



**Manoel de Oliveira, Agustina Bessa-Luís e a arte de filmar o tempo da palavra:  
um olhar sobre *Vale Abraão***

Manoel de Oliveira, Agustina Bessa-Luís and the art of filming the time of the word: a  
look on the *Vale Abraão*

Vivian Leme Furlan<sup>1</sup>

Resumo: O presente artigo tem o intuito de fazer uma breve análise a respeito das formas de representação de *Vale Abraão* pelo cineasta Manoel de Oliveira e a escritora Agustina Bessa-Luís. Pretende-se discorrer de que forma ambos os artistas, em suas particularidades discursivas, representam as subjetividades humanas, femininas e, principalmente temporais.

Palavras-chave: Manoel de Oliveira; Agustina Bessa-Luís; Vale Abraão; cinema; literatura.

Abstract: This article intends to make a brief analysis about the forms of representation of *Vale Abraão* by the filmmaker Manoel de Oliveira and the writer Agustina Bessa-Luís. It is intended to discuss how both artists, in their discursive particularities, represent human, feminine, and especially temporal subjectivities.

Keywords: Manoel de Oliveira, Agustina Bessa-Luís, Vale Abraão; cinema; literature.

*Filmes, filmes, os melhores se assemelham aos grandes livros que, por sua riqueza e profundidade, dificilmente são penetráveis.* [MANOEL DE OLIVEIRA, *Conversas no Porto*]

É assente no meio artístico e acadêmico o conhecimento a respeito dos ricos frutos provenientes da relação existente entre literatura e cinema. Por esse fecundo caminho se estabeleceu a relação entre a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís e o cineasta Manoel de Oliveira, que partilharam projetos de grande valor artístico. É o caso do romance *Vale Abraão*, publicado em 1991, que terá sua adaptação homônima para o cinema, em 1993. *Vale Abraão*, da mesma forma que o romance *Fanny Owen*, foi “encomendado” por Manoel de Oliveira à Agustina Bessa-Luís, que intentava expressar a personalidade de Emma Bovary, personagem central do romance francês *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

A temporalidade, enquanto fator que condiciona a narratividade, tanto do texto literário como do texto fílmico, merecerão especial atenção nesta análise, já que em ambos a forma de narrar o tempo é, de certo modo, complementar, apesar da singularidade de cada discurso. Todavia, não há o intuito de fazer uma análise comparativa entre romance e filme, ou ainda, inquerir se o filme faz justiça ao livro, mas pretende-se, sobretudo, traçar algumas relações, ponderando semelhanças temáticas e estéticas que julgamos pertinentes diante da perspectiva peculiar de cada

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” - Campus Araraquara (UNESP/FCLAr). Bolsista FAPESP.

artista ao trabalhar com diferentes linguagens, já que se tratam de matérias expressivas heterogêneas.

Manoel de Oliveira é um cineasta muito reconhecido, que considera o cinema como a arte que mais seja capaz de simular a vida e recriar a História. O realizador português se destaca por inovações na maneira de produzir seus filmes e, dentre elas está a afinidade que estabelece entre o cinema e outras artes, principalmente com a literatura, o que se manifestará em suas obras com resultado estético muito peculiar: planos longos e focalização que são responsáveis por causar semelhante efeito reflexivo que a leitura do texto escrito causa.

Quanto a Agustina Bessa-Luís, trata-se de uma das mais aclamadas e reconhecidas romancistas da literatura portuguesa do século XX, tendo contribuído, sobretudo, na força da manifestação da literatura produzida por mulheres em um contexto de ditadura, onde pairava “a certeza de que a escrita de autoria feminina, a voz feminina ainda é ouvida como voz segunda, como dialecto, e que precisa, portanto, de criar espaços e momentos para ser ouvida, mais ouvida” (LIMA, 2001, p.14).

