivação para o trágico desenlace: uma eterna insatisfação na busca de algo que a transcende.

A estreia da Bovarinha na sociedade do vale acontece no sítio das Jacas, do qual acompanhamos o caminhar ao aniquilamento com “goteiras que deixavam vazar a chuva como pranto”, “rebocos que caíam”, “buracos no chão” e “bancos podres” (p. 223). O movimento do esplendor à decadência caracteriza a quinta das Jacas. Esse percurso, semanticamente produzido através da composição do espaço, é paralelamente desenvolvido pelo tempo diegético. Como se constata na passagem a seguir, colocam-se em contraste o agora e o outrora, do que decorre um esvaziamento de sentido das coisas: do eufórico se caminha ao disfórico, à destruição, ao vazio.

Um dia, Ema teve ocasião de entrar na casa onde há vinte anos se dera o baile que tanto a impressionara e que mudou o rumo da sua vida. Pareceu-lhe o salão mais pequeno. As tábuas do soalho rangiam e os reposteiros tinham manchas amareladas. Via-se a mesa da copa que ela surpreendera carregada de doçaria e jarras de sumos: a laranja, da pálida espuma; a groselha, como sangue fraco acabado de correr das veias. Aquilo que tanto a comovera, no silêncio da tarde azulada pelo nevoeiro, fê-la gelar de receio extraordinário. [...]. Procurou com os olhos o tapete em que os pés e o vestido cor de açafrão se enrolaram, e viu-o, meio dobrado, uma ponta levantada como para o retirar dos pingos de chuva que as telhas deixavam entrar. (BESSA-LUÍS, 2004, p. 222)

O retorno de Ema às Jacas ressalta a percepção do espaço pela personagem (“pareceu-lhe tão mais pequeno”). A sua consciência presente sobre o lugar dá-se pela comparação do momento em que a visita ocorre ao tempo em que a quinta era esplendorosa. Acompanham os verbos no pretérito perfeito e no pretérito imperfeito do indicativo (teve, procurou, viu-o, fê-la, via-se, rangiam, tinham, deixavam), que constroem o episódio do retorno, palavras que remetem à ideia de decadência (manchas, amareladas, pálida, sangue fraco). A estreia de Ema na sociedade do vale, por sua vez, se orchestra pelos verbos no pretérito-mais-que-perfeito do indicativo (dera, impressionara, surpreendera, comovera), e contrasta à imagem da ruína vocábulos e expressões que lembram o êxito de outrora: “carregada de doçaria e jarras de sumos”, “a tarde azulada pelo nevoeiro”. O efeito que se cria a partir dos arranjos mencionados é o de que a região não foi capaz de acompanhar a mudança dos tempos. Vinte anos se passaram e, pela permanência, as Jacas transformaram-se na imagem do abandono, dum lugar esvaziado de sentido, onde tudo o que existe são restos dum passado grandioso. Reconhecem-se, portanto, duas linhas de força que modalizam todo o discurso narrativo de Agustina – os tempos passados e o tempo presente – este, disfórico, aqueles, eufóricos.

Outra das quintas visitadas pela protagonista é a Caverneira. A matriarca da residência é Maria Loreto Semblano, uma escritora apreciadora do cânone literário. O casarão recebe encontros em que se estimam as artes e se evidencia a presença duma burguesia inepta, a qual se alimenta de aparências:

Frequentar as tardes na Caverneira era comer palha em forma de ovos em fio. Maria não se fazia ilusões: estava muito longe de achar Lumières apropriado aos seus jantares clericais que terminavam em recitais ou coisa pior. Coisa pior eram leituras de originais, o que Lumières tomava como um purgante. De facto, ele não podia iniciar em Emily Dickinson aquela gente pegajosa que rodeava Maria Semblano e que tomava a alta literatura como uma aberração. (BESSA-LUÍS, 2004, p. 158)