Quando em 1954, Agustina alavanca com o sucesso absoluto de *A Sibila*, ela começa a engrossar a oposição ao Estado Novo, em que as mulheres tiveram um peso relevante, sobretudo pela relação com sua personagem Quina e o aumento da participação feminina no mercado de trabalho, consequência da Guerra Colonial e da ida dos homens para a arena de combate nos territórios africanos (TAVARES, 2010). Mais tarde, o advento do 25 de abril de 1974, conhecido como Revolução dos Cravos, a experiência coletiva da sociedade, o significado e os efeitos do movimento dos Capitães de Abril contribuem massivamente para a análise de alguns textos significativos da literatura portuguesa daquele momento. Assim, a leitura das obras de Agustina Bessa-Luís, embora exijam uma apurada exegese, acerta em cheio os leitores reflexivos, pois transmitem a sensação de uma singela afinidade com a situação do cotidiano tanto coletivo quanto privado. Além disso, o texto traz a sensação de haver uma dificultosa transposição de fronteiras entre ações e pensamentos, como se aquilo sucedesse de um lugar já antes visitado, pelo simples fato de inserir o leitor na análise humana, porém com sofisticado e constante movimento entre imaginação e realidade. Sobre isso, a autora reflete:

Eu sou uma escritora, testemunha sensível dos costumes, circunstâncias e discursos de minha época. A minha tarefa é compreendê-los, tentando arrancá-los à circularidade das verdades que a angústia e o tédio autorizam num tempo medido entre a vida e a morte. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 23).

É diante dessa “tarefa” pessoal e sensível da autora para compreender os costumes, as verdades e as angústias humanas, criando uma sedutora performance “aleatória e fantasmagórica” (LOURENÇO, 2008, p. 40), que suas obras lograram ocupar um lugar tão singular no horizonte literário.

Dessa maneira, além da peculiaridade com o tempo das palavras, é preciso destacar a ligação de Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira com o feminino. Tanto

no filme como no romance, a personagem Ema é o tema central, sua beleza e a força de sua personalidade.

Se em *A Sibila*, as mulheres da Casa da Vessada, por exemplo, sentem-se totalmente incorporadas àquele espaço a ponto de a presença masculina, de fato, comparecer como eixo de desequilíbrio, sugerindo a impressão até mesmo de supressão da harmonia existente, em *Vale Abraão* não é diferente: os personagens masculinos parecem sempre gravitar ao redor do universo feminino. Por exemplo: Carlos, um “pobre homem” (BESSA-LUÍS, 2004, p.32) que “passava por santo ou, pelo menos, pelo cornudo mais simpático e prestável que era possível conceber” (Idem, p. 141); Pedro Dossém e Lumiães, confidentes de Emma (estão sempre dispostos a servi-la); Fernando Osório, grande amante; Fortunado, apaixonado serviçal; Caires, o mordomo que deseja estar no lugar de amante e que também vive para servi-la; Semblano, sua existência está para evidenciar as semelhanças com a personalidade de Ema (LIVRAMENTO, 2009). É notável também a relação que as mulheres mantêm entre si: a amizade e o amor de Ema com as criadas, a relação de Emma com a tia e, principalmente, com sua mãe que nunca conviveu. Assim, o feminino e sua presença são capazes de trazer equilíbrio ao espaço e à instância narrativa, mesmo que, em certos momentos, esse equilíbrio possa se fazer através da perversão, comumente atribuídos a algumas personagens de Agustina Bessa-Luís. Ema é “mal-casada”, obsessiva e vive uma insatisfação constante em “resolver a sua angústia de querer possuir, querer ser, querer valer” (Idem, p. 140). Contudo, são mulheres que mesmo cientes de sua condição no mundo, são fortes e ironicamente mais poderosas que os personagens masculinos. Às personagens masculinas não são atribuídas às mesmas consistências, não preenchem espaços e nem possuem capacidades notáveis – como as mulheres –, mas, ao contrário, muitas vezes, as criaturas masculinas são responsáveis pelos descuidos e desequilíbrios. Em contrapartida, as mulheres são quase sempre sensivelmente envolvidas com os lugares, movendo-se com afinção pelo tempo que as permeia. O mesmo acontece na produção cinematográfica, tendo Manoel de Oliveira escolhido uma atriz de extremo talento e beleza para representação da personagem de grandiosa importância. A adaptação fílmico-literária demonstra, assim, a sensibilidade do cineasta nas escolhas das cenas, dos atores, da trilha sonora e de toda construção dramática que evidenciam a força do feminino na obra. Isso porque, como comenta o cineasta no documentário “Conversas no Porto”: “A palavra é imagem...A música estrutura o invisível e o cinema é a estrutura do visível” (OLIVEIRA, 2005)

Segundo Carlos Reis em *História Crítica da Literatura Portuguesa*, o estilo de Agustina é um estilo em que se modela uma arte da acumulação e detalhe. (REIS, 2002). Já Anamaria Filizola (2000, p.55) acrescenta que a autora nos lembra sempre que o sujeito deve ser buscado com seus “apetites” humanos, entendido em sua “verdade psicológica”. A sutileza que a romancista utiliza as palavras cria um efeito, ao mesmo tempo, intenso e psicologicamente violento quando surgem indagações sobre a vida, sobre “o que é mal e o que é bom; quem são o homem e a mulher, que terríveis

e formidáveis pactos foram assinando; que imensa força destruidores pode residir na paixão” (LOPES, 2003, p.117)

Já a questão do tempo tomou diferentes proporções a partir do trabalho ficcional de Agustina Bessa-Luís, onde “o problema da expressão do tempo, nomeadamente, atinge nesta autora proporções que não podem passar despercebidas a nenhum leitor atento” (SEIXO, 1986, p. 45). Admite-se, com isso, conforme Maria Alzira Seixo (1986), que Agustina exerce uma mudança na expressão do tempo no romance português, através de diversas características inovadoras que se verificam em seu processo narrativo, mas também através das perspectivas do feminino, lançando uma quebra dos moldes pelo modo como insere a presença deste aspecto e de como essas personagens se movem e se manifestam no tempo-espaço.

No romance português escrito por mulheres, o tempo - sugere ainda Isabel Allegro de Magalhães- é substituído pela fuga para uma permanente viagem dos sentimentos em figuras de mulheres telúricas, solitárias e misteriosas, sonhadoras em busca de uma qualquer alteridade para a existência, mergulhadas num presente que quase sempre significa muito pouco para elas e que por isso é recoberto por momentos narrativos emocionalmente tingidos de passado ou de futuros utópicos. [...] O leitor sente-se muitas vezes perdido e perplexo nestes universos da narrativa feminina, que pode ser profundamente intimista e misteriosa, fantasiosa e labiríntica. (BARRENTO, 2016, p.72)

A questão da temporalidade e da narração está na estrutura dos filmes e dos livros e, portanto, isso provocou uma aproximação muito positiva entre eles, entre suas adaptações e, conseqüentemente na maneira de os analisar. “Não é por acaso que as teorias de posicionamento da câmera cinematográfica e a focalização da cena têm origem nas teorias literárias sobre o narrador” (SILVA, 2014, p.19). Marcel Martin (2005) explica que a planificação<sup>2</sup>, ou seja, a montagem do filme, possui tripla noção do tempo: o tempo da projeção (a duração do filme), o tempo da ação (a duração diegética da história contada) e o tempo da percepção (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador, eminentemente arbitrária e subjetiva). Em *Vale Abraão*, Manoel de Oliveira “subverte” essas três categorias temporais, pois além do tempo da projeção não ser usual (o filme tem 203 minutos), o tempo da ação é “remontado” pelas próprias escolhas de planificação do cineasta, justamente pela engenhosidade que exerce na adaptação deste “tempo difuso” do discurso Agustiniano. Mas ainda, o tempo da percepção, que é o que Oliveira mais dá atenção e