A Caverneira é o lugar onde se aparenta apreciar a arte. Todavia, como acima se vê, a burguesia frequentadora da residência é claramente inculta, porque vive de sua exterioridade enganosa. Nesse mesmo casarão dos Semblanos há um pavilhão anexo, construído por ordem de Maria do Loreto, para que pudesse controlar as aventuras sexuais do marido. O espaço, criado pela própria esposa que preserva o comedimento quanto ao sexo, é adaptado para que o esposo o viva sob o controle dela. É na Caverneira que Ema se relaciona com mais um de seus amantes: o jovem Narciso. Mais um envolvimento que não a satisfaz, ocorrido nas dependências destinadas às experiências do prazer, ele não preenche as inquietações sentidas pela protagonista. O rapaz representa, deste modo, a impossibilidade de concretização do amor.

Nem mesmo o relacionamento com Fernando Osório, caso mais profundo da Bovarinha, será capaz de retirá-la de seu estado de espera por qualquer coisa que a transcenda. Ema sente-se mais confortável na ausência do amante, que a apresenta à propriedade de sua família: a quinta do Vesúvio. A protagonista desenvolve uma relação visceral com o lugar, retornando a ele várias vezes, sobretudo quando Fernando não está. Às margens do Douro, de nome de vulcão adormecido, a quinta pertencera à

matriarca da família, responsável pelos rendimentos que sustentaram as gerações que a sucederam. Mulher empreendedora que vivera no século XIX, a Ferreirinha era a imagem do que Ema jamais poderia conquistar: a ascensão social pelo trabalho. A protagonista do romance olhava para o quadro da senhora na parede e até podia ouvi-lo. Esta atração ao Vesúvio significou a atração da personagem ao seu próprio túmulo. Ciente de que as pranchas, as quais davam para a lancha de Fernando, estavam podres, a Bovarinha portuguesa se arruma e caminha em direção à embarcação:

[as pranchas] Estavam a ceder e ameaçavam abrir sob o peso de alguém. Como Ema era leve, elas apenas gemeram e pareceram resistir. Mas, subitamente, esboroaram-se como cogumelos negros, dos que crescem nas árvores e anunciam a sua morte. Ema não teve tempo de agarrar a beira do barco, o lodo fez-lhe fugir das mãos o casco, que ficou a balançar suavemente, sem ruído. Ela afundou-se rapidamente, arrastada pelo peso das botas que se tinham enchido de água. Por um último traço de orgulho, não se debateu nem chamou por socorro. (BESSA-LUÍS, 2004, p. 267).

O desenlace trágico de Ema se dá no fundo do Vesúvio. Há tanta potência de agir, destinada à inação. A Bovarinha portuguesa é mais um exemplar dentre os avatares femininos de Agustina Bessa-Luís, os quais têm uma existência ensimesmada, numa incessante busca de algo que os transforme: ela encontra na morte tal dimensão. Todavia, a leitura que aqui propomos corre paralelamente à queda de Ema: um olhar à decadência das quintas que circundam o Douro, aos telhados que desabam pela degradação física, moral, social e econômica duma região habitada por uma burguesia ociosa, inepta e que ambiciona parecer invejável sem conquistar nada pelo suor do próprio rosto. O Vale Abraão ficou fadado ao abandono, como num “cargueiro cuja tripulação o abandonasse”.

O filme

A câmera fixa em enquadramento frontal nos coloca diante do **Vale Abraão** de Manoel de Oliveira. É para esse rio Douro mutável, que parece “um homem” ou um “barco à deriva” que todas as janelas das quintas se voltam. Diz o cineasta em “Rios da Terra, rios da nossa aldeia” que “a vida corre por dentro da gente como as águas nos cursos talhados para os rios até chegar ao seu finamento. Finamento que é a nossa entrada para esse grande espírito, esse imenso Oceano onde todos acabaremos por desaguar.” (OLIVEIRA apud AVELLA, 2007, p. 89). O rio dá a cadência do tempo quando o enquadramento do realizador mimetiza a fotografia em diferentes nuances de luz que incide nos espaços, e dá o ritmo dos deslocamentos em *travellings* de câmera. O rio, que em Agustina é o lugar da mãe, da força feminina, em Oliveira é, como Ema, uma criatura andrógina, mutável, que balouça – ou seja, é e deixa de ser. A potência deste enigma nos é dada com a protagonista ainda menina, num diálogo com o pai. Vêmo-la entre réplicas de Monalisa e Vênus de Milo, que compõem o *décor* do Romesal. Outro elemento que ornamenta os espaços é o espelho, capaz de multifacetar avatares de Ema. Essa mulher, a Bovarinha, que se comporta como homem, que penetra ela mesma o quarto do marido e penetra o pavilhão das aventuras sexuais da Caverneira, onde, não