---

<sup>2</sup> Já para Noel Burch (1973) "Em francês fala-se *découpage* técnica ou, mais simplesmente, de planificação. É uma palavra que recobre vários sentidos. Na prática quotidiana da produção, uma planificação é um instrumento de trabalho [...]. Por extensão, mas sempre no plano prático, a planificação é a operação que consiste em planifica (decouper) uma ação (narrativa) em planos (e em sequências) antes da filmagem [...]. Do ponto de vista formal, uma sucessão de *fatias de tempo e fatias de espaço*. A planificação é, portanto, a resultante, a convergência de uma planificação no espaço (ou antes uma série de planificação no espaço) realizada no momento da filmagem, e de uma planificação no tempo, prevista em parte na filmagem e culminada na montagem. É através desta noção dialética que se pode definir (e, a partir daqui, analisar) a verdadeira feitura de um filme, o seu devir essencial." (BURCH,1973, p. 11-12)

consiste em sua característica peculiar de trabalhar com planos longos, servem para causar diferentes noções no espectador, como por exemplo reflexões profundas e existenciais, que, segundo o próprio cineasta comenta no documentário *Oliveira, o Arquiteto* (Paulo Rocha, 1993), tem efeito peculiar e subjetivo já que não podem ser planejadas por serem da ordem de cada indivíduo.

Da mesma forma que a perspectiva é a chave da nossa racionalização do espaço, o tempo social (com a sua escala de pontos de referência) é o instrumento da nossa racionalização da duração. Mas o cinema permite-nos rejeitar essa racionalização, deixando à duração a liberdade absoluta da qual ela goza na corrente da nossa consciência profunda. (MARTIN, 2005, p.287)

Assim, essa capacidade de ambos discursos em organizarem à sua maneira, a temporalidade inerente à figura humana fica clara na opinião de Rosário Lupi Bello, ser “uma das razões, se não a principal, que tem levado o cinema, desde o seu início, a olhar a literatura com um interesse particularíssimo, encontrando nela a capacidade de exprimir o mesmo fenómeno que a câmara” (BELLO, 2005, p. 21 apud LIVRAMENTO, 2009, p.15)

Além disso, “a categoria da repetição e a visão direta e imediata, o método cinematográfico do *flash-back*, e a prospectiva implícita, eis os processos mais constantes da romancista. ” (ANTUNES, 1987, p. 461 apud LIVRAMENTO, 2009, p.15). Também através da leitura da análise de Silvina Rodrigues Lopes sobre o romance, é possível perceber que a descrição de Agustina Bessa-Luís cria possibilidade de criação imagética muito próxima aos recursos cinematográficos:

A imagem do rio-fio-de-tinta oferece-se-nos desde o início deste romance numa relação com o movimento da sua escrita: são as memórias impessoalizadas num caudal comum; o curso sinuoso em que a perspectiva das margens se vai alterando e a finalidade se perde de vista; as mudanças de tonalidade que correspondem a variações da profundidade ou da incidência da luz. (LOPES, 2003, p. 116)

Ao cineasta, por sua vez, confere-se a liberdade de “reorganizar”, adaptar o discurso ao seu modo. Assim, quando a adaptação das descrições imagéticas acontece, o resultado é a essência desse discurso “caudal” em seu auge, já que na geografia que compõe as cenas, a presença do rio é muito forte. Tem-se, portanto, pela lógica de Silvina Lopes (Idem) o “rio-fio-de-tinta” transformado e podendo, portanto, ser lido, pelo que poderemos chamar de “rio-fio-película”.

O cinema de Manoel de Oliveira é o cinema do detalhe. É o cinema do humano, da reflexão. Os planos longos focalizados, e muitas vezes estáticos, no detalhe de uma mobília, de um objeto, em uma cena do cotidiano, sugerem digressões que superam a diegese e sugerem ao espectador estabelecer relações sobre a vida e a humanidade:

Nesse sentido, é possível afirmar que a diegese e a ação do filme se dão justamente através dos diálogos estabelecidos, ou seja, através da palavra – enquanto a imagem, tal qual um quadro, permite-se ser observada, sem pressa,

exatamente como deve ser a apreciação de uma obra de arte. Por muitas vezes, os próprios atores ficam paralisados em cena, para fingir um congelamento de quadro, levando ao extremo essa estaticidade recorrente no filme. (SILVA, 2014, p.104)