por acaso, tem como amante Narciso, a quem diz parecer uma mulher de costas, se entrega ao balouçar, fora das paredes das quintas, das cortinas de tecido e convenções sociais, nos ambientes externos, de máximo expoente no Vesúvio, a quinta da “cratera esfriada de um vulcão”.

Em entrevista a Baecque e Parsi, o cineasta comenta sobre a própria casa como abrigo das identidades:

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 tuguório, 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. (OLIVEIRA apud BAECQUE & PARSI, 1999, p. 19-20)

Em seu **Vale Abraão**, as casas são o abrigo das convenções e do tecido social que Ema tenta transpor. Em **L'argent** (1890), Zola diz que “Não se vive impunemente em determinados lugares”. Pois bem, a Bovarinha finalmente se entrega às águas. Como o Rio penetra o espaço do Vale, a sua figura rasga os laranjais rumo ao desenlace que é o abismo – dadas as impossibilidades da existência.

Considerações finais

O nosso ponto de partida foi levantar reflexões sobre a sintaxe literária e fílmica quanto aos seus respectivos modos de construção do espaço. Vimos, por uma chave de leitura do texto de Agustina Bessa-Luís, que o percurso de sua protagonista rumo ao desenlace trágico desenvolve-se paralelamente à decadência de cinco quintas presentes em **Vale Abraão** (1991): o Romesal, a quinta de Vale Abraão, a quinta das Jacas, a Caverneira e a quinta do Vesúvio. Cada um desses espaços desempenha uma função essencial para o desenrolar da fábula e da trama. Segundo a interpretação que aqui propomos, Agustina se apropria de alguns temas de **Madame Bovary** para tratar de outra província: o Portugal rural do século XX. Este, incapaz de se adaptar aos novos contextos sociais e econômicos frutos do pós-Revolução dos Cravos, não consegue fazer perdurar o esplendor comercial de outrora devido à sua ociosidade e aos seus modos de vida. Como Ema, as margens do Douro têm uma potência na sua natureza. Entretanto, ambos caminham a esmo.

O cineasta Manoel de Oliveira no seu **Vale Abraão** (1993), por sua vez, atribui ao Douro um significado místico. Tal interpretação se reforça pelo diálogo entre Ema e as suas criadas, em que a protagonista olha para o rio e diz se tratar dum homem. Há, nas águas durienses, qualquer coisa que atrai as personagens que habitam as suas margens. Para o rio, todas as janelas se voltam. Como a romancista, o cineasta destaca o *décor kitsch* na construção de primeiros planos, hiper-dimensionando os ornamentos, do que

resulta um retrato caricatural burguês. Contudo, ao contrário do que faz Agustina, Oliveira não leva as casas ao desabamento de seus telhados, não incorpora este aspecto da fábula, presente no texto matricial. Agustina faz questão de continuar a falar sobre a protagonista ou a decadência da região; Oliveira nos deixa diante do vazio, da impossibilidade de apreensão deste grande enigma rio/mulher.

Bibliografia

AVELLA, Aniello Angelo. **Um concerto em tom de conversa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Porto: Campo das Letras, 1999.

BESSA-Luís, Agustina. **Vale Abraão**. São Paulo: Editora Planeta, 2004.

Referência audiovisual:

Vale Abraão. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França/ Suíça, 1993, DVD (187 min.).