Manoel de Oliveira, portanto, através de suas escolhas estéticas de criação cinematográfica, cria espaço para o tempo da digressão espectral, além das escolhas temáticas do universo humano e da existência, da mesma forma que Agustina o faz, tendo a característica digressiva e aforística, inclusive, se tornando marcas da autora. Assim, não é por acaso que o cineasta português volte a atenção para os textos da romancista:

Entre *travellings* (câmera móvel), flash-backs e muitos zooms, Manoel de Oliveira consegue, assim, passar para o cinema a *Bovarinho portuguesa* que as palavras do romance de Agustina Bessa-Luís conceberam e lhe deram a conhecer, acrescentando, contudo, a particularidade do seu sensacionismo e a argúcia do seu olhar, bem presente na construção de encadeamentos narrativos que enceta. (LIVRAMENTO, 2009, p. 29).

Esse “sensacionismo” próprio do cineasta configura a sua estética da contemplação e dá ao cinema de Manoel de Oliveira esse caráter tão singular, absolutamente único. Sendo a contemporaneidade ambiente que abriga diversas particularidades, Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira, portanto, desempenham um papel fundamental nesse contexto de produção, já que os discursos de ambos subvertem, como foi visto, o tempo narrativo, além de constituírem uma das marcas deste contexto onde se tem a confluência de elementos diversos tanto na literatura como no cinema, além de causar o belo e engenhoso efeito que aqui chamamos de “arte de filmar o tempo da palavra”.

## **Bibliografia**

- BARRENTO, João. **A chama e as cinzas**. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000) Lisboa: Bertrand Editora, 2016.
- BESSA-LUÍS, Agustina. **Vale Abraão**. Lisboa: Guimarães Editores, 5ª ed., [1.ª 1991], 2005.
- \_\_\_\_\_. **Contemplação Carinhosa da Angústia**. Seleção e introdução. de Pedro Mexia. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- BURCH, Noel. **Praxis do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.
- FILIZOLA, Anamaria. **O Cisco e a Ostra**: Agustina Bessa-Luís Biógrafa. Campinas: UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, 2000 (Tese de Doutorado em Estudos Literários).
- LIVRAMENTO, Marcos. Vale Abraão: entre as incertezas dos tempos. **Nau Literária**, PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, v. 5 n. 2, jul./dez. 2009.
- LIMA, Isabel Pires de. (coord.) **Vozes e olhares no feminino**. Capital Europeia da Cultura, Porto: Edições Afrontamento, 2001.
- LOPES, Silvina Rodrigues. “Notas sobre Vale Abraão. O riso por excelência.” In:

**Exercícios de Aproximação.** Edições Vendaval: Lisboa, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. “**A indomável**” In: Revista LER, 2008. Disponível em: <http://revistaler.no.sapo.pt/pdfs/agustina.pdf>

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

REIS, Carlos. **História crítica da literatura portuguesa.** Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Porto: Verbo, 2006.

SEGRE, Daniele. *Conversazione a Porto: Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís* [2005] fotografia, color. Fundazzione Libero Bizzari. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yg8ZYZb5gCg> Acesso em 08/08/2018.

SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance** – ensaios de genealogia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SILVA, Mariana Veiga Copertino Ferreira da. **O cinema de Manoel de Oliveira: um caso singular.** Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.

TAVARES, Manuela. *Feminismos: recursos e desafios (1947-2000).* Porto: Texto Editores, 2011.

VALE Abraão. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Paulo Branco. Roteiro: Manoel de Oliveira. Intérpretes: Leonor Silveira; Luís Miguel Cintra; Cecile Sanz de Alba; Ruy de Carvalho; Glória de Matos; Luís Lima Barreto; João Perry; Diogo Dória; Isabel Ruth; Mário Barroso (voz off) e outros. [S.l.]: Madragoa Filmes; Gemini Films (França); Light Night (Suíça), 1993. 1 arquivo digital (203 min), son., color., 35 mm. Baseado no romance “Vale Abraão” de Agustina Bessa-Luís.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 3. ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2005